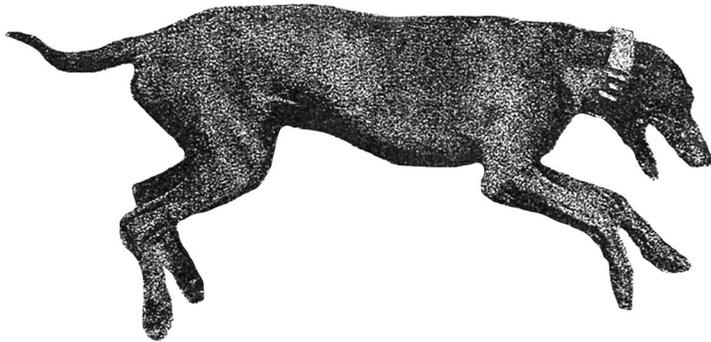


ANALES DEL INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS



NÚMERO 123 OTOÑO DE 2023 MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas
volumen XLV, número 123,
otoño de 2023

Consejo editorial

Idurre Alonso, Getty Research Center; María Alba Bovisio, Universidad de Buenos Aires; Silvia Dolinko, Universidad de San Martín; José Falconi, University of Connecticut; George Flaherty, University of Texas at Austin; Christian Kloyber, Danube University Krems; Riánsares Lozano de la Pola, Universidad Nacional Autónoma de México; Sergio Martins, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro; Eliza Mizrahi Balas, Universidad Nacional Autónoma de México; Mathew Robb, Fowler Museum at UCLA.

Consejo consultivo

Thomas B. Cummins, Harvard University; Ticio Escobar, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro; Andrea Giunta, Universidad de Buenos Aires; Robin Greeley, University of Connecticut; Ronda Kasl, The Metropolitan Museum of Art; Jorge La Ferla, Universidad de San Andrés; Natalia Majluf; Gerardo Mosquera; Justo Pastor Mellado, Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación; Dolores Tierney, University of Sussex.

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.analesiie.unam.mx
(52-55) 56227250 ext. 85025

Portada: Albert Londe, "Perro que salta", ca. 1888, detalle del fotograbado de medio tono a partir de una fotografía. Tomado de Albert Londe, *La photographie moderne* (París: G. Mason, 1888), 292.

Revista indexada en arhist.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; Ulrichs.

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 Rebosán, 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

LA EDITORA <i>Presentación</i>	5
 <i>Artículos</i>	
MARIE-ARETI HERS <i>El firmamento y los hombres: arte rupestre en Momax</i>	II
GABRIELA SOLÍS REBOLLEDO y JUAN IGNACIO DEL CUETO RUIZ-FUNES <i>El concepto clásico de forma de Andrea Palladio en la teoría, el proceso de diseño y los dibujos de Étienne-Louis Boullée: Architecture. Essai sur l'Art, Cénotaphe à Newton y Bibliothèque Nationale</i>	67
ROBERTO FERNÁNDEZ CASTRO <i>Diego Velázquez y la historia de los dos retratos de El Primo, entre calcos y prototipos</i>	119
CARMEN GUTIÉRREZ-JORDANO <i>Pintar pintura. Pintura pura, modernidad y desidealización en el arte de Édouard Manet</i>	151
JOSÉ DE SANTIAGO SILVA y RENATO GONZÁLEZ MELLO <i>Las galerías de pintura y el laberinto de palabras: La Academia de San Carlos y el Diálogo sobre la historia de la pintura en México, de José Bernardo Couto</i>	179
MAURICIO MARCÍN ÁLVAREZ y CARLOS A. MOLINA P. <i>La Sociedad de Arte Moderno, el exilio español y Picasso en México</i>	235
BRENDA VERÓNICA LEDESMA PÉREZ <i>Técnica y géneros fotográficos en transición. La fotografía instantánea (1871-1900)</i>	265
JOSÉ IGNACIO VIELMA CABRUJA, PAOLA VELÁSQUEZ BETANCOURT y LAURA GALLARDO FRÍAS <i>Imagen fotográfica y bloques de sensaciones: relaciones entre experiencia autoral y forma fotográfica en los paisajes productivos en Chile</i>	313

MARÍA ANTONIA BLANCO ARROYO <i>La fotografía de paisaje en el Antropoceno: en busca de nuevos horizontes</i>	367
RAFAEL GARCÍA-SÁNCHEZ <i>Verónica metafísica. Límites compartidos entre lo religioso y lo estético</i>	399
RIE ARIMURA <i>Asimilación japonesa de las ideas de “exposición” y “museo” en la era Meiji</i>	429
 <i>Reseñas</i>	
<i>Estampas del Genji Monogatari</i> , de David Almazán y Ogata Gekkō, por Sonia Irene Ocaña Ruiz; <i>La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno</i> , de Natalia Majluf, por Erick García Sánchez; <i>Pintura mural del Renacimiento en la Alhambra</i> , de Nuria Martínez Jiménez, por Álvaro Recio Mir; <i>Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos</i> , de Tania Pérez-Bustos, por Alejandra Mayela Flores Enríquez	461
 <i>Normas para la presentación de originales</i>	481
<i>Submission Guidelines for Authors</i>	487

Presentación

Kunst ist überall.

Urs Jaeggi

*El arte está en todas partes.*¹ El título del último libro de Urs Jaeggi sirve para introducir el conjunto de artículos que componen el presente volumen de *Anales*. Como la producción intelectual de Jaeggi, que iba y venía entre la sociología y el arte, así como entre Berlín y la Ciudad de México, los temas, problemas y obras contenidos en este volumen refieren a una ubicuidad del arte y sus producciones que trasciende la preocupación por el lugar. En efecto, en esta selección de textos encontraremos ese ir y venir del arte entre marcos epistemológicos (el arte y la ciencia), géneros técnicos (la pintura, la fotografía, el dibujo), espacios (colecciones privadas, museos nacionales) y tiempos que asociamos con un arte que hoy día pensamos en plural.

Los textos que siguen llevan a cuestionar algo que preocupaba a Jaeggi en sus últimos años y que se desprendía de su habitar en distintos lugares y realidades del planeta: el sentido de la función, forma y circulación de las producciones artísticas —las de ayer tanto como las actuales— en un tiempo presente que se asume global y poscolonial, pero que en muchas ocasiones desvanece la especificidad de los valores.

Los primeros artículos del volumen abordan un mismo problema, la traslación de las imágenes en el tiempo y el espacio en relación con distintos marcos

1. Urs Jaeggi, *Kunst ist überall* (Steinhagen: Ritter Verlag, 2014).

epistemológicos (el arte y la ciencia) y tipos de producciones (el arte rupestre y el dibujo arquitectónico). El estudio de Marie-Areti Hers y Daniel Flores conjunta los saberes de la historia del arte y la arqueoastronomía para describir la doble relación de las formas del “lienzo” rupestre de Momax en Zacatecas con el conocimiento astronómico teotihuacano y el arte actual de los wixaritari. Si los marcadores *pecked cross-circles* y las figuras de Momax pueden entenderse como un *cosmograma*, las ideas y las formas del dibujo arquitectónico de la tradición europea, que describen Gabriela Solís Rebolledo y Juan Ignacio del Cueto en el siguiente ensayo, constituyen un *programa* epistemológico e iconográfico: aquel que une las ideas clásicas de Vitrubio con las renacentistas de Palladio y —soterradamente, como demuestran los autores— con las ideas y obras neoclásicas de Étienne-Louis Boullée. De este texto es importante destacar cómo los autores desarrollan una descripción cuidadosa del uso y sentido de los términos de Vitrubio, Palladio y Boullée, una estrategia similar a la de Tatarkiewicz en *Historia de seis ideas*. En el recorrido que hacen Solís y Del Cueto, podemos observar tanto la continuidad del pensamiento sobre la arquitectura, como el desplazamiento semántico de nociones básicas como *forma*, *idea*, *diseño*, *designio* y *disposición*, entre otras.

Pero no sólo circulan las ideas y las formas de las imágenes, sino ellas mismas en tanto objetos materiales con valor. Así, el artículo de Roberto Fernández Castro indaga en los problemas de autoría, patrocinio y procedencia que suscita la existencia de dos retratos de “El Primo” (uno de los enanos de la corte de Felipe IV) atribuidos a Velázquez y su taller en las colecciones del Museo Nacional del Prado en Madrid y la Colección Pérez Simón en la Ciudad de México. En el siguiente artículo, Mauricio Marcín y Carlos A. Molina P. describen la organización de la exposición de Pablo Picasso por la Sociedad de Arte Moderno en 1944 como una imbricada red de agendas políticas y culturales internacionales en la que participaron varias figuras mexicanas y españolas, probablemente la más importante, la del gestor y curador Fernando Gamboa.

José de Santiago Silva y Renato González Mello también revelan en su artículo el trasfondo político de la conformación y disposición de las colecciones de la Academia de San Carlos. Asocian la construcción de la colección a tres factores: uno, la Reforma liberal que culminó con la Guerra de Tres Años (1859 a 1861) y la consecuente desamortización de bienes eclesiásticos; dos, las ideas de José Bernardo Couto, autor del *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* y presidente de la Academia, y tres, el paralelismo de la estructura y catalogación de esta colección respecto a otras de carácter nacional simila-

res como las de los museos del Louvre y del Prado. De particular interés en este estudio es el anexo de términos lexicológicos que ilustra el problema de conceptualización y descripción de la colección: mientras que en su versión impresa la colección tiende a relacionarse con el espacio, en su versión digital los tesauros o lógica de autoridades pueden desprenderse de otro tipo de lógica que permita el análisis y la comprensión comparativa.

Las formas y los motivos también circulan entre géneros artísticos. Si en el artículo de Carmen Gutiérrez-Jordano puede reconocerse en la pintura de Manet la tendencia crítica y visual de una modernidad artística que entiende la pintura desde la propia pintura —la *pintura pintura*—, el artículo de Brenda Verónica Ledesma sobre la fotografía habla de lo contrario: de cómo, por los mismos años, la fotografía aprovecha la captura instantánea que permiten las nuevas placas secas para, por un lado, diferenciarse de la pintura y, por el otro, para asentar su artísticidad, referir a formas pictóricas como el retrato y el paisaje. De este texto interesa su selección de imágenes, que constituye en sí un ensayo que comprueba la influencia de las formas globales de la fotografía en México, así como su asimilación al contexto local. Tanto en el texto como en las imágenes observamos cómo aún los medios técnicos industriales sufren un proceso de “tropicalización” en su inserción concreta en distintos contextos históricos y culturales.

También sobre la fotografía de paisaje, pero en su caso contemporánea, este volumen incluye otros dos textos. El primero, de José Ignacio Vielma Cabruja, Paola Velázquez Betancourt y Laura Gallardo Frías, hace una propuesta metodológica innovadora para interpretar los elementos afectivos *poiéticos* del discurso de los fotógrafos productores de las imágenes. Esto lo hacen mediante códigos que desprenden principalmente de las nociones teóricas de Deleuze (“bloque de sensaciones”) y Humberto Maturana (“enactividad”), que asocian a las descripciones de los fotógrafos y que posteriormente analizan mediante un *software* de análisis cualitativo de datos (Atlas TI). El segundo, de María Antonia Blanco Arroyo, se pregunta por la existencia efectiva de una fotografía del Antropoceno por medio de un recorrido crítico-descriptivo de las producciones y proyectos recientes que relacionan la práctica fotográfica con el paisaje, la ecología y la sustentabilidad.

Si Blanco Arroyo se refiere en su texto al problema de un nuevo estado del mundo en el que se disuelven los límites entre lo natural y artificial, entre lo humano y posthumano, Rafael García-Sánchez hace una revisión del sentido de la progresiva desvinculación del arte con el ser y lo sagrado. Si en

un inicio las producciones imaginarias tenían como horizonte de sentido común la dimensión religiosa —como en el caso de las figuras rupestres de Momax analizadas por Hers y Flores—, hoy esa dimensión espiritual “aurática” se asentaría principalmente en los museos, aunque, también, en los medios masivos de comunicación. Así, García Sánchez observa una similitud en la actitud receptiva estética de fieles, espectadores y consumidores de arte: en todos estos casos, pero en diferente escala y densidad, se producen efectos de paz y sobrecogimiento, de presencia y existencia de “eso otro” inefable. Quien se encuentra, nos recuerda García, es el sujeto mismo que contempla y no el objeto contemplado: he ahí esa inversión trascendental de lo que llamará *Verónica metafísica*.

Nada metafísica, pero sí muy política, es la asimilación de las nociones de “exposición” y “museo” al Japón de la era Meiji (1868-1912), un proceso cultural que describe en forma detallada Rie Arimura en el último ensayo del volumen. Ligados inicialmente a los esquemas estatales de civilización e industrialización y, por tanto, a una comprensión integral del espacio, la exposición y el museo se irán convirtiendo en atributos *imperiales* relacionados con el “arte” y el coleccionismo.

Cierran nuestro volumen cuatro reseñas de libros. La primera, escrita por Sonia Ocaña, sobre el libro *Estampas del Genji Monogatari*, escrito por David Almazán e ilustrado por Ogata Gekkō, en el cual destaca la relevancia de los estudios del arte japonés en México, un campo que ha empezado a desarrollarse en los primeros años del siglo XXI. Resulta de particular interés para Ocaña que Gekkō haya ilustrado un relato escrito por una mujer dirigido a lectoras.

Lo anterior se contrapone a lo que constituye, según Erick García Sánchez, el objeto principal del libro de Natalia Majluf, *La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*, el surgimiento de una noción abstracta, singular y masculina del indio, producto de las ideas modernas de cultura de mediados del siglo XIX. En su reseña, García Sánchez destaca la riqueza de las fuentes utilizadas por Majluf, una cualidad que hace de su libro una contribución a la historiografía crítica del siglo XIX peruano.

La tercera reseña, de Álvaro Recio Mir, se centra en el valor innovador del libro *Pintura mural del Renacimiento en la Alhambra*, de Nuria Martínez Jiménez, un estudio a profundidad de ese monumento clave del renacimiento español en relación con la pintura nazarí. Del libro destaca, según Recio Mir, el estudio riguroso de Jiménez del conjunto y de cada una de las pinturas murales de la Alhambra.

Por último, cierra nuestro volumen la reseña de Alejandra Mayela Flores Enríquez sobre el libro de Tania Pérez Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, un estudio transdisciplinario que vincula la etnografía con los estudios materiales de las técnicas textiles, un campo clave que se asocia a la producción colectiva y femenina de tejidos, bordados, deshilados y calados en Colombia, pero, también, en otras partes de Latinoamérica. Según Flores Enríquez, este libro es un ejemplo de un texto situado según la agenda crítica de las ciencias sociales y las humanidades contemporáneas: es un ejemplo de ese arte que, según Jaeggi, “está en todas partes” y que, desde distintos frentes como éste, el de los estudios de arte, abre nuestra conciencia crítica del mundo.

El firmamento y los hombres: arte rupestre en Momax

Firmament and Humanity: Rock Art in Momax

Artículo recibido el 14 de octubre de 2022; devuelto para revisión el 3 de mayo de 2023; aceptado el 15 de junio de 2023; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.123.2819>.

Marie-Areti Hers Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, México, myriamhers@gmail.com, hers@unam.mx, <https://orcid.org/0009-0008-9446-7862>.

Líneas de investigación Arte indígena americano; Mesoamérica septentrional, arte rupestre y cultura Chalchihuites; antiguas relaciones entre Mesoamérica y el suroeste de los Estados Unidos.

Lines of research American Indian art; Northern Mesoamerica; rock art and Chalchihuites culture; Ancient relations between Mesoamerica and the Southwest of the United States.

Daniel Flores Gutiérrez Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Astronomía, Ciudad de México, México, daniel@astro.unam.mx, <https://orcid.org/0000-0001-8100-5847>.

Líneas de investigación Estudios de meteoritos mexicanos; estudio de materia presolar del meteorita Allende; movimiento de planetas; astronomía antigua mesoamericana, norte, occidente y área maya; astronomía antigua andina.

Lines of research Mexican meteorite studies; study of presolar matter of the Allende meteorite; movement of planets; ancient Mesoamerican astronomy, north, west and Mayan area; Andean ancient astronomy.

Resumen El Cerro de los Teocalli de Momax se caracteriza por una excepcional conjunción de elementos: un marcador astronómico y un amplio piso rocoso cubierto de grabados, insertos ambos en un sitio con arquitectura ceremonial. El primero, como instrumento de observación del firmamento, y el segundo, como cosmograma, se complementan entre sí y nos llevan a aproximarnos al estudio de este lugar desde nuestras respectivas experiencias en el septentrión mesoamericano: la arqueoastronomía y el estudio del arte rupestre de la cultura Chalchihuites. Examinamos, de esa manera, la herencia teotihuacana hacia el año 600 d.C. en el marco de la llamada ruta de los marcadores, la cosmovisión

chalchihuiteña en la época de la mayor expansión de esa cultura (de 600 a 900 d.C.) y la herencia que dejó entre la población actual wixárika de la Sierra Madre Occidental. El análisis de los grabados rupestres evidencia, también, una época de violencia vandálica que puede relacionarse con la historia accidentada de la cultura chalchihuiteña, en particular, el abandono de gran parte de su territorio hacia finales del siglo noveno.

Palabras clave Mesoamérica Septentrional; astronomía antigua; marcadores astronómicos; arte rupestre Chalchihuites; cosmovisión wixárika.

Abstract The Temple Hill (Cerro de los Teocalli) at Momax is characterized by an exceptional conjunction of elements; in a site with ceremonial architecture, a spacious rocky floor covered with engravings is complemented by an astronomical marker: the latter being an instrument for observing the firmament and the former a cosmogram. The authors have thus approached the study of this site from the viewpoints of their respective specialties in the study of northern Mesoamerica: archeoastronomy on the one hand, and the rock art of the Chalchihuites culture on the other. The article thus takes in the Teotihuacan heritage of around 600 CE in the context of the claimed alignment of astronomical markers, the Chalchihuites worldview at the time of the greatest expansion of that culture (600-900 CE), and the heritage still alive today among the Wixárika population of the Sierra Madre Occidental. Finally, the study of the rock carvings also reveals a period of vandalism that can be related to the troubled history of the Chalchihuites culture, in particular the abandonment of a large part of its territory towards the end of the ninth century.

Keywords Northern Mesoamerica; ancient astronomy; pecked cross-circles; Chalchihuites rock art; Huichol cosmovision.

MARIE-ARETI HERS / DANIEL FLORES GUTIÉRREZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS /
INSTITUTO DE ASTRONOMÍA, UNAM, MÉXICO

El firmamento y los hombres: arte rupestre en Momax

El devenir de los grabados de Momax está relacionado de manera estrecha con el de la comunidad que los creó hace unos catorce siglos: desde la migración que dio origen a este asentamiento mesoamericano y la expresión gráfica de su cosmovisión inscrita en la roca, hasta el dramático abandono del lugar y la destrucción encarnecida de las imágenes, ocurrida en el marco de severos conflictos. No menos importante es el testimonio que nos ofrece sobre la herencia que dejó ese saber antiguo entre la población actual de la Sierra Madre Occidental.

Aparte de esta íntima relación de los grabados con la historia de la región, la otra singularidad del lugar es que éstos se extienden sobre superficies horizontales, como un reflejo del firmamento en dos modalidades: como la expresión de un saber astronómico por descifrar, en el caso del marcador astronómico, y como una compleja cosmovisión, en el del conjunto mayor, grabado cerca del marcador.

De antemano, hemos de señalar que en el estadio actual del estudio del arte rupestre chalchihuiteño, el amplio piso grabado de Momax es excepcional por sus dimensiones, sus divisiones en cuadrantes, su repertorio iconográfico y su cercanía al marcador. En los otros casos de grabados sobre superficies horizontales, el tema que prevalece es el de los conjuntos de canalitos ondulados serpentiformes que evocan la lluvia, el correr del agua. A menudo se complementan con el signo vulvar que subraya el acento dado a la fertilidad.¹

1. Marie-Areti Hers, “El arte rupestre de la tradición Chalchihuites. Preguntas y desafíos

Para entender a cabalidad la enseñanza que proporcionan los grabados de Momax, seguimos aquí un largo camino. Primero, analizaremos su contexto espacial, el sitio aún por trabajar del Cerro de los Teocalli. Luego determinamos el cuadro histórico macrorregional en el cual se fundó este sitio, ligado al final de la metrópoli teotihuacana y a la diáspora de su población, en la cual se inscribe una singular ruta de los marcadores. Después nos detenemos en el marcador astronómico de Momax para sintetizar un trabajo anterior sobre esta obra. A unos metros de ahí, observamos cómo el piso rocoso cubierto de grabados se inserta en las terrazas construidas al borde del antiguo asentamiento y reconocemos su organización espacial en cuadrantes. Entonces, ya podemos examinar con cuidado los grabados, identificar las técnicas utilizadas y el estado general de conservación. La disposición del piso en cuadrantes guía el análisis de cada uno y, para ayudar al lector a discernir las figuras, acompañamos la descripción con fotografías y con el dibujo de los motivos, numerados, que siempre resulta indispensable en el registro del arte rupestre. Empezamos por el cuadrante mejor conservado del noreste, y luego pasamos al del sureste. Para la identificación y la interpretación de los motivos nos basamos no sólo en un registro lo más fiel posible, en la relación de éstos entre sí y su disposición espacial, sino también en comparaciones con motivos de la cerámica y con otros sitios rupestres chalchihuiteños, así como con el arte wixárika. Esto para tratar de entender la lógica que subyace en la disposición de los motivos y reconocer en el piso un poderoso cronocograma. Antes de pasar al cuadrante noroeste y poder redondear esa propuesta, suspendemos de forma momentánea el registro cuadrante por cuadrante de las figuras, porque aparece en toda su magnitud la acción vandálica que en una época remota sufrió el conjunto. Al dedicar espacio al análisis de esa acción destructora, sabemos que no es sólo una ruptura, sino que lleva su propio mensaje. Con esta advertencia, acabamos nuestro recorrido con lo que queda de los otros dos cuadrantes. Al acercarnos a las conclusiones, ubicamos los grabados en el ámbito macrorregional del Epiclásico y en el regional de parte de lo que se ha llamado la Sierra del Nayar. Concluimos con una síntesis de nuestra propuesta interpretativa.

para su clasificación”, en *Estilo y región en el arte mesoamericano*, coords. María Isabel Álvarez Icaza y Pablo Escalante (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 157-174.

Un contexto arqueológico privilegiado

Antes de abordar estos dos aspectos recordemos los puntos principales que desarrollamos en un estudio anterior sobre este mismo sitio.²

Destaca, ante todo, el entorno en el que se encuentran los grabados porque nos provee un contexto arqueológico bastante definido, incluso antes de cualquier trabajo formal que, esperamos, recibirá un día ese sitio arqueológico. En efecto, no están aislados en el monte, sino que forman parte de un antiguo asentamiento que se desplegaba sobre la extensa cumbre plana del Cerro de los Teocalli en el poblado actual de Momax, Zacatecas. En la superficie sobresalen los restos de dos grandes patios rectangulares, distanciados entre sí. El mayor está conformado por cuatro plataformas y está dominado por un alto basamento piramidal de varios cuerpos que ocupa el lado norte y cuya cumbre deja ver los estragos de un antiguo saqueo. Una segunda pirámide, menor, se levanta al este. En el lado sur, la larga plataforma alcanza una altura mayor a dos metros y se distinguen en la superficie los cimientos de varios cuartos alineados atrás de un pasillo, el cual por desgracia ha sufrido un saqueo reciente. Por último, el lado poniente está cerrado por una plataforma de menor altura. A cierta distancia de este conjunto, el otro patio ceremonial es de menor tamaño y de contorno menos definido, sin huella aparente de saqueo. Por lo demás, se reconocen en la superficie algunas terrazas que sirvieron para nivelar el terreno y protegerlo de la erosión.

Ubicado en el borde sur de la meseta, el conjunto mayor de grabados estaba integrado en la planeación general del asentamiento. Su acceso se hacía desde el norte por una amplia calzada que corre de norte a sur, delimitada en los costados por una hilera de grandes bloques de piedra y, al final, por una serie de gradas que bajan hasta el nivel del piso rocoso grabado. En ambos lados de la calzada se sucede una serie de terrazas con muros de contención que corren del este al oeste. A medida que el declive aumenta al sur, el ancho de las terrazas disminuye para reforzar la estabilidad del terreno, hasta formar altos escalones que, en nuestros días, se confunden con las avenidas de piedras y tierra que han ido rodando hasta la base de la meseta.

2. Daniel Flores y Marie-Areti Hers, “Bajo el signo del astro solar: migración, astronomía y arte rupestre en la Sierra Madre Occidental, México”, *Revista Digital Universitaria* 14, núm. 6 (junio 2013): 1-15, <https://www.revista.unam.mx/vol.14/num6/art10/>

A la altura del piso rocoso, los muros de contención se interrumpen y el afloramiento queda delimitado por hileras rectas de grandes piedras en el borde este y sureste, por una serie de ángulos rectos que contornean el límite noroeste mientras que, en el suroeste la roca se sume en el relleno de una terraza y el límite preciso de los grabados ha quedado, en parte, recubierto de tierra. Al sur del afloramiento, los muros de las terrazas se vuelven a cerrar para protegerlo y son cada vez más altos mientras crece el declive del terreno, hasta perderse de vista abajo, en el límite escarpado de la meseta. Así, se puede apreciar cómo el conjunto de grabados quedó literalmente abrazado por las obras de urbanización que llevaron a cabo los constructores del asentamiento cuando decidieron aprovechar la superficie rocosa para dar forma a un discurso gráfico que gira alrededor de lo que podemos considerar como un diálogo con los astros, un espejo del firmamento tal como lo entendían los antiguos lugareños.

El contexto arqueológico se precisa aún más cuando se considera el hecho de que en la primera mención publicada sobre el sitio a principios del siglo xx se reporta que en el saqueo hecho por el dueño del terreno en la pirámide mayor se encontraron vistosas piezas similares a las vasijas encontradas en la región por Aleš Hrdlička y entregadas al National Museum of Natural History de Nueva York.³ Se trata de piezas decoradas con la sofisticada técnica del pseudo-cloisonné, un arte pictórico presente en la cultura chalchihuiteña así como en diversas partes del Occidente y del Centro Norte durante el Epiclásico.⁴ La adscripción cultural y cronológica del conjunto rupestre a la cultura chalchihuiteña del Epiclásico se ve reforzada por la presencia entre los grabados de motivos similares a los de varios tipos cerámicos y de otros conjuntos rupestres propios de esa cultura entre 600 y 900 d.C.

3. Aleš Hrdlička, “The Region of the Ancient ‘Chichimecs’, with Notes on the Tepecanos and the Ruin of La Quemada, Mexico”, *American Anthropologist*, new series 5, núm. 3 (julio a septiembre de 1903): 385-440.

4. Marie-Areti Hers, “Un nuevo lenguaje visual en tiempos de ruptura (600-900)”, en *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*, ed. Marie-Areti Hers (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2013), 215-252, en particular, 218 y Thomas Holien, “Mesoamerican Pseudo-Cloisonné and Other Decorative Investments” (tesis doctoral, Carbondale: Southern Illinois University-Department of Anthropology, 1977).



1. Momax: marcador MO-1 visto desde el oeste. Foto: Rocío Gress.

Migración y saber astronómico teotihuacano

También disponemos de importante información sobre las circunstancias particulares en las que se fundó el asentamiento y en las que tomaron forma las ideas transmitidas por los grabados que nos proponemos estudiar. En efecto, a escasa distancia del conjunto en el mismo borde sur de la meseta, se observa uno de los famosos marcadores astronómicos de tradición teotihuacana sobre el cual nos detuvimos en nuestro estudio anterior que ya mencionamos (figs. 1 y 2). Hemos propuesto incorporar este marcador en una ruta de los marcadores astronómicos que se puede seguir desde el valle de México, hacia el poniente a lo largo de la cuenca del Lerma y a la altura del lago de Chapala, hacia el norte, siguiendo el flanco oriental de la Sierra Madre Occidental hasta el confín del territorio de la cultura chalchihuiteña, en los límites entre los estados actuales de Durango y Chihuahua (fig. 3).⁵ Los trabajos de Rodrigo Esparza

5. Hers y Flores, “Bajo el signo del astro solar”, mapa, fig. 1 y Patricia Carot y Marie-Areti Hers, “La Mesoamérica septentrional y el saber astronómico teotihuacano”, en *Legado astronómico*

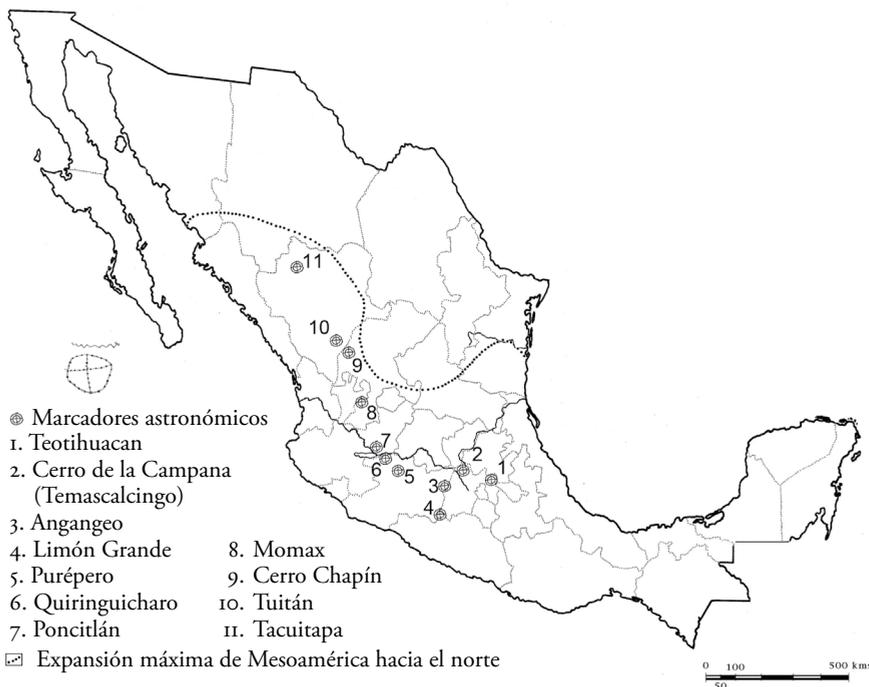


2. Momax: marcador MO-1 visto desde lo alto en noreste. Foto: Rocío Gress.

López y Francisco Rodríguez Mota sobre marcadores similares en los Altos de Jalisco, cerca de la presa de La Luz en el poblado de Jesús María, así como los trabajos sobre varios otros marcadores en la cuenca del Lerma vienen a reforzar la idea de que su distribución no fue azarosa, sino que corresponde a una ruta de importantes intercambios.⁶

mico, coords. Daniel Flores Gutiérrez, Margarita Rosado Solís y José Franco López (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Astronomía, 2011), 183-196, fig. 2.

6. Francisco Rodríguez Mota y Juan Rodrigo Esparza López, “Los *pecked cross* del sitio Presa de la Luz, municipio de Jesús María, Jalisco: un acercamiento a su posible interpretación”, en *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana*, coords. Gustavo A. Ramírez Castilla, Francisco Mendiola Galván, William Breen Murray y Carlos Viramontes Galván (Ciudad Victoria: Gobierno del Estado de Tamaulipas, 2015), 195-208; Rodrigo Esparza López y Francisco Rodríguez Mota, *El santuario rupestre de los Altos de Jalisco. Participación comunitaria para la conservación del patrimonio cultural y natural en Jesús María, Jalisco* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2016); Juan Alfredo Morales del Río, *Los petroglifos de los pueblos ribereños del municipio de Poncitlán* (Ocotlán: Centro Universitario de la Ciénega/Ayuntamiento Constitucional de Poncitlán, Jalisco, 2009); Mario Rétiz García y Efraín Cárdenas García, “Las cruces punteadas en la cuenca



3. Mapa de la ruta de los marcadores. Dibujo: Marie-Areti Hers y Daniel Flores Gutiérrez.

Estos marcadores se han atribuido al saber astronómico tal como se desarrolló en la gran metrópoli teotihuacana y pervivió en su herencia cultural más allá del abandono de la ciudad. De este modo, la ruta de marcadores que parece haberse desarrollado en el Epiclásico (*grosso modo* de 600 a 900 d.C.) podría ser una de las manifestaciones más elocuentes del alcance que tuvo el declive y abandono de la gran ciudad, acompañados por la diáspora no sólo de su población multiétnica, sino también de todos tipos de saberes que habían florecido en este crisol cosmopolita.

del Lerma-Chapala. Evidencias de interacción y tradiciones regionales”, en *Migraciones e interacciones en el Septentrión mesoamericano*, ed. Efraín Cárdenas García (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2017), 105-118 y Mario Alfredo Rétiz García, “Avances y perspectivas de la arqueoastronomía en Michoacán”, en *La investigación arqueológica en Michoacán. Avances, problemas y perspectivas*, ed. Claudia Espejel Carbajal (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2014), 351-366.

En la Sierra Madre Occidental ya se había reconocido la presencia determinante de sabios astrónomos herederos de la tradición teotihuacana. Así lo había propuesto desde tiempo atrás J. Charles Kelley en sus estudios sobre Alta Vista.⁷ En este entonces, se suponía que tal presencia se ubicaba en el cuadro de una expansión de la poderosa metrópoli hacia el norte. Sin embargo, resultaba problemática la ausencia de materiales teotihuacanos en el lugar.⁸ Avances en la cronología han permitido resolver ese enigma y proponer ahora un escenario bastante distinto. En Teotihuacan mismo se ha logrado fechar con notable precisión hacia finales del siglo sexto, la dramática destrucción de los espacios sagrados de la gran metrópoli y el consecuente éxodo de su población. Mientras que en la Sierra Madre Occidental se ha podido determinar que la presencia en Alta Vista de esos sabios astrónomos herederos de la tradición teotihuacana es concomitante con la llegada de nuevos grupos que guiaron en su migración, y marca el inicio de un periodo de profundos cambios hacia 550 y 600 d.C. en la cultura chalchihuiteña. Está atestiguada tanto por los marcadores astronómicos, por lo común, llamados *pecked cross* como por una arquitectura ceremonial con claras preocupaciones por relacionarla con los movimientos astrales.⁹

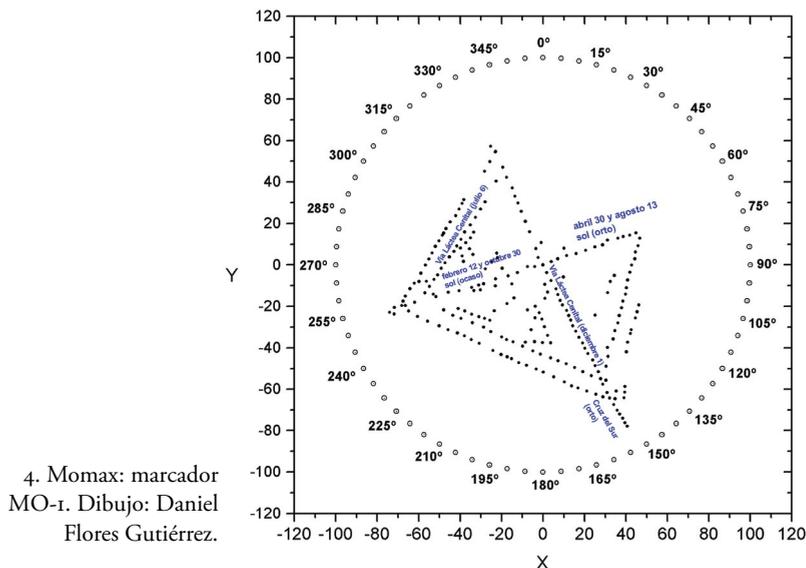
Con la llegada a finales del siglo sexto de nuevos grupos de migrantes, originarios en particular de tierras michoacanas,¹⁰ se expande de manera considerable el territorio chalchihuiteño hacia el norte, se reconfiguran las redes de

7. J. Charles Kelley y Ellen Abbott, “The Archaeoastronomical System in the Río Colorado Chalchihuites Polity, Zacatecas: An Interpretation of the Chapín I Pecked Cross-Circle”, en *Greater Mesoamerica. The Archaeology of West and Northwest Mexico*, eds. Michael Foster y Shirley Gorenstein (Salt Lake City: The University of Utah Press, 2000), 181-195.

8. Peter Jiménez Betts, *Oriente West Mexico. The Mesoamerican World System 200-1200 CE*, Gotarc Series B. (Gotenburgo: Gothenburg Archaeological Theses 71, 2018), 87.

9. Marie-Areti Hers, “El occidente duranguense: los chalchihuiteños. La presencia mesoamericana en Durango: origen y desarrollo”, en *Historia de Durango. Tomo 1: Época antigua*, coords. José Luis Punzo y Marie-Areti Hers (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2014), 168-191, en especial, 175-176; Daniel Flores, “Astronomía prehispánica en Durango”, en *Historia de Durango. Tomo 1: Época antigua*, 374-399; Daniel Flores, Marie-Areti Hers y Antonio Porcayo, “Sobre el trópico en un mar de lava: análisis astronómico, arqueológico e iconográfico en el septentrión mesoamericano”, en *Las Vías del Noroeste II: propuesta para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria*, eds. Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez, Marie-Areti Hers y María Eugenia Olavarría (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2008), 241-286, y Carot y Hers, “La Mesoamérica septentrional y el saber astronómico teotihuacano”.

10. Patricia Carot, “La larga historia purépecha”, en *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*, 133-214, en particular, 173-174.



intercambio y, en particular, en lo que nos interesa aquí, florece un arte figurativo tanto en la cerámica como en el arte rupestre.

El marcador astronómico de Momax

En nuestro estudio anterior, desarrollamos un primer acercamiento al marcador de Momax que completa el que hicimos para los de Tuitán, en Durango (fig. 4). Aunque, no se puede establecer todavía con claridad y certeza el significado y el uso de esas figuras geométricas,¹¹ vemos que en Momax el marcador señala ciertos sucesos astronómicos como el paso de la Vía Láctea cenital,¹²

11. En el caso de los marcadores cercanos a la línea del Trópico de Cáncer, en el Cerro Chapín y en Tuitán, parecen corresponder al interés por determinar la latitud: Johanna Broda, “La percepción de la latitud geográfica y el estudio del calendario mesoamericano”, en *Deidades, paisajes y astronomía en la cosmovisión andina y mesoamericana*, ed. Juan Pablo Villanueva (Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2019), 15-43, en especial, 27-30.

12. En la región de Momax, hacia 700 d.C., el paso cenital se daba con una orientación del orden entre 325 y 320°.

así como las fechas 12 de febrero que señalaba el inicio del año en el altiplano central mexicano¹³ y el orto del sol el día 13 de agosto que es una fecha emblemática que se ha vinculado a la fecha del origen de la cuenta larga maya. Esto último no debe sorprendernos, ya que ello está implícito en el movimiento aparente del sol en sus posiciones simétricas entre ambos sucesos calendáricos, que se repiten *ad infinitum*.

Con el fin de analizar las orientaciones de los conjuntos de puntos que conforman al marcador astronómico de Momax, aplicamos el método utilizado para los puntos en los marcadores de Tuitán, que consiste en determinar distancias a los dos puntos extremos de una línea recta, elegida de forma arbitraria.¹⁴ Como parte de la depuración de los pares de mediciones para cada uno de los puntitos grabados del marcador de Momax, aplicamos las leyes de senos y cosenos, además de la aplicación de geometría esférica, y convertimos ese grupo de datos a un conjunto de coordenadas cartesianas para efectuar un mejor análisis. En la ilustración del marcador mostramos un círculo acimutal, centrado en el marcador, que facilita el proceso de identificar las direcciones acimutales de los distintos grupos de puntos. Así, en el caso de las líneas diagonales que cruzan el punto central del marcador, la obtención de la dirección acimutal es directa; en cambio, de otras líneas, como en el caso de la línea que señala la dirección de la Vía Láctea Cenital de julio que no pasa por dicho punto central, trazamos una línea paralela que colocamos sobre ese punto con el propósito de hacer inferencias astronómicas relativas del marcador, de acuerdo con su ángulo acimutal. Con este análisis basado en coordenadas cartesianas y geometría esférica, ha sido posible acercarnos al pensamiento matemático creado por las necesidades de representación de los conceptos culturales de aquellos grupos humanos.

Podemos suponer, por tanto, que las observaciones astronómicas transcritas en esta figura geométrica, creada con base en alineamientos de puntitos grabados, debieron haber tenido singular relevancia en la manera en que la población se ubicaba en el tiempo-espacio para la organización de sus migraciones, la fundación de nuevos asentamientos y el establecimiento de su calendario ritual.

13. Flores y Hers, “Bajo el astro solar”: tabla 1, figs. 3 a 7.

14. Aquí es oportuno agradecer la ayuda que recibimos de los estudiantes Víctor Hugo Hui-zar Acosta, Jesús Gándara Raigoza y Sandra Fabiola Mora, del Centro Universitario del Norte de la Universidad de Guadalajara con sede en Colotlán, así como de Francisco Vázquez Mendoza y José Claudio Carrillo Navarro.



5. Vista general del piso grabado desde el noroeste. Foto: Rocío Gress.

La relación del gran conjunto de grabados (fig. 5) con el marcador, sugerida por su cercanía, se confirma por la presencia, entre los diversos motivos distribuidos sobre la gran superficie grabada, de dos agrupamientos de pequeños puntos. Aunque esos agrupamientos no conforman marcadores propiamente dichos, la factura y las dimensiones de los puntitos son similares a los utilizados para crear la figura astronómica. Además, la disposición de esos dos grupos de puntitos en los extremos sureste y noroeste del piso rocoso retoma la direccionalidad de la Vía Láctea cenital hacia la medianoche en diciembre, indicada de forma evidente en el marcador. Por último, como veremos más adelante, la organización general de los grabados en el pavimento rocoso retoma la forma general del marcador: una cruz orientada a los puntos cardinales adentro de un cuadrante. Por tanto, podemos inferir que la bóveda celeste fue la fuente de inspiración y saber para los antiguos ocupantes del lugar en su manera de concebir el universo, en sus rituales y en las imágenes que grabaron en la roca.

La superficie rocosa como reflejo del cielo

Los grabados y el marcador se ejecutaron sobre dos afloramientos rocosos similares: una capa de toba volcánica de muy poco grosor que descansa sobre otro estrato arenoso, no consolidado. Esto se puede apreciar con claridad al observar, por ejemplo, uno de los pocitos cilíndricos que acompañan al marcador y que, a una profundidad de unos 30 cm, deja ver abajo en su fondo la capa de tierra.¹⁵ En el borde sur del conjunto de los grabados una sección cuadrangular del pavimento rocoso ha sido desprendida de manera artificial, hace tiempo, y deja ver el espesor aún menor del soporte rocoso. Los antiguos habitantes del lugar parecen haber observado esa característica del afloramiento que le da poca estabilidad y, por esa razón lo protegieron con sumo cuidado con las terrazas.

La inestabilidad del piso rocoso originó las ondulaciones de su superficie. En efecto, no sólo presenta un declive hacia el sur, hacia el borde de la meseta, sino que no es del todo plano. En la mitad oriental, se va ahuecando como un embudo, a medida que se baja mientras que en la mitad occidental está más plano y algo abombado. Esas ondulaciones podrían deberse a infiltraciones del agua entre la roca y la capa suelta que la sustenta.

La superficie de la roca no es lisa y uniforme, sino que presenta grietas que la dividen en una serie de secciones de contornos irregulares adentro de los cuales, a menudo, se suscriben los motivos, aunque otros se extienden sobre varias de esas secciones. Pero, además de esos accidentes naturales a los cuales se adaptaron los que grabaron las imágenes, otra característica muy singular parece haber tenido un papel determinante al escoger este lugar para grabar: cuatro grietas profundas, naturales o quizá trazadas por el hombre, rectilíneas y perpendiculares confluyen en un punto central y dividen en cuadrantes de distintas extensiones el conjunto de planta casi cuadrada, de unos 18 m de lado.¹⁶ La similitud que resulta de esa distribución con la figura del marcador astronómico es muy llamativa, tanto por la forma general que crean esas líneas (una cruz en un cuadrilátero) como por sus orientaciones a los rumbos cardinales. Este magno marcador natural tan similar al astronómico grabado por el hombre a poca distancia, era un lugar idóneo para desarrollar un discurso visual que reflejara la bóveda celeste, con el ritmo del tiempo y de los rituales, un diálogo

15. Flores y Hers, “Bajo el astro solar”, fig. 5.

16. Flores y Hers, “Bajo el astro solar”, fig. 8.

con los astros, una oración elevada hacia el cielo, una imagen pétreo del cosmos y del papel del hombre en el universo.

Técnicas de grabado y estado de conservación

Al grabar los motivos sobre la superficie rocosa, los artistas levantaron la corteza oxidada anaranjada, dejaron a la vista debajo la roca gris, más clara, de modo que cuando la erosión o la acción del hombre se ha llevado esta costra, los motivos ya son muy difíciles de distinguir y en ciertos casos se han borrado por completo. Reconocemos tres técnicas de grabados: la de los pequeños puntos que ya señalamos y que replica la técnica utilizada para crear el marcador astronómico; la del delineado de la figura por picoteo que crea un surco regular, de cerca de 1 cm de ancho, a veces pulido con posterioridad y que marca el contorno de los motivos. La tercera técnica consiste en reservar la figura sobre la corteza. Para crearla, se levantó alrededor de ella la superficie anaranjada por medio de cincel, de picoteo y de raspado. Como veremos, esta técnica no se utilizó sólo para crear figuras, sino sobre todo para desfigurar e incluso destruir las contorneadas por picoteo, y puede confundirse a primera vista con un descarapelado natural.

La ubicación de los grabados sobre un plano horizontal ha influido, como es obvio, en su estado de conservación. La presencia de las terrazas circundantes ha protegido durante más de un milenio el afloramiento rocoso, al mitigar el escurrimiento del agua sobre su superficie, pero no impidió del todo que el agua se deslizara por los grabados y erosionara sus contornos, o que propiciara el desarrollo de las grietas en las cuales van creciendo hierbas, huizaches, y otros arbustos, que desfiguran algunos de los motivos. También ha afectado la exposición continua a los rayos del sol y el pisoteo de las vacas, además de eventuales incendios. Pero una observación minuciosa en el campo a ras de suelo y el largo proceso de registrar los grabados por medio del dibujo digital nos han relevado que el factor principal del deterioro se debió a la acción humana. Por suerte, son pocas las intervenciones humanas modernas. Observamos que unos cuantos motivos han sido repasados de forma ligera con un instrumento filoso y, en tiempo reciente, en una superficie que ya había perdido sus antiguos grabados, alguien inscribió algunas letras con un cuchillo. En tiempos antiguos, sin embargo, todo parece indicar que hubo la intención de intervenir el lugar para destruir el mensaje del cual eran portadores

los grabados, tanto los conjuntos de puntitos como los trazos picoteados. Esa acción, sin duda vandálica, se manifestó de distintas maneras. La más obvia es la sustracción de una parte del piso en el extremo sur del conjunto, que dejó incompleto uno de los motivos del cuadrante sureste. Al parecer, el grosor muy reducido de la capa rocosa en este lugar facilitó la tarea de los vándalos. En el cuadrante suroeste, se asestaron golpes muy fuertes que lograron fracturar el piso, lo que destruyó los motivos y permitió la extracción de numerosos fragmentos. En el cuadrante noroeste, se hicieron profundas perforaciones puntuales. A parte de esas acciones violentas, también se puede reconocer un trabajo asiduo para desfigurar los motivos delineados. La manera más cuidadosa consistió en intervenir con picoteo los surcos trazados en la antigüedad para desfigurar las figuras y hacer confusa su identificación. En estos casos es claro que no se trata de una erosión natural porque son intervenciones muy puntuales, en medio de trazos bien conservados. A menudo, por desgracia, la acción destructora se prosiguió y grandes superficies fueron descapeladas y abrasadas, a veces incluso sin dejar huella de los grabados, al lado de otros más o menos bien conservados. En algunos puntos, lo deliberado de esta acción se confirma cuando el agente reservó parte de la corteza superficial que estaba destruyendo para hacer aparecer un nuevo motivo. Más adelante nos detendremos sobre esta fase vandálica, pero por suerte a pesar de su amplitud, aún es posible de reconocer parte del discurso plasmado en los grabados más antiguos.

Para abordarlo necesitamos considerar los retos que presenta el registro de los grabados en una superficie plana, a diferencia de los paredes verticales que suelen ser la ubicación más común. En efecto, al estado disparejo de conservación se añaden otros factores que entorpecen el registro de las obras distribuidas en un amplio piso y no en una pared. En primer lugar, es difícil disponer de la luz rasante adecuada para resaltar los motivos, sin las sombras que proyectan los árboles circundantes o el observador. Además, la orientación de cada uno de los motivos en un plano horizontal es mucho más compleja puesto que no hay una distinción natural entre arriba y abajo, o izquierda y derecha. En el cuadrante noreste, casi todos los motivos tienen una misma orientación norte-sur, es decir, fueron trazados para ser vistos desde el sur, pero no es el caso de los otros cuadrantes donde las muy diversas disposiciones de las figuras crean en cierta medida un aparente caos que evoca las múltiples perspectivas que se perciben al contemplar el cielo nocturno. Como veremos, la orientación de las figuras en cada cuadrante forma parte del discurso.

Un programa iconográfico en cuadrantes

La división de este piso rocoso en cuadrantes orientados a los rumbos cardenales parece haber sido el eje fundamental en la selección y la organización de los múltiples motivos que conforman el conjunto, y crean un discurso particular para cada uno.

Circunstancias adversas no nos permitieron llevar a cabo el estudio fotogramétrico que teníamos programado para un registro adecuado de esa amplia superficie, con la esperanza de corregir las deformaciones inevitables que ocurren cuando se propone transcribir en un solo plano una superficie ondulante. Mientras se logra disponer de esta herramienta,¹⁷ presentamos aquí propuestas de registro que, esperamos, apoyarán las iniciativas necesarias para la futura protección del sitio y para los múltiples estudios que habrá de inspirar tan importante patrimonio artístico.

*El cuadrante noreste: orando bajo los astros,
en un ámbito femenino y celeste*

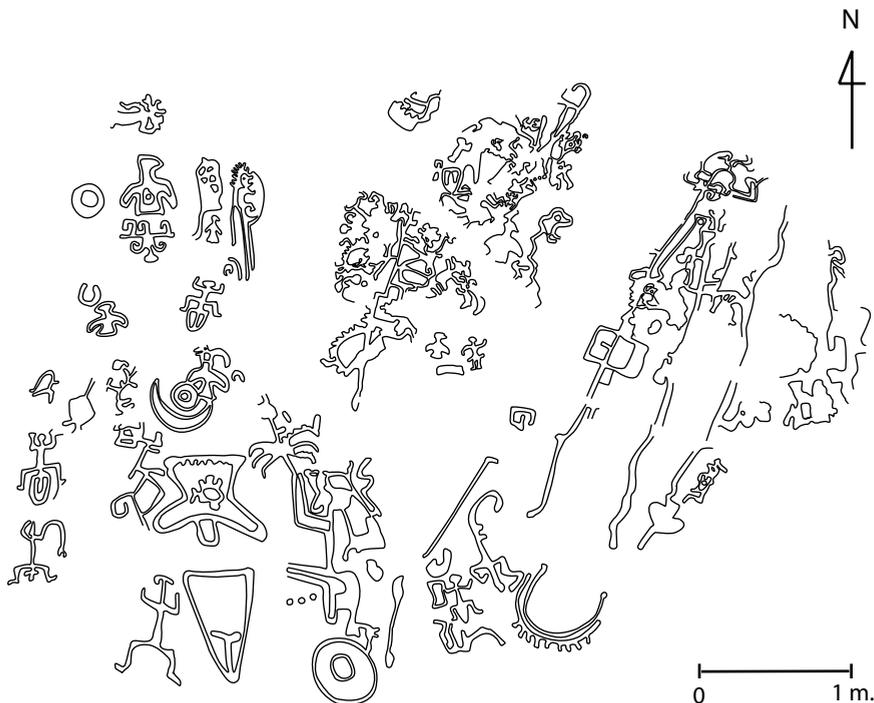
El cuadrante noreste (fig. 6) es el más amplio y el relativamente mejor conservado de todo el conjunto, aunque su borde norte y la parte oriental están muy deteriorados tanto por el correr del agua como por dos de los tipos de intervenciones destructoras: el que desfigura los motivos al intervenir los surcos grabados y el que levanta parte de la corteza para borrar los grabados. En el dibujo preliminar, que presentamos, sobresalen dos aspectos generales que nos permiten distinguir la mitad este y la oeste (figs. 7 y 8). En la primera, la composición está dominada por una serie de largas líneas rectas y ondulantes que bajan desde la esquina noreste del afloramiento y recorren toda la superficie sin tomar en cuenta las divisiones naturales de la superficie que crearon las grietas (figs. 7 y 8, motivo 1). El hecho de que el trazo de esas líneas se corresponda también con el correr del agua que abre surcos al escurrir desde arriba ha acelerado de manera considerable la erosión, y confunde los trazos

17. Hasta ahora, en nuestras visitas al sitio, los trabajos se han circunscrito en la simple observación de los grabados, sin más intervención que un barrido de las hojas y el recorte de los huizaches que brotan de algunas de las grietas, para poder fotografiar los grabados y, a partir de las fotografías digitales, hacer el dibujo.



6. Cuadrante noreste visto desde el sur. Foto: Rocío Gress.

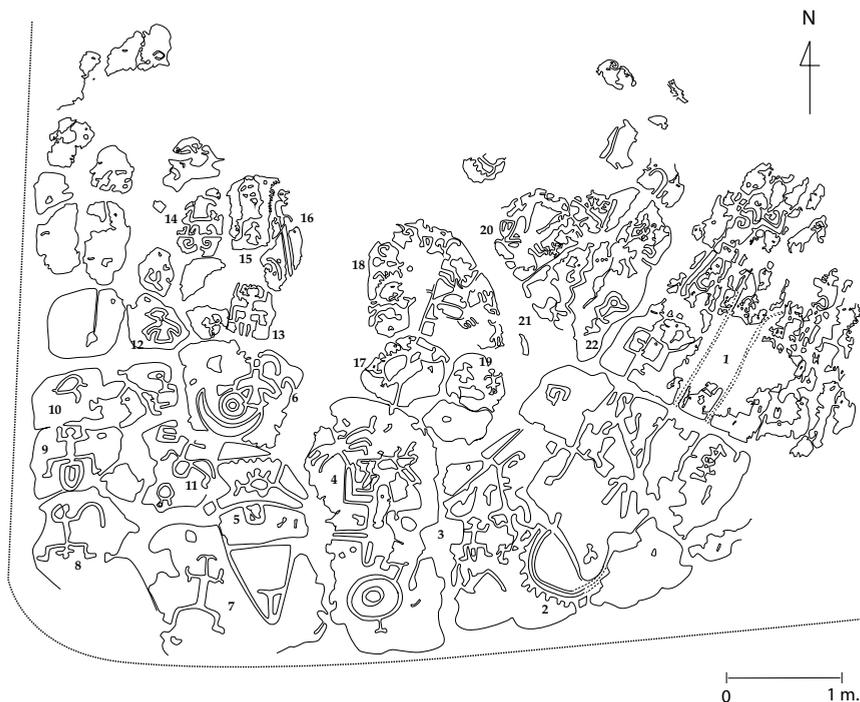
grabados y los surcos naturales. Por esta razón, es difícil reconocer las figuras originales y ahondar en su significado, pero vemos que esos largos trazos convergen en una gran U doble bordada de pequeños rayos como si fuese un recipiente o un creciente de luna. A su lado, con un tamaño mucho menor, se identifica a un personaje femenino de frente, con la vulva marcada entre las piernas abiertas y que empuña un pequeño escudo cuadrangular (figs. 7 y 8, motivos 2 y 3). Es interesante notar que, a pesar del deterioro de esa parte del piso, tenemos dos elementos para acercarnos al significado que pueden haber tenido los grabados de esta porción del cuadrante. Por una parte, los largos zurdos siguen la orientación de una de las direcciones acimutales señaladas en el marcador en uno de sus costados: la que presenta la Vía Láctea Cenital hacia la medianoche en junio-julio, es decir al inicio de la temporada de lluvias en la región. Mientras que el recipiente que parece recoger este correr del agua y la figura femenina podrían aludir a la luna como ente femenino propicio para asegurar la renovación vital que aportan las lluvias. Esos primeros indicios nos advierten sobre la estrecha relación entre los saberes astronómicos vertidos en el marcador para registrar el paso del tiempo y los rituales con



7. Cuadrante noreste: figuras delineadas. Dibujo: Marie-Areti Hers.

los cuales se relacionaba el piso grabado y que ordenaban la vida de la comunidad a lo largo de las estaciones.

La parte oeste del cuadrante es la zona mejor conservada de todo el conjunto. Por el tamaño mayor de los motivos, destaca una escena que evoca un ritual de ofrenda. Justo al lado de la luna-recipiente y la mujer, un personaje sentado sobre lo que parece ser un taburete, levanta los brazos en alto, y alza a un ave con las alas desplegadas y la cabeza redonda al final de un largo cuello (figs. 7 y fig. 8, motivos 4 y 9). La escena se despliega encima de un gran círculo doble. Para interpretar este círculo doble, hemos de observar el contexto en el cual aparece ese mismo motivo en otra parte de la escena. Al levantar su ofrenda, el personaje sentado parece dirigir su rogativa hacia la unión de dos motivos celestes: la conjunción del creciente de luna y lo que bien podría ser Venus. Junto a esa conjunción astral se despliega el vuelo de una gran ave en vuelo (fig. 8, motivo 6 y fig. 10).



8. Cuadrante noreste, figuras delineadas numeradas, y reservadas sobre la corteza. Dibujo: Marie-Areti Hers.

Dicha ave es el tema más recurrente en el cuadrante y su carácter femenino está remarcado con insistencia. Así, frente al personaje ofrendando, baja una gran ave, las alas desplegadas y la cola ancha delimitada por ondulaciones para representar las plumas. En medio de su cuerpo, un círculo con rayos parece subrayar su carácter astral. Abajo, del mismo tamaño, un gran motivo vulvar parece señalar el sexo del ave y/o del pequeño personaje que se levanta a su lado (fig. 8, motivos 5 y 7).

Alrededor de esta escena de ofrenda y oraciones dirigidas a seres celestiales, se multiplicaron las figuras de pequeño tamaño entre las cuales se repite la de un personaje femenino asociado con el ave en vuelo (figs. 11-13; fig. 8, motivos 8-21). Al observar con detenimiento los grabados, se puede apreciar la complejidad de esa asociación. Las figuras de las ocho aves en vuelo presentes en el cuadrante (fig. 8: motivos 4, 5, 6, 12, 14, 15, 19 y 20) varían en tamaño y



9. Cuadrante noreste, motivos 4-II. Foto: Marie-Areti Hers.

dos de ellas tienen una plúmula en lo alto de la cabeza y otra ave (fig. 8, motivo 14 y figura 11) tiene a sus pies lo que evoca la probóscide de una mariposa, por lo que no sabemos si todas esas figuras se refieren a un mismo ser. Pero lo que las unifica es el énfasis en el vuelo cenital en lo alto del cielo, con cola y alas desplegadas, que evocan para nosotros de modo genérico a un ave de presa grande como el águila, distinta al ave ofrendada (fig. 8, motivo 4) que, por sus largas patas y cuello, sería un ave vadeadora. Las ocho figuras femeninas relacionadas con el ave también son diversas (fig. 14): vulva sola (5), personaje de frente con piernas abiertas dobladas y vulva en medio (3, 9, 13, 20) personaje con lo que parece ser un vestido (19). Y en la esquina suroeste del cuadrante (8), es difícil precisar si el motivo entre las piernas del personaje alude a genitales masculinos o, más probablemente, al parto de una criatura con la cabeza y los brazos que emergen, tal como lo hemos podido constatar en otros sitios rupestres chalchihuiteños.

La reiteración de este motivo mujer-águila bajo formas diversas y el deterioro de los grabados, sobre todo en la parte central (fig. 8, motivos 17-19) advierte que la advocación reiterada de este ser poderoso se ha expresado en oraciones



10. Cuadrante noreste, motivos 6, 12 y 13. Foto: Marie-Areti Hers.

muy complejas cuyo sentido se nos escapa. Así, a modo de ejemplo, observamos, en lo alto de la parte central del cuadrante, la conjunción de motivos apretados en un reducido espacio circunscrito por grietas (fig. 12 y fig. 8, motivos 20-22): de izquierda a derecha, reconocemos quizás un falo y una vulva, una gran ave descendente vista de perfil con la ancha cola abierta y una ala desplegada visible; junto a sus garras, una diminuta figura femenina debajo de una punta de flecha dirigida hacia ella, una ave en vuelo ascendente, una línea en zigzag a modo de rayo y, por último, lo que podría ser una cabeza cercenada (fig. 8, motivo 22), tema que volveremos a observar más adelante. Es, en efecto, una apretada narración de la cual no tenemos la clave para su entendimiento. Por ahora, no podemos pasar por alto la notable asociación entre el ente femenino y el águila. Es a esa entidad sagrada celestial femenina que está dedicado el cuadrante, conmemora rituales en su honor para propiciar lluvias abundantes y benéficas al inicio de las aguas.

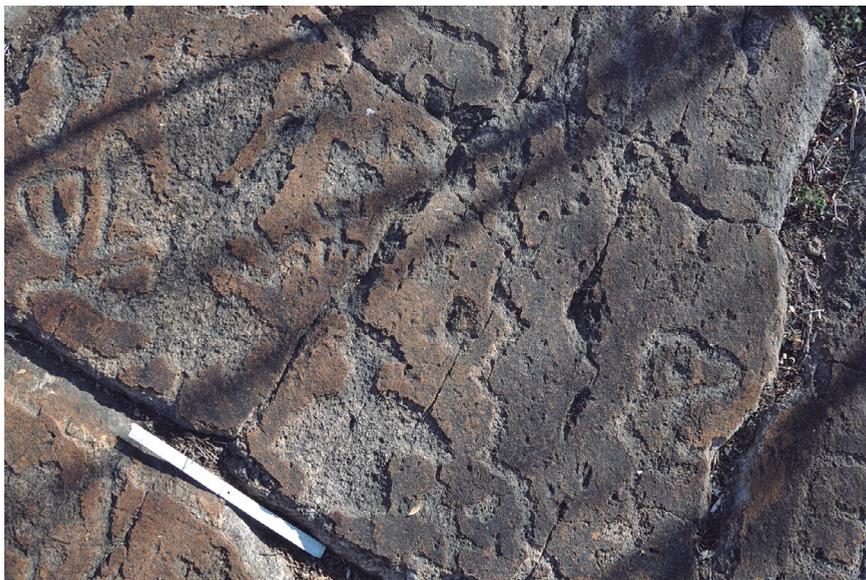
Este ente sagrado mujer-águila preside otro gran santuario rupestre chahihuiteño del mismo periodo. Está conformado por dos conjuntos desplegados en la cercana confluencia del río de Huejuquilla y el Chapalagana, y se



II. Cuadrante noreste, motivos 14-16. Foto: Marie-Areti Hers.

relaciona con el asentamiento del Cerro del Huistle.¹⁸ Ahí, en cada conjunto, el de Atotonilco y el de Las Adjuntas, un eje vertical domina la composición general y los grabados hacen presente un numen femenino poderoso, asociado al vuelo del águila. En el sitio de Atotonilco ubicado al este, un gran personaje femenino acompañado de un signo vulvar y de una águila con las alas desplegadas se relaciona con el vuelo del águila como sol naciente que sube del oriente al cenit (fig. 15). En el sitio de Las Adjuntas al oeste, lo femenino se condensa en el motivo de una vulva en relieve y pintada de rojo junto a dos motivos de águila en vuelo, uno en el cenit y el otro descendente hacia el ocaso, que baja al inframundo. Ese ser se ha interpretado como una versión muy antigua de

18. Momax está en la cuenca del río de Tlaltenango, el cual inicia al sur a la altura del gran sitio del Teúl y corre al norte hasta juntarse con el río de Colotlán para bifurcar al oeste y hundirse en la barranca del río Bolaños. A poca distancia al poniente, el río de Huejuquilla, después de pasar al pie del Cerro del Huistle, se hunde en el cañón de Atotonilco que lo lleva a Las Adjuntas en la confluencia con el río Atenco o Chapalagana, eje central del territorio tradicional wixárika. Los ríos Bolaños y Chapalagana son colindantes y corren paralelamente, de norte a sur hasta juntarse con el río Grande de Santiago.



12. Cuadrante noreste: motivos 20-22. Foto: Marie-Areti Hers.

un numen importante en la cosmología wixárika actual: *Tatei Wierika Wimari*, Nuestra Madre Joven Águila, que preside el tercer mundo, el cielo, *Tajeima*, donde se reúnen los antepasados. Es asociada a la Virgen de Guadalupe, a los peregrinos, a la fertilidad; es el espíritu del cielo encarnado en el águila.¹⁹

Podemos considerar, al regresar a Momax, que en el cuadrante noreste se conjugaron todos los medios expresivos posibles para transformarlo en un espejo de lo más alto del cielo, en una plegaria que se eleva hacia el ámbito femenino y luminoso de esta poderosa entidad divina, en el testimonio de los rituales propios del inicio de la temporada de lluvias para rogar por la lluvia y la vida

19. Françoise Fauconnier y Paulina Faba, “Las Adjuntas: arte rupestre chalchihuiteño y cosmovisión huichola”, en *Las Vías del Noroeste II: propuesta para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria*, coords. Carlo Bonfigliol, Arturo Gutiérrez del Ángel, Marie-Areti Hers y María Eugenia Olavarría (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2008), 475-536. Para un estudio más amplio sobre esta importante deidad desde una perspectiva etnológica, véase Nora Nallely Rodríguez Zarián, *De la Madre Águila Joven a la Madre Maíz. Acercamiento a la noción huichola de deidad a través de la noción huichola de persona* (tesis de maestría en Antropología, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018).



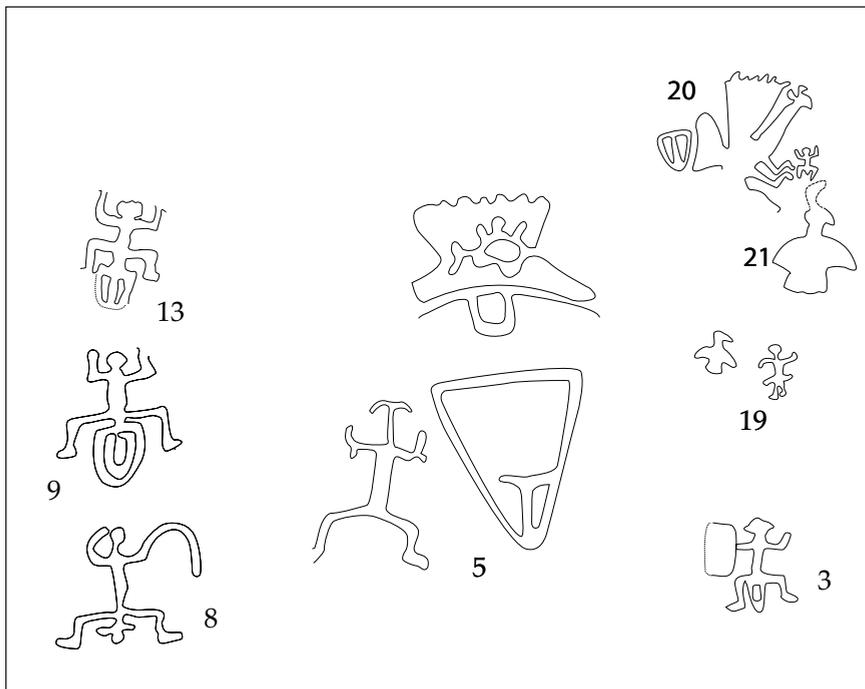
13. Cuadrante noreste: motivo 19. Foto: Marie-Areti Hers.

según lo establece el calendario registrado en el marcador astronómico. El ordenamiento de las figuras alineadas refuerza esa verticalidad y ascensión, acorde además con la ubicación del cuadrante en lo alto del piso.

A partir de lo observado en este cuadrante, podemos considerar que para lo demás del piso hemos de esperar también esa plena integración de medios expresivos: la ubicación de cada cuadrante, la organización interna de los motivos, su temática, así como el saber astronómico que permea en ellos. Al pasar al cuadrante sureste, dos motivos particulares permiten establecer cierta relación entre los dos cuadrantes: la mujer que carga un escudo (fig. 8, motivo 3) y la cabeza cercenada (fig. 8, motivo 22), pero también en este caso imágenes actuales del arte wixárika nos dan luz sobre estas antiguas expresiones rupestres.

El cuadrante sureste: animales nocturnos en el cielo estrellado

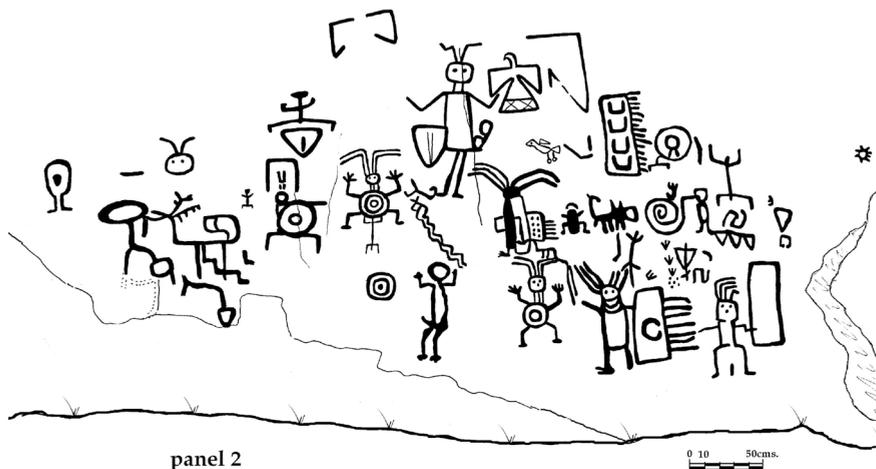
El cuadrante sureste, de tamaño menor al del noreste, constituye la parte más honda del afloramiento y la superficie tiene una forma general de embudo, con la parte más baja en el centro (fig. 16). Las condiciones de conservación



14. Cuadrante noreste: motivos 3, 5, 8, 9, 13, 19, 20. Dibujo: Marie-Areti Hers.

no nos han permitido lograr un registro completo satisfactorio. En los lados este y oeste, el deterioro ha sido considerable. Al este, el pavimento rocoso está incompleto y en el hueco ha crecido la vegetación; los escurrimientos han abierto profundas grietas en líneas paralelas que se confunden con los grabados originales, de modo similar a la parte oriental del cuadrante anterior. Al oeste, la superficie está en gran medida descarapelada. Es en la parte central, la más honda y donde se acumula la tierra aportada por los escurrimientos, donde mejor se han conservado los grabados.

Con base en lo que a primera vista se puede reconocer, podemos establecer que, en comparación con el cuadrante anterior, el del sureste evoca el ámbito masculino del guerrero, el sacrificio, animales feroces y el firmamento nocturno estrellado. El contraste con el cuadrante anterior se expresa tanto en el repertorio iconográfico como en la organización espacial de los motivos. Se trata en



15. Atotonilco, panel central. Dibujo: Marie-Areti Hers.

este caso de un ordenamiento centrípeto que gira alrededor del motivo central ubicado en la parte más honda (figs. 16-18). Para apreciarlo hay que dar la espalda al cuadrante noreste y mirar hacia el sur. Se distingue entonces la imagen de un cánido de largo hocico entreabierto, las orejas apuntando hacia delante, la espalda arqueada. Por su cola esponjada, podemos suponer que se trata de un coyote. Está visto de perfil, caminando hacia el poniente. Con convenciones similares, ese animal se encuentra en la cerámica chalchihuiteña grabada (tipos Vesuvio y Michilía) y en la decorada al estilo *pseudocloisonné* del periodo Epiclásico, así como en los dijes trabajados en concha, hueso y piedra blanca. Parece, por tanto, haber sido un personaje mítico relevante en el imaginario chalchihuiteño, lo que corresponde con la posición central del motivo en este cuadrante (fig. 19). El fondo sobre el cual el coyote ha sido grabado nos aporta un elemento para entender su naturaleza. En efecto, se trata de un conglomerado de puntitos similares a los utilizados para formar el cercano marcador astronómico, lo que sugiere que se trata de un fondo estrellado y que el cuadrante tiene un valor astronómico que abordaremos más adelante. Además de su significado astronómico, el coyote ha de haber tenido también un significado simbólico. Si retomamos la comparación con el arte wixárika, el coyote junto con otros carnívoros es un ser nocturno que refuerza



16. Cuadrante sureste visto desde el norte. Foto: Marie-Areti Hers.

la oposición complementaria con el ámbito luminoso de *Tatei Wierika Wimarri* del cuadrante noreste.²⁰

La prominencia del cánido corresponde no solamente a su posición central sino al hecho de que todas las otras figuras del cuadrante están organizadas a su alrededor, y tienen que ser vistas desde este punto, en una singular organización centrípeta. Hacia el este (figs. 20a y 20b, motivos 8-10) notamos con cierta dificultad la figura de un guerrero vista de perfil dirigiéndose hacia el norte, con las piernas semiflexionadas, un brazo doblado hacia delante para sostener un pequeño escudo cuadrangular y su cabeza encima de un tronco extrañamente corto (fig. 20b, motivo 8). Una larga línea circunda al personaje y atrás de él, una serie de trazos verticales rectos y ondulados confluyen hacia el cánido. Por lo demás, vemos otros dos motivos propios del ámbito del guerrero: una cabeza cercenada volteada hacia abajo (figura 20b, motivo 10) y un emblema (fig.

20. Para la complementariedad de los opuestos en el pensamiento wixárika, véase Ángel Aedo Gajardo, “El problema de la ambigüedad y sus intentos de resolución. Tres episodios cosmológicos huicholes y coras”, en *Miradas renovadas al Occidente indígena*, 343-363.

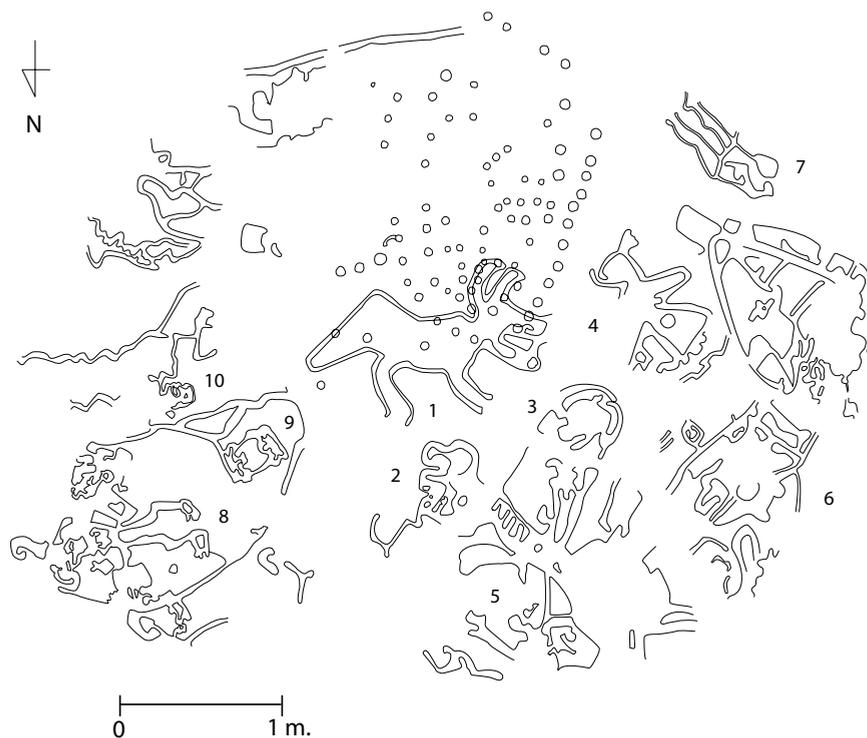


17. Cuadrante sureste. Motivo central de cánido (1). Foto: Marie-Areti Hers.

20b, motivo 9). La cabeza vista de perfil tiene el ojo marcado y la boca entrea-bierta, de la garganta sale una larga línea ondulante. Por su forma, se reconoce el perfil característico de la deformación tabular erecta, por lo común, aplicada entre los pobladores chalchihuiteños. Al pie del guerrero y volteada, esa cabeza cercenada parece ser el fruto del sacrificio humano, práctica ritual ampliamente documentada en el ámbito de esta cultura tanto en el arte rupestre como en los restos materiales: el sacrificio se realizaba por extracción del corazón y las cabezas se suspendían en estructuras de madera levantadas en los espacios rituales, a manera de *tzompantli*, como frutos de una actividad guerrera muy ritualizada.²¹

Cerca de la cabeza cercenada, enmarcados en un cuadrángulo, y a pesar de una intervención posterior que desfiguró en parte los grabados, reconocemos dos aves en vuelo convergente, muy esquematizadas, dispuestas en los dos

21. Marie-Areti Hers, "El sacrificio humano entre los toltecas chichimecas: los antecedentes norteños de las prácticas toltecas y mexicas", en *El sacrificio humano en la tradición mesoamericana*, coords. Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010), 227-246.



18. Cuadrante sureste. Motivos delineados. Dibujo: Marie-Areti Hers.

extremos con la cabeza hacia el centro (fig. 20b, motivo 9). Por el marco rectangular que encierra a las aves, no parece tratarse de la representación de las aves sino la figura de un emblema, quizá de algún orden guerrero o de algún linaje implicado en este sacrificio.

Al cambiar de punto de vista, mirando desde el centro hacia el oeste (figs. 21a y b), en un primer círculo, y orientados hacia el cánido, se distribuyen tres animales de tamaño decreciente: una gran ave rapaz con una plúmula vista de perfil que se dirige abajo hacia el cánido (fig. 21b, motivo 4), otra más pequeña, posiblemente acuática ribereña por el largo pico curvo (fig. 21b, motivo 3), y un pequeño carnívoro de hocico similar al del cánido, pero sin cola (fig. 21b motivo 2), por lo que podría ser un gato montés.²² Por último,

22. Una imagen similar del águila se encuentra en el gran plato decorado al negativo encontrado en el patio alto de la acrópolis de La Quemada, expuesto hoy en el Museo Nacional



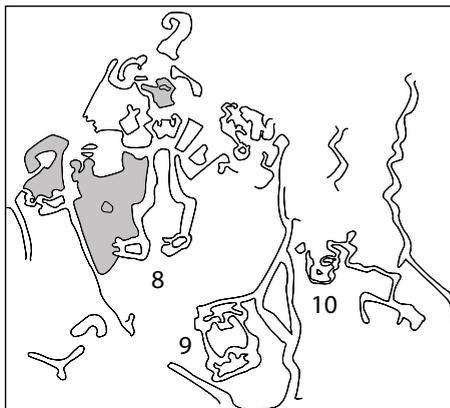
19. Cerro del Huistle: a) cerámica tipo Michilía; b) cerámica tipo Vesuvio; c) cerámica pintada al pseudocloissonné; d) dije en piedra blanca. Dibujo: Marie-Areti Hers.

hacia la orilla se suceden otros tres motivos de tamaño creciente: un primer carnívoro (fig. 21b, motivo 5) del cual apenas se conserva con cierta nitidez el largo hocico, luego la figura bastante confusa de otro animal (fig. 21b, motivo 6) mucho más grande que parece estar agazapado o sentado y un extraño personaje sin cabeza (fig. 21b, motivo 7). Como ya señalamos, en este borde sur del conjunto, falta una parte del piso rocoso, que dejó un hueco rectangular.

En la mitología wixárika, los animales presentes en el cuadrante sureste son los animales nocturnos que enfrentan al sol.²³ Así, el programa iconográfico

de Antropología. Véase Mónica del Villar, coord., *Catálogo esencial. Museo Nacional de Antropología, 100 obras* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Artes de México, 2011), 312.

23. Arturo Gutiérrez del Ángel, *Las danzas del Padre Sol. Ritualidad y procesos narrativos en un pueblo del Occidente de México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de Mé-



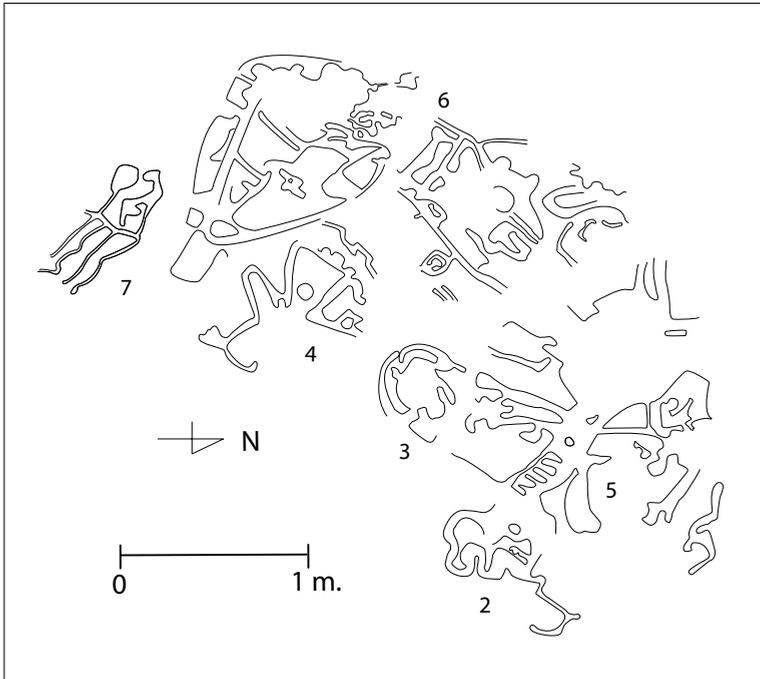
20. a) Cuadrante sureste, mitad este; b) cuadrante sureste, mitad este: guerrero, emblema y cabeza cercenada. Foto y dibujo: Marie-Areti Hers

del cuadrante sureste complementa por oposición el del cuadrante noreste y se hacen presentes los dos ámbitos de la lucha cósmica que articula la cosmovisión wixárika actual. Ese contraste va a la par con el ordenamiento de los grabados sobre la superficie rocosa. Para evocar el ámbito masculino de la guerra, el sacrificio, los animales feroces y el cielo estrellado, se escogió la parte más baja del piso rocoso y los motivos están dispuestos en un movimiento en espiral hacia la profundidad, lo que sugiere una inmersión en la oscuridad, en clara oposición con el movimiento en un ascenso luminoso del cuadrante noreste.

Esas comparaciones entre los grabados de Momax y la cosmología wixárika permiten advertir que las similitudes no se circunscriben a la iconografía sino también a la manera en que las concepciones del tiempo-espacio impregnan todos los aspectos de sus creaciones plásticas y sus espacios rituales.²⁴ No es de extrañar, por tanto, que también encontraremos similitudes en los saberes astronómicos que sustentan este saber sagrado.

xico-Instituto de Investigaciones Antropológicas/El Colegio de San Luis/Miguel Ángel Porrúa, 2010), 58-59.

24. Arturo Gutiérrez del Ángel, “Centros ceremoniales y calendarios solares: un sistema de transformaciones en tres comunidades huicholas”, en *Las Vías del Noroeste II: propuesta para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria*, 287-318 y Olivia Kindl, “¿Imago mundi o parábola del espejo? Reflexiones acerca del espacio plástico huichol”, en *Las Vías del Noroeste II: propuesta para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria*, 425-460.



21. a) Cuadrante sureste, parte oeste vista desde el motivo central (foto);
b) cuadrante sureste, parte oeste, motivos 2-7. Foto y dibujo: Marie-Areti Hers.



22. Vista general del piso grabado desde la esquina noroeste; en primer plano, el conjunto de puntos y el colibrí del cuadrante noroeste. Foto: Marie-Areti Hers.

En lo más profundo del cuadrante, el conjunto de puntitos relacionado con el cánido advierte, además, sobre su valor astronómico. Para acercarnos a ello, vemos que hay otro conjunto de puntitos en el pavimento de los grabados, el cual se encuentra en el cuadrante noroeste en la parte más elevada del piso rocoso (fig. 22). La disposición de esos dos conjuntos de puntitos, por tanto, no es azarosa y obedece a la lógica que subyace al discurso general de los grabados, puesto que la configuración del soporte del piso rocoso contribuye a subrayar la oposición entre los dos ámbitos cósmicos. Pero, además, más allá de la oposición entre el arriba y el abajo, la relación entre los dos conjuntos de puntitos tiene un valor astronómico al indicar una dirección acimutal similar a la que en el marcador señala la Vía Láctea cenital que se da en diferentes horas de la noche, sobre todo en el mes de diciembre hacia la media noche. Es decir, que en relación con el calendario ritual, el cuadrante correspondería a las festividades de agradecimiento por las cosechas logradas y a las actividades guerreras propias de la temporada de secas. Esta alternancia y complementariedad entre las temporadas de lluvias y de secas, de la vida agrícola y de los



23. Cuadrante noroeste: dos colibríes. Foto: Marie-Areti Hers.

azares de la guerra que marcaban el ritmo de la vida ritual y estructuraban la cosmovisión, también se notan en el patrón de asentamiento de la ocupación chalchihuiteña de la región: los asentamientos dispersos, propicios para la siembra, cuando las lluvias hacen en gran medida intransitables los caminos, contrastan y complementan los sitios fortificados donde la población podía concentrarse y encontrar refugio seguro.²⁵ Al tomar en cuenta esa dirección acimutal, es posible que el cánido y su cielo estrellado correspondan a algo que se observaba en la Vía Láctea. Para esas fechas del año, entre la media noche y el

25. Marie-Areti Hers, “Colonización mesoamericana y patrón de asentamiento en la Sierra Madre Occidental”, en *Origen y desarrollo de la civilización en el Occidente de México, IV Mesa de Trabajo*, eds. Brigitte Boehm y Phil Weigand (Zamora: El Colegio de Michoacán, Zamora, 1992), 103-136.

amanecer, lo que podría haber llamado la atención es un conjunto de estrellas entre la constelación de la Cruz del Sur y el centro de la galaxia en la región de la estrella Antares, sin que podamos por ahora aseverar con más precisión a qué grupo de estrellas podría corresponder el cánido. Por su parte, el conjunto de puntitos en el cuadrante noroeste está demasiado deteriorado para poder reconocer algo en la distribución de los pocos puntitos que se conservan. Sin embargo, es interesante notar que a su lado se conservan dos figuras de colibrí en la punta de un asta (fig. 23). Como lo señala Carl Lumholtz en su estudio del arte simbólico wixárika, el colibrí *tupi 'na* es una de las aves del sol y suele representarse en pares chupando una flor.²⁶ De esa manera, el eje que une los dos conjuntos de puntitos es un elemento muy importante en la configuración del poderoso cronocsmograma elaborado por los creadores de los grabados. Vemos, así, que en la construcción de esa obra magistral se conjugaron tres medios expresivos: la configuración del piso rocoso permite subrayar la oposición entre arriba y abajo y los rumbos del universo, la selección de los animales evoca la lucha entre los seres de la luz y los de la oscuridad y la orientación acimutal atestigua el saber astronómico que permite acceder al ritmo del tiempo. Para ahondar en este último punto, la tradición wixárika nos ofrece, de nuevo, comparaciones esclarecedoras. En particular, a partir de un objeto singular. Se trata de un disco de cantera o toba volcánica pintado en ambas caras, ilustrado y estudiado a detalle en la obra de Lumholtz ya citada (fig. 24).²⁷ Para interpretarla, ese autor pudo contar con el testimonio del que creó esa obra y que, como lo subraya Lumholtz, estaba muy interesado en dar testimonio sobre el saber astronómico huichol. Precisa que esos discos se elaboraban para la fiesta de las calabazas y el maíz tierno, que luego se coloca en el templo de la “Madre de arriba”, la Madre Joven Águila. En el anverso aparece ella en la forma del águila bicéfala. La línea ondulada que rodea a la deidad evoca las montañas cubiertas de maizales en sus flancos y cañadas, los puntos en su corazón y entre las dos cabezas son granos de maíz y, a sus pies, se extiende la serpiente emplumada, la serpiente de lluvia; es decir, la deidad misma. El reverso nos ofrece un compendio del saber astronómico. Entre las estrellas, que son el vestido de la deidad, aparecen varias constelaciones como la del Escorpión al centro rodeado por las pléyades, un cánido que persigue

26. Carl Lumholtz, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes* (Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista, 1986), 362.

27. Lumholtz, *El arte simbólico*, 89-93.



24. Ambas caras de un disco dedicada a la Madre Joven Águila. Dibujos: Marie-Areti Hers, basado en Lumholtz, *Arte simbólico y decorativo de los huicholes* (vid supra n. 26), 89.

a un venado, el gallo, el arado, el cangrejo de agua dulce perseguido por el mapache, y el colibrí que chupa la miel; grandes puntos rojos marcan a Venus y las estrellas solitarias como Antares en el centro del disco, que aparece como el corazón del Escorpión. No parece querer representar el firmamento en un momento particular del año a modo de mapa celeste, sino reunir los astros más significativos en el seno de esa tradición.

Las similitudes con la composición rupestre de Momax son asombrosas, aunque es cierto, el tiempo ha pasado. La poderosa Nuestra Madre Joven Águila ya no aparece en la forma del binomio mujer-águila, sino la del águila bicéfala. Se suele decir que este elemento muy recurrente en el arte wixárika actual no tiene relación con el famoso emblema del poder imperial de la época virreinal. Sin embargo, hay que recordar que los huicholes se integraron como indios flecheros aliados de la corona en la Frontera de Colotlán creada desde finales del siglo XVI para poner fin a la guerra chichimeca: en esta condición gozaban de privilegios especiales y es muy probable que, como los otros pueblos que establecieron una alianza guerrera con la corona, a los wixárika también les hayan dado el privilegio de utilizar este emblema. Como en el caso de los otomíes, resignificaron esta figura imperial en la imagen de un ente divino propio.²⁸

28. Marie-Areti Hers e Isela Peña, “Una conquista revertida. El arte otomí en un mundo colonizado”, en *XLIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Lógicas de dominación y*

El disco estudiado por Lumholtz fue creado a finales del siglo XIX, pero el águila bicéfala se sigue utilizando para evocar a la gran Madre Joven Águila, como lo precisa Olivia Kindl en su estudio sobre el arte huichol actual: los discos de piedra, los *nierikate* se empotran en las paredes de los pequeños templos, los *xirikite*, con la cabeza de perfil o bicéfala. Por lo general el águila constituye una figura central. Esta ubicación en el espacio plástico coincide con el lugar ocupado por esta figura mítica en el cosmos huichol, el cenit, extremidad superior del *axis mundi*, eje vertical y central del mundo.²⁹

Sin entrar en detalle, en la composición del reverso, la comparación con el piso grabado de Momax lleva a fijarnos en la relación entre el cánido y el colibrí. Si, como propusimos, el cánido se relaciona con la constelación de Tauro, el colibrí podría ser Géminis u otra constelación que correspondería a la dirección acimutal señalada de la Vía Láctea cenital de diciembre. Es decir, que el disco, así como también el piso grabado evocan las dos etapas fundamentales en el calendario de la vida ritual: la petición de lluvia y el agradecimiento por la vida renovada. Hasta este punto de nuestro análisis del piso grabado de Momax, hemos podido reconocerlo, a pesar de su deterioro, como un poderoso cronocosmograma y no es vano constatar en ello una larga filiación con la manera en que los wixarikate honran a *Tatei Wexikia Wimari*, Nuestra Madre Joven Águila, mencionada como la madre de sol, que detiene el mundo entre sus garras.³⁰

Destruir e imponer un nuevo discurso

De haber podido completar el análisis con la otra mitad del conjunto, la de los cuadrantes del poniente, quizás habríamos podido entender más a profundidad la relación entre los rumbos cardinales y el programa de cada cuadrante y, por ende, del conjunto en su totalidad. Pero al oeste el deterioro de los grabados es considerable y nos obligó a observar con más detenimiento cuáles pueden haber sido los factores que intervinieron en su destrucción. Constatamos

resistencia (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas), en prensa, y Laura E. Matthew, *Memorias de conquista, de conquistadores indígenas a mexicanos en la Guatemala colonial* (Guatemala: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, 2017), 105, 107.

29. Olivia Kindl, “¿*Imago mundi* o parábola del espejo?”, 438-439.

30. Olivia Kindl, “¿*Imago mundi* o parábola del espejo?”, 438-439.

así un fenómeno inesperado: lo que a primera vista habíamos considerado como el efecto de la erosión, como el desgaste y pérdida de los motivos por las fuerzas naturales, en realidad resultó ser ante todo el producto de una agresión humana destinada a borrar antiguas imágenes. Entonces volvimos a observar a ras del suelo la superficie de los del este, y comprobamos que el deterioro se singulariza a menudo por ser muy puntual y afectar sólo algunos motivos o parte de ellos, al lado de otros bien conservados. Así, por ejemplo, en el cuadrante noreste, el delineado del personaje (4) (fig. 8) o del águila (20) pierde claridad y los dos semicírculos (17) y (18) adjuntos a una larga línea recta han quedado desfigurados. En el cuadrante sureste, la destrucción intencional es aún más evidente. Donde al parecer se grabaron dos grandes animales (figs. 21a y b, motivos 5 y 6), la corteza anaranjada podría haber sido de manera sistemática levantada a golpe de cincel y por abrasión, y lo que parece haber sido un guerrero enarbolando un escudo (figs. 20a y b, motivo 8) se ha desfigurado tanto que ya no se distingue su cabeza mientras que a la altura de su pecho los iconoclastas dejaron reservado en la corteza rocosa el perfil de otra cabeza. Además, como ya señalamos, partes del mosaico que conforma el piso rocoso han sido sustraídas. De este modo, parece que la acción humana ha sido determinante en la destrucción parcial de los grabados y que se trató de algo sistemático y no aleatorio.

Al detenernos sobre lo que dejó esta acción iconoclasta, podemos inferir que formó parte íntegra de la historia del conjunto y también del asentamiento. Parece tratarse de un episodio antiguo, atribuible a las tribulaciones que conocieron los antiguos habitantes chalchihuiteños del lugar. En efecto, los que acometieron contra las imágenes no sólo las destruyeron, sino que las sustituyeron por nuevas, o más bien por un solo motivo repetido al infinito: la cabeza humana vista de perfil. Únicamente el dibujo permite hacer inteligible lo que a primera vista no son más que manchas amorfas creadas por lo que queda de la corteza anaranjada de la roca y, así, poco a poco, se impone esa sorprendente y obsesiva repetición por un mismo tema recreado en un caos visual de tamaños y de orientaciones más diversos. Así, por ejemplo, en el borde sureste del cuadrante noreste (figs. 25a y b), siguiendo el contorno de lo que queda de la superficie anaranjada original, al momento de ejecutar el dibujo, reconocemos una serie de elementos que se repiten: la nuca recta, lo alto de la cabeza plana con una hendidura marcada y a menudo con un gran apéndice curvo que se eleva a modo de mechón de pelo o tocado extravagante. La nariz es prominente y, por lo general, aguileña, la boca abierta o entreabierta, el ojo



25. a) Cuadrante noreste, detalle esquina sureste; b) cuadrante noreste, esquina sureste: motivos 2 y 3 delineados y motivos posteriores reservados en corteza anaranjada. Foto y dibujo: Marie-Areti Hers.

marcado, y del cuello escurren dos apéndices ondulantes. Este motivo no es nuevo. Parece inspirarse en uno de los antiguos pertenecientes a la primera época de los grabados y ejecutados con la técnica del delineado del contorno por picoteo. Se trata de la cabeza cercenada que encontramos en los cuadrantes noreste (fig. 8, motivo 22 y fig. 12), sureste (figs. 20a y 2b, motivo 10) y noroeste. Parece, por tanto, haber existido una relación ambigua entre los realizadores de las dos fases de los grabados, de ruptura, pero también en cierto grado de continuidad. De esa manera, podemos considerar que la aplicación de esa nueva técnica se inscribió en un contexto de crisis en el ámbito de las imágenes y, por ende, de las creencias y la ritualidad de los pobladores, quizás como expresión de una ruptura social de profundas consecuencias en la vida del asentamiento. La selección de los antiguos motivos respetados y los destruidos nos orienta sobre la naturaleza de esa crisis, pero sólo en cierta medida porque el estado resultante es muy distinto en cada cuadrante y los del poniente han perdido la mayor parte de los motivos originales.

En el cuadrante noreste, gran parte de los grabados ha sido respetada, pero algunos de los motivos han sido afectados, en parte borrados, descarapelados, en particular en la parte oriental en donde entre las porciones más afectadas se distinguen algunas de esas caras humanas de perfil propias de la resignificación del lugar (figs. 25a y b). La coexistencia de esas dos clases de figuras producidas por distintas técnicas ofrece un serio problema para el dibujo por medio del cual se propone una lectura de esas imágenes. Así para dibujar el cuadrante, nos hemos concentrado al principio en señalar los canalitos picoteados con los cuales los creadores del primer discurso delinearon las figuras y que se pueden apreciar mejor cuando la luz rasante permite apreciar los detalles del relieve (fig. 7). Desde esta perspectiva, no tomamos en cuenta los otros accidentes de la superficie que, a primera vista, podían parecer simples accidentes causados por la erosión y que, como advertimos poco a poco, fueron a menudo producto de la segunda intervención cuando se levantó la corteza rocosa con golpes de cincel, picoteo y abrasión. Cuando la vista se detiene, ya no sobre el delineado en color gris, sino sobre las partes preservadas de la corteza anaranjada de la roca, se reconoce esa mencionada profusión caótica de cabezas humanas.

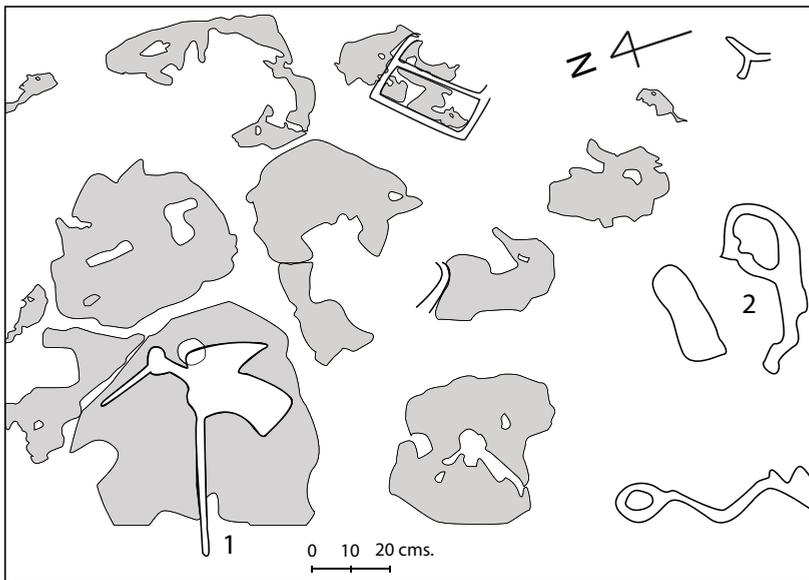
El hecho de que, en este cuadrante, una gran proporción de las figuras más antiguas hayan sido respetadas o sólo en parte desfiguradas por las nuevas intervenciones, nos sugiere que en el tiempo de la intempestiva segunda etapa de los grabados, el discurso visual del cuadrante noreste había conservado, quizás,

algo de su valor inicial y seguía imponiendo respeto. En los otros cuadrantes, la destrucción fue mayor, fue moderada en el caso del sureste, pronunciada en el noroeste y casi completa en el suroeste.

El tratamiento diferenciado dado a los diferentes motivos del cuadrante sureste sugiere que quizá seguía vigente un discurso armado alrededor del mundo de la oscuridad, del cielo estrellado y de los animales depredadores, pero también de la figura dominante del guerrero, del sacrificio humano y la decapitación y, por ende, de la guerra sacralizada, en concordancia, de hecho, con el tema único de la segunda etapa: la cabeza humana cercenada.

Cuadrante noroeste

En los cuadrantes noroeste y suroeste la proporción de los antiguos motivos conservados es ínfima, lo que nos deja muy pocas pistas para determinar cuál fue el discurso visual original (fig. 27). En el noroeste, sólo tres motivos han quedado intocados: la bella figura de un colibrí alzado encima de un palo vertical (figs. 26a y b, motivo 1), la de una cabeza cercenada (fig. 26b, motivo 2) y la de un hombre sentado (figs. 29a y b, derecho). Las figuras delineadas del colibrí y de la cabeza cercenada quedaron casi intocadas, salvo a la altura de la nuca del ave. Pero a su alrededor la destrucción ha sido sistemática, y se creó un caos de caras humanas vistas de perfil y orientadas en todas las direcciones (figs. 26a y b). El colibrí se alza en el extremo de un trazo recto, como si se tratara de evocar la efigie de un ave amarrada a un palo y levantada en alto. Al pie del colibrí apenas se logra distinguir a otra ave similar, también alzada sobre un palo (fig. 23). La imagen grabada de esos dos colibrís constituye otro punto más de confluencia con el arte simbólico wixárika en el cual, como lo señala Lumholtz, el colibrí, animal asociado al sol, suele aparecer en par. El estado de deterioro del conjunto de puntitos junto a las aves no permite reconocer su forma original, pero su alineación con el conjunto de puntos del sureste y la orientación acimutal resultante constituyen, como vimos, un elemento esencial en la composición general del piso grabado y en su significación astronómica, quizás en relación con Géminis, Orión o el Toro (figs. 22 y 27). Por su relación con el cielo estrellado, los colibrís marcan un tipo de oposición o complementariedad con el cánido del sureste, al mismo tiempo que, por ser entes celestes alzados en lo alto dialogan con las figuras del cuadrante noreste. Debemos comentar que, en la actualidad, investigamos inferencias astronómicas del



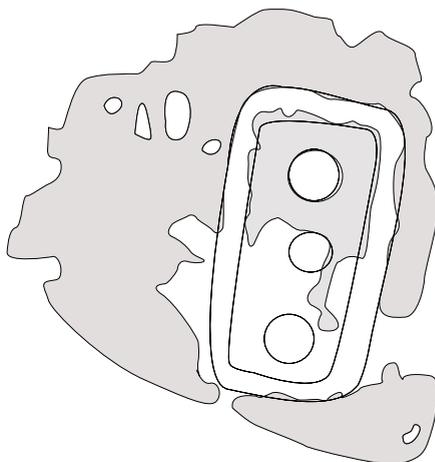
26. a) Cuadrante noroeste: colibrí y cabeza cercenada de la primera etapa junto con cabezas trazadas en segunda etapa; b) cuadrante noroeste: colibrí y cabeza cercenada de la primera etapa junto con cabezas trazadas en segunda etapa (dibujo).
Foto y dibujo: Marie-Areti Hers.



27. Croquis general del piso grabado con motivos delineados conservados. Dibujo: Marie-Areti Hers.

colibrí y el cánido, donde el primero podría estar relacionado con el movimiento aparente de Venus, y el cánido con la constelación del Toro; hemos especulado en el sentido de que sus mandíbulas representan la forma peculiar en forma de “V” de esta constelación.

La cabeza cercenada (fig. 26b, motivo 2) es similar al motivo propio de la segunda etapa pero, como en el caso que mencionamos para los cuadrantes

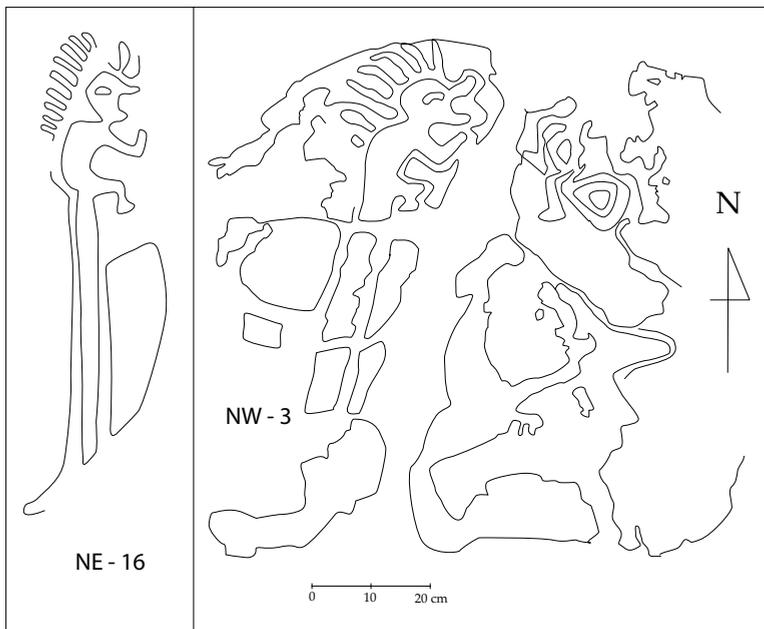


28. a) Cuadrante noroeste, borde este: escudo desfigurado. b) Cuadrante noroeste, borde este: escudo delineado y cara en reservado. Foto y dibujo: Marie-Areti Hers.

noreste y sureste, fue ejecutada en la primera etapa, es decir contorneada por picoteo. Sirvió, con seguridad, de modelo para los ejecutantes de la segunda etapa. Entre los motivos que desaparecieron bajo los golpes de esos vándalos, vemos todavía el del escudo cuadrangular (figs. 28a y b).

En el borde sur del cuadrante, el personaje (lado derecho de las figs. 29a y b) repite una figura similar presente en el cuadrante noreste: visto de perfil, un personaje está sentado en la punta de dos largos trazos, y está ataviado con un largo penacho de grandes plumas que baja hasta la base de la espalda. El hombre del gran tocado ve en dirección a otra figura, ahora incompleta y desdibujada. Se reconoce a una mujer vista de frente de la cual se conservan parte de las piernas abiertas dobladas, la vulva entre éstas y el tronco. Debajo de ella, parece haber sido grabada la figura de una gran ave vista de perfil; pero, como el de la mujer, el motivo quedó desfigurado, sustituido en parte por la silueta de una serie de cabezas humanas.

Vemos, así, todavía claras relaciones con el cuadrante noreste: las aves, la mujer y este oficiante de gran penacho con una alusión al ámbito celestial reforzada por el hecho de que las figuras se elevan en la punta de una asta, que sugieren objetos ceremoniales alzados hacia el cielo. Pero la disposición general del cuadrante noroeste parece haber sido bastante distinta a la del cuadrante noreste. Las figuras conservadas están orientadas con los pies hacia cada borde: para apreciar los colibrís hay que recorrer el lado oeste del pavimento y para ver



29. a) Personaje de perfil con largo penacho. A la derecha: cuadrante noreste, a la izquierda, cuadrante noroeste. Borde sur: mismo personaje y motivo femenino desfigurado a su lado; b) personaje con largo penacho en el cuadrante noreste y noroeste. Foto y dibujo: Marie-Areti Hers.



30. Cuadrante suroeste: vista desde el sur. Foto: Marie-Areti Hers.

la pareja, el lado sur, por lo que la disposición parece haber sido centrífuga alrededor de un centro que, por desgracia, no ha conservado las figuras originales.

El cuadrante suroeste

El cuadrante suroeste es el más afectado por la destrucción (figs. 30 y 31). Falta varias partes del pavimento rocoso y otras más han recibido fuertes golpes que las fragmentaron. Apenas se reconocen, muy desfigurados, unos pequeños escudos rectangulares (figs. 32a y b) que identificamos por su forma y por ser un motivo recurrente en el arte rupestre chalchihuiteño. De modo muy hipotético, proponemos identificar a la imagen frontal de un personaje ataviado con un faldellín (figs. 33a y b).

En el extremo este del cuadrante hay un contraste muy marcado entre lo poco conservado y el entorno destruido. En la parte bien conservada vemos un ave con las alas desplegadas (figs. 34a y b) similar a las aves del motivo 9 del cuadrante sureste (figs. 20a y b); mientras que, justo al lado, la superficie rocosa ha sido levantada de forma sistemática. Apenas se distingue abajo del águila la



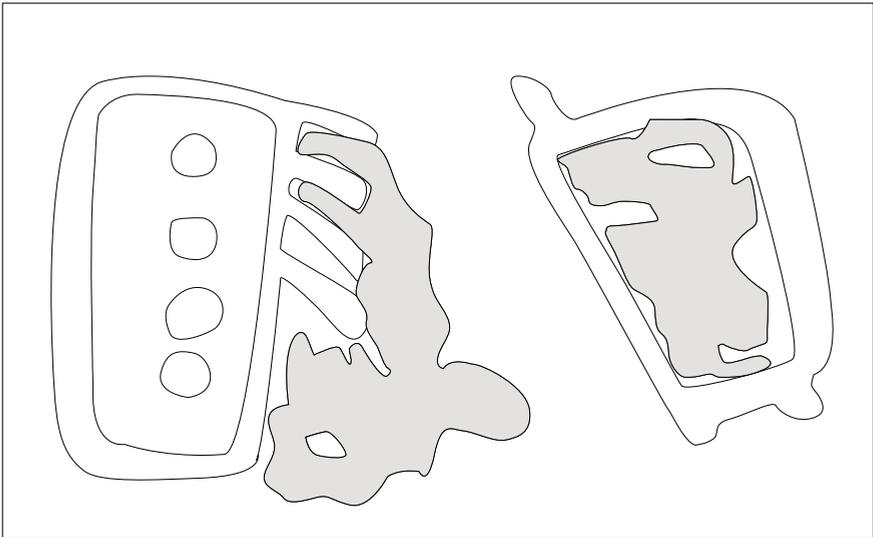
31. Cuadrante suroeste: vista parcial desde el oeste. Foto: Marie-Areti Hers.

huella de una circunferencia delineada que formaba parte de un motivo borrado por completo. De todo lo demás del cuadrante que podría haber existido no quedan más que huellas irreconocibles y discontinuas de los surcos que formaron los contornos, de modo que ya no se puede determinar la temática general del cuadrante ni su organización interna. A la vista, solamente esa profusión caótica de manchas, de problemáticas cabezas, que dialogan con el firmamento, como si fueran las innumerables estrellas del cielo nocturno.

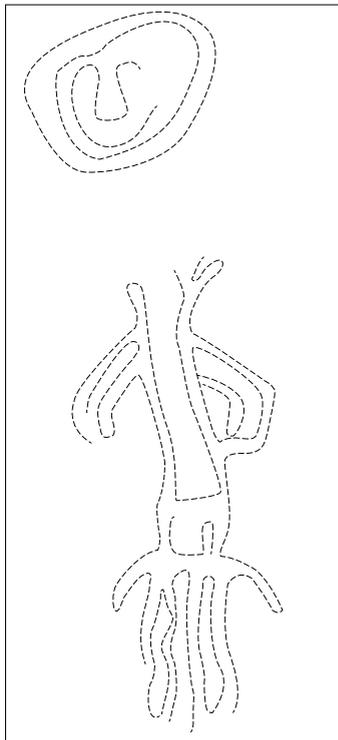
Una historia a dos tiempos

¿Cómo entender la presencia de esas cabezas? El hecho de que, como señalamos, este motivo ya apareciera en la primera etapa, que sirviera de modelo formal para el nuevo discurso, da un primer indicio de que, a pesar de la profunda ruptura que significó la destrucción parcial de los grabados de la primera etapa, los creadores de la segunda conservaban nexos con sus antecesores.

Para cada etapa tenemos elementos que nos permiten ubicar el arte rupestre de Momax en el contexto general de la cultura chalchihuiteña, entre los



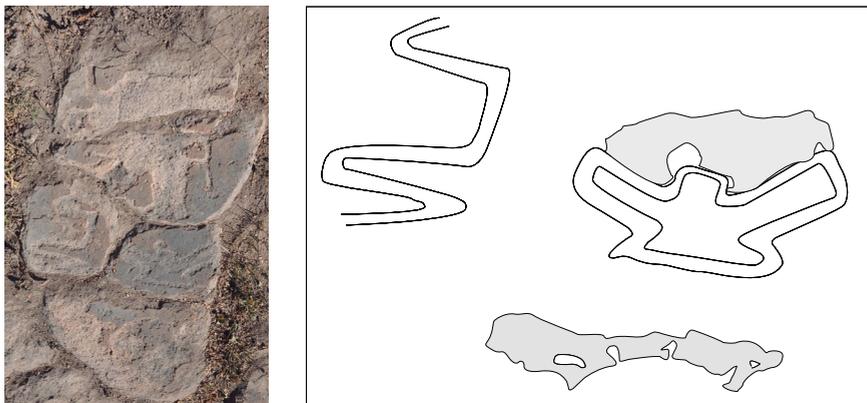
32. a) Cuadrante suroeste: esquina noroeste, escudos. b) Cuadrante suroeste: escudos delineados y caras en reservado. Foto y dibujo: Marie-Areti Hers.



33. a) Cuadrante suroeste, borde norte: hipotético personaje; b) cuadrante suroeste, borde norte: personaje. Foto y dibujo: Marie-Areti Hers.

siglos séptimo y noveno. Para la época de la destrucción y reformulación del gran lienzo, el motivo único de la cabeza presenta muchas similitudes con las figurillas de barro de esa época: la cabeza muy plana a menudo con una profunda incisión en el medio, la nariz prominente, por lo común, aguileña, el ojo marcado, la boca abierta o semiabierta, y atrás de la cabeza lo que parece ser el nudo de la cinta que rodea la frente. La forma más común de la cabeza, plana en lo alto y muy recta atrás, ha de relacionarse con la práctica de la deformación tabular erecta generalizada en las poblaciones chalchihuiteñas.

Por todos esos elementos, queda claro que se alude a cabezas y no a cráneos descarnados, pero esto encierra más de una paradoja. Las cabezas tienen los signos vitales del ojo y la boca abierta, ostentan un tocado o peinado elaborado en precario equilibrio, pero están cercenadas. También llama la atención que a pesar



34. a) Cuadrante suroeste, borde este: motivos parcialmente conservados; b) cuadrante suroeste, borde este. Ave. Foto y dibujo: Marie-Areti Hers.

de una serie de convenciones formales, las cabezas son muy distintas entre sí, por su forma, su tamaño y su orientación. De esa manera, son individualizadas, pero se pierden en una multitud caótica sin orden ni jerarquía aparente ¿A quiénes aluden? Conmemoran personajes importantes, ¿guerreros que perdieron la vida en batallas o enemigos sacrificados? Más que la representación misma de las cabezas, parece que se enfatizaba el gesto de plasmarlas en la roca, aprovechando en forma caótica las más mínimas superficies disponibles. En contraste, durante la etapa inicial, la superficie se organizó con cuidado para reflejar una cosmovisión ordenada, para poblar un imponente cosmograma, un reflejo del firmamento. Con la reconfiguración del discurso visual se borraron no sólo numerosos motivos particulares, sino en gran medida el ordenamiento mismo, con sus divisiones y oposiciones. La radicalidad de esos cambios sugiere que la transformación del conjunto acompañó una reconfiguración de la sociedad.

Los grabados en una perspectiva regional

Los grabados de Momax introducen tres escenarios de naturaleza muy distinta que fueron determinantes para la historia de sus creadores.

La fundación del asentamiento parece ubicarse en un proceso macrorregional atestiguado en el arte rupestre por la ruta de los marcadores astronómicos: la diáspora de la población multiétnica teotihuacana, que propició la dispersión

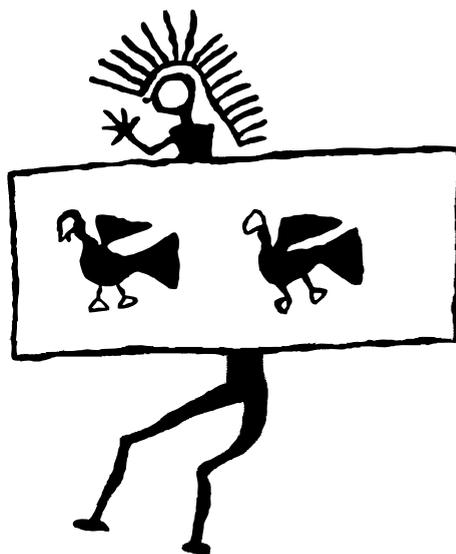
de un mismo saber, una misma herencia, pero en ámbitos culturales muy distintos que impactó de manera diversa en cada caso. Así en los Altos de Jalisco, la iconografía y el estilo de los grabados asociados a los marcadores no se parecen a los de Momax.

El arte rupestre de Momax se inscribe de lleno en el ámbito chalchihuiteño que se extiende a lo largo de la mitad sur de la Sierra Madre Occidental. El sitio se ubica en la cuenca del río que inicia su curso al sur, en la cercanía del gran sitio del Teúl de González Ortega, riega el ancho y largo valle de Tlaltenango y, aguas abajo de Momax, confluye en Colotlán con el río procedente de Jerez al norte; de ahí se bifurca al oeste y se hunde en una profunda barranca para unirse con el río Bolaños que corre de norte a sur, de Valparaíso a Bolaños, hasta unirse con el río Grande de Santiago. Es muy probable que en esta amplia cuenca, abunde un arte rupestre aún por estudiar y que habrá de aportar nuevas luces sobre los grabados. Mientras, más al oeste, en la cuenca colindante del alto Chapalagana a la altura de su confluencia con el río de Huejuquilla, existen, como vimos, fuertes paralelismos con sendos conjuntos rupestres que aportan datos complementarios para abordar la etapa inicial de los grabados de Momax.³¹

Como ya señalamos, reconocemos en los sitios de Atotonilco y de Las Adjuntas, la prominencia del mismo numen femenino celestial que preside el cuadrante noreste. Además, abundan los motivos de aves y, en particular, del águila en vuelo; en estos sitios, como en la mayoría de los de arte rupestre chalchihuiteños, está presente la figura del guerrero enarbolando el escudo o del escudo rectangular aislado. Escenas explícitas de sacrificio humano por extracción del corazón están representadas y pueden ser relacionadas con las evidencias arqueológicas de esta práctica en el cercano sitio del Cerro del Huistle donde las cabezas de los sacrificados estaban expuestas bajo los astros, suspendidos en armazones de madera, a manera de *tzompantli*.

Esta integración regional atestiguada en el arte rupestre se ve reforzada por la imagen de un personaje singular. En efecto, vemos en Las Adjuntas a una figura que fue relevante para los creadores de la primera época de Momax, puesto que aparece representada dos veces (figs. 35a y b), y que fue respetada por los

31. Marie-Areti Hers, "El arte rupestre de la tradición Chalchihuites", en *Estilo y región en el arte mesoamericano*, coords. María Isabel Álvarez Icaza y Pablo Escalante Gonzalbo (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 119-134.



35. a) Las Adjuntas. Arriba: personaje con largo penacho y escudo horizontal; abajo, escudo vertical; b) las Adjuntas. Dibujo del personaje con largo penacho y escudo horizontal. Foto y dibujo: Marie-Areti Hers.

que intervinieron en la fase subsecuente. Se trata de un hombre visto de perfil de modo que se aprecia con claridad su singular penacho de largas plumas que baja desde lo alto de la cabeza hasta la base de la espalda. En Las Adjuntas este personaje también está representado en dos ocasiones, con el mismo tocado. La figura de pie empuñando un gran escudo decorado con aves destaca entre las numerosas imágenes de guerreros con escudo, por mantener su escudo horizontal y no vertical como todos los otros, por su gran tamaño y por su emplazamiento en lo alto. Quizá cuando se conozca el arte rupestre de toda la cuenca en la cual se inserta Momax, podremos entender mejor la naturaleza de este importante personaje, y determinar si se trata de algún héroe histórico o mítico, o una referencia a algún grupo particular que haya sido relevante en este amplio territorio.

Por último, para la fase terminal de Momax, de modo tentativo podríamos asociar este proceso destructor, iconoclasta, con la crisis mayor ocurrida hacia 900 d.C., cuando gran parte del territorio chalchihuiteño quedó abandonado. Sin embargo, es de esperarse que los importantes trabajos que se realizan en la actualidad en el sitio mayor del Teúl, el cual seguía ocupado a la llegada de los

españoles, nos aporte mayor luz sobre los eventos dramáticos en los cuales se vio envuelto el gran lienzo rupestre de Momax.

A modo de conclusión

Recorrimos el piso rocoso, reconocimos en su piel las cicatrices dejadas por el hombre y las mordidas del tiempo. Se suscitaron muchas preguntas y dudas, para lo cual hace falta un registro más satisfactorio. Sin embargo, podemos regresar a nuestra pregunta de inicio: ¿qué tiene de particular grabar una superficie horizontal y no un paredón, una covacha o una peña? En el caso de Momax, pudimos percibir que se trataba ante todo de recrear el firmamento a la imagen de su cosmología y de su calendrio ritual, de extender un complejo cronocosmograma.

Los creadores del gran lienzo rupestre de Momax dieron forma visible al espacio y al transcurrir del tiempo por múltiples vías. La primera fue inscribir los grabados en una suerte de gran marcador astronómico por la disposición del mosaico rocoso similar a la del cercano marcador astronómico: una cruz orientada a los puntos cardinales e inscrita en un cuadrángulo. Magnificaron así su interés por armonizar su vida con el ritmo de los cuerpos celestes y reconocer en ellos el ordenamiento del universo. Con lo que queda de las antiguas figuras pudimos ver que se organizaron de modo muy distinto en cada cuadrante del gran marcador. Para diferenciar los cuadrantes, los creadores no sólo tomaron en cuenta su orientación astronómica, quizá dada por la ubicación de la Vía Láctea cenital, sino también la libertad que les deparaba el hecho de estar en un piso, es decir, en una superficie en la cual se podía recrear con libertad tanto el arriba como el abajo y como la derecha y la izquierda. Así resaltaron el contraste entre los dos cuadrantes mejor conservados, el noreste y el sureste. Para ver el primero hay que pararse en el centro del piso y mirar hacia el norte. De esta manera se pueden apreciar todas las figuras en un mismo alineamiento que sugiere verticalidad y ascensión. Al voltearse hacia el sur, hacia el cuadrante sureste, la disposición de las figuras que giran alrededor del punto más bajo del piso rocoso sugiere un espacio inverso, un descenso hacia las profundidades. Como era de esperarse, la disposición espacial está en sincronía con el discurso iconográfico de cada cuadrante. El del noreste evoca el espacio de un numen femenino celeste que prefigura *Tatei Wierika Wimari*, Nuestra Joven Madre Águila acompañada de aves y de oficiantes con gestos

ascendentes, mientras que en el sureste se hacen presentes seres nocturnos en un cielo estrellado, los animales depredadores y el guerrero, constituyen el complemento, el vestido de la diosa.

Al documentar una segunda intervención antigua en el lugar, pudimos constatar en ella que el piso rocoso conservó en cierta manera su calidad de espejo del firmamento. Es cierto, con violencia iconoclasta, se desfiguró el ordenamiento original del cosmograma, pero las figuras asociadas al ámbito del numen femenino celeste fueron relativamente respetadas mientras que, alrededor, la piel del piso rocoso se cubrió de cabezas humanas cercenadas, lo cual amplifica lo que desde la primera etapa del conjunto ya había sido proclamado: el papel del hombre en el orden dinámico del universo por medio del sacrificio humano.

Si bien la acción iconoclasta que afectó de manera tan seria el piso rocoso puede relacionarse con hechos de guerra y ruptura y, por ende, hipotéticamente, con la crisis general que afectó gran parte del territorio chalchihuiteño hacia el final del siglo noveno, eso no significa una ruptura definitiva. En efecto, pudimos apreciar una evidente filiación cultural entre los grabadores originales del piso y los wixarikate que ocupan en el presente regiones cercanas de la Sierra Madre Occidental. A pesar de las vicisitudes y rupturas que marcaron la historia del septentrión mesoamericano, pervivió una muy antigua herencia que se cristalizó cuando los antiguos pobladores de la sierra recibieron nuevas ideas y saberes que les transmitieron grupos de migrantes que habían participado del universo teotihuacano y que preservaron su legado mucho más allá del colapso de la gran metrópoli.

El puente analítico entre el pasado y el presente que tendimos a lo largo del presente trabajo, así como el intento de fusionar informaciones astronómicas, arqueológicas, históricas y etnográficas, no ha sido el fruto de una posición teórica particular que hubiera guiado nuestros pasos de antemano. La fuerza misma de las imágenes que intentamos entender y lo fructífero de las comparaciones que establecimos en el tiempo y el espacio permitieron identificar, más allá de los avatares de la historia, la coherencia de una cosmovisión que ubica el destino del hombre en la rueda del tiempo y en un espacio-tiempo ordenado a imagen del firmamento.

Quizás en el futuro, wixaritari estudiosos de su propia cultura y de su historia habrán de validar o no nuestra propuesta interpretativa. Mientras, esperamos que este primer esfuerzo para registrar y descifrar el marcador astronómico y el piso grabado de Momax ayude en su valoración y su preservación. ❀

El concepto clásico de forma de Andrea Palladio en la teoría, el proceso de diseño y los dibujos de Étienne-Louis Boullée: Architecture. Essai sur l'art, Cénotaphe à Newton y Bibliothèque Nationale

Classical Concept of Andrea Palladio's forma in the Theory, the Design Process and the Drawings of Étienne-Louis Boullée: Architecture. Essai sur l'Art, Cénotaphe à Newton and the Bibliothèque Nationale

Artículo recibido el 11 de enero de 2023; devuelto para revisión el 1 de junio de 2023; aceptado el 19 de junio de 2023; <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.123.2823>

Gabriela Solís Rebolledo Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, Ciudad de México, México, gabrielasolis7335@yahoo.com.mx, <http://orcid.org/0000-0002-0443-7504>

Líneas de investigación Arquitectura; historia del arte; teoría y diseño; Antigüedad clásica; Renacimiento italiano del siglo XVI; arquitectura de la Ilustración francesa; arquitectura del siglo XX.

Lines of research Architecture; art history, theory and design; classical Antiquity; Italian Renaissance in the 16th century; French architecture of the Enlightenment; 20th century architecture.

Publicación más relevante “Cicerón, Vitruvio, Daniele Barbaro y Andrea Palladio: el proceso creativo clásico de la *inventio-dispositio* y el concepto de *disegno* del Renacimiento italiano”, *Acta Poética* 41, núm. 1 (2020): 133-156, <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2020.1.869>.

Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, Ciudad de México, México, juanidelcueto@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7504-6594>

Líneas de investigación Historia de la arquitectura; tecnología y arquitectura (cascarones de concreto); arquitectura mexicana del siglo XX.

Lines of research History of architecture; technology and architecture (concrete shells); 20th century Mexican architecture.

Publicación más relevante Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, Matthias Beckh, Matthias Ludwig, Andreas Schätzke y Rainer Schützeichel, eds., *Candela Isler Mütter Positions on Shell Construction*, Matthias Beckh, ed. (Basilea: Birkhäuser), 2021.

Resumen Este artículo analiza el pensamiento, la arquitectura y los dibujos de Étienne-Louis Boullée desde la mirada del principio clásico de *forma* interpretado por Andrea Palladio. Para ello, se propone una lectura a partir de la teoría, el proceso creativo y los dibujos de Palladio en *I Quattro libri dell'Architettura* con énfasis en la invención y la relación dialéctica teoría-*disegno*-*forma* respecto al aspecto inteligible y sensible del diseño. Se presta especial atención, por un lado, a la asimilación de las nociones humanistas en Boullée de *disegno*, *imitazione*, *natura*, *idea*, *invenzione*, *figura* y *bellezza*, entre otras, que se sustentan en el principio vitruviano de *forma*, y se tornaron fundamentales dentro de las reflexiones de la estética y de la teoría del *disegno* del Cinquecento. Por el otro, a la interrelación *forma*-espacio en la composición expresada en la abstracción de los dibujos de Palladio y Boullée.

Abstract This article analyzes the thinking, architecture, and drawings of Étienne-Louis Boullée under the perspective of the classical principle of form as interpreted by Andrea Palladio; it offers a reading informed by Palladio's theory, creative process, and drawings in his *I Quattro libri dell'Architettura*, with emphasis on invention and the dialectical relationship between theory, *disegno* and *forma* regarding the intelligible and sensitive aspect of design. Special attention is paid, on the one hand, to Boullée's assimilation of humanistic notions of *disegno*, *imitazione*, *natura*, *idea*, *invenzione*, *figura* and *bellezza*, among others, supported by the Vitruvian principle of form, which became fundamental elements in reflections on aesthetics and theory of design during the 1500s; on the other hand, the article addresses the form-space interrelationship in composition expressed in the abstraction of Palladio and Boullée's drawings.

Palabras clave Boullée; Palladio; Vitruvio; proceso creativo; *imitatio*; *forma*; *disegno*.

Keywords Boullée; Palladio; Vitruvius; creative process; *imitatio*; *forma*; *disegno*.

GABRIELA SOLÍS REBOLLEDO /
JUAN IGNACIO DEL CUETO RUIZ-FUNES
FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNAM, MÉXICO

*El concepto clásico de forma
de Andrea Palladio en la teoría,
el proceso de diseño y los dibujos
de Étienne-Louis Boullée:*

*Architecture. Essai sur l'art, Cénotaphe à Newton
y Bibliothèque Nationale*

Reflexiones en torno al legado palladiano

I *Quattro libri dell'Architettura* de Andrea Palladio es uno de los textos del Renacimiento italiano que pone de manifiesto no sólo la relación teoría-diseño-imagen,¹ sino también refleja el interés palladiano de reflexionar y explicar el proceso de composición del espacio y la *forma* arquitectónica en términos de la racionalidad, la estética y la visualidad del proyecto, y tiene siempre presente la concepción de la arquitectura como un proceso intelectual y creativo.² De hecho, con su tratado, Palladio tuvo la intención de

1. Véase Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, eds. Licisco Magagnato y Paola Marini (Milán: Il Polifilo, 1980).

2. Véase Licisco Magagnato, "Introduzione", en *I Quattro libri dell'Architettura*, XI; Gabriela

dar a conocer, por un lado, su propia obra y, por el otro, su estudio de la naturaleza, de los edificios de la Antigüedad y de los preceptos de Vitruvio, Leon Battista Alberti y Daniele Barbaro, entre otros, como las fuentes en que basó tanto su teoría y metodología proyectual, como las nuevas invenciones en su arquitectura.³ Este estudio parte del contexto intelectual del autor a partir de la idea de la *renovatio* clásica entendida en función de la *imitatio* respecto al estrecho vínculo entre tradición e innovación.⁴

Por esa razón, Palladio incluyó los dibujos de sus proyectos y de los monumentos antiguos romanos como modelos visuales para sus contemporáneos y los estudiosos de la arquitectura de los siglos posteriores, pues a partir de ellos se entenderían tanto los principios de los edificios clásicos y de la naturaleza como la nueva manera de hacer arquitectura.⁵ Así, puso en evidencia su con-

Solís Rebolledo, “Cicerón, Vitruvio, Daniele Barbaro y Andrea Palladio: el proceso creativo clásico de la *inventio-dispositio* y el concepto de *disegno* del Renacimiento italiano”, *Acta Poética* 41, núm. 1 (2020): 133-152.

3. Véase Palladio, *I Quattro libri*, I, *Prefacio*, 9-10; I, XX, 67; I, XXVI, 76; II, XIV, 151; III, XIX, 234-235. Sobre Vitruvio, Alberti y Barbaro como fuentes teóricas de Palladio, véase Manfredo Tafuri, “La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, en Vitruvio, *I Dieci libri dell'Architettura tradotti et commentati da Daniele Barbaro*, eds. Manfredo Tafuri y Manuela Morresi, facsímil (Milán: Il Polifilo, 1987 [1567]), XIV-XVI, XIX; Magagnato, “Introduzione”, XXII, XXVI-XXVI, LIV-LV; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (Madrid: Alianza Forma, 1988), 92-93, 95.

4. Para definir y explicar el proceso intelectual y creativo del diseño arquitectónico, Alberti y Barbaro, entre otros, retomaron la idea de la *renovatio* clásica basada, por un lado, en el concepto de *imitatio*, el cual comprendía tres aspectos en el Renacimiento italiano: la imitación de la naturaleza, de las fuentes literarias y de los monumentos antiguos. Por el otro, en la noción de *sapientia* en relación con el diálogo entre disciplinas, a partir del estudio e interpretación de los textos de los *auctores* como Cicerón, Vitruvio, Platón, Aristóteles y Euclides, entre otros. Sobre la *renovatio*, véase Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Madrid: Alianza Editorial, 1975), 52-54, 63-65; Brian Vickers, “The Return of Ancient Sources and to the Unifying Concept of Sapientia”, en *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, eds. Clara B. Schmitt y Quentin Skinner (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 61-63, 730; Annarita Angelini, “Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, en *Le origini della modernità (I). Linguaggi e saperi tra XV e XVI secolo*, ed. Walter Tega (Florenca: Leo S. Olschki, 1998), 123-152. Sobre el concepto de la *imitatio* en el Renacimiento italiano, véase James Sloss Ackerman, “Imitation”, en *Antiquity and its Interpreters*, eds. Alina Payne, Ann Kuttner y Rebekah Smick (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 9.

5. Véase Palladio, *I Quattro libri*, I, *Prefacio* 7-9 y 11-12; II, XVI, 172; III, *Prefacio*, 187-189. En *I Quattro libri*, Palladio desarrolló de manera sistemática el programa de ilustraciones a partir de dibujos en proyección ortogonal para la comprensión del diseño de los monumentos clásicos y su arquitectura. Véase Magagnato, “Introduzione”, XI, XLVI, LIV. Gros señala que el

ciencia histórico-crítica y su proceso de diseño, pues dichos dibujos obedecen, tanto a la intención didáctica y a la conciencia de Palladio acerca de la trasmisión de las ideas, como a la importancia del uso de las imágenes y palabras, como característica esencial y propia de la arquitectura respecto a la relación entre la reflexión teórica y el diseño. Estas cuestiones, que caracterizan su tratado, fueron las que generaron la trascendencia y la difusión de su herencia clásica-humanista, así como de su pensamiento, dibujos y arquitectura.⁶

Ahora bien, *I Quattro libri* es uno de los tratados del Renacimiento italiano que más atención ha recibido por parte de críticos y estudiosos, quienes lo han analizado desde una diversidad de enfoques.⁷ Sin embargo, a pesar de que la referencia a Palladio en el contexto de la teoría y la arquitectura francesa de finales del siglo XVIII fue considerada por los llamados arquitectos *racionalistas*, entre los que se encuentra Étienne-Louis Boullée,⁸ es posible constatar la ausencia de

tratado de Palladio sentó las bases de un método de aproximación y reconstrucción de los vestigios de la Roma imperial, asimismo, afirma que es el tratado más vitruviano del todo ocupado en las descripciones y restitución de los edificios antiguos. Véase Pierre Gros, *Palladio e l'antico*, introd. Howard Burns (Venecia: Marsilio, 2006), 39, 60.

6. Véase Gabriela Solís Rebolledo, “El fragmento, la memoria y el *disegno* en *I Quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio: tradición, invención e innovación”, *Intervención* 9, núm. 18 (2018): 6-20. En el contexto histórico-cultural del Cinquecento, Vasari y Barbaro hablaron acerca de la recepción y trascendencia de *I Quattro libri* de Palladio, al cual calificaron como excelente arquitecto “moderno”, y destacaron no sólo la innovación de sus edificios referida al estudio e interpretación de la teoría y la arquitectura clásicas, sino también los dibujos que incluyó en su tratado de los monumentos romanos y de sus diseños que calificaron como *belle invenzioni*. Véase Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, (I) ed. Gaetano Milanesi (Florenca: G. C. Sansoni, 1878-1885), 531 y Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura tradotti et commentati da Daniele Barbaro*, 1567, eds. Manfredo Tafuri y Manuela Morresi, facsimil (Milán: Il Polifilo, 1987), I, III, 64.

7. Véase Wittkower, *Los fundamentos*, 85-144; Magagnato, “Introduzione”, I-LXVI; Gros, *Palladio e l'antico*; Paolo Portoghesi, *La mano di Palladio* (Turín: Allemandi, 2008); Peter Eisenman, *Palladio virtuel* (New Haven: Yale University Press, 2015); Robert Tavernor, “Brevity Without Obscurity. Text and Image in the Architectural Treatises of Daniele Barbaro and Andrea Palladio”, en *The Rise of the Image: Essays on the History of the Illustrated Art Book*, eds. Rodney Palmer y Thomas Frangenberg (Aldershot: Ashgate, 2003), 105-134.

8. Véase André Chastel, “Le nu de Palladio”, *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, núm. XXII (1980): 44-45. Sobre la conexión entre Palladio y Boullée, véase Adolf Max Vogt, Radka Donnell y Kenneth Bendiner, “Orwell's Nineteen Eighty-Four and Étienne Louis Boullée's Drafts of 1784”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 43, núm. 1 (1984): 60, 62; Didier Laroque, “Sur Boullée”, *Revue Des Deux Mondes*, núm. 4 (2007): 120-122, 124-125; Didier Laroque, “Caducité et liberté: une réflexion sur l'œuvre de

una lectura del legado de Palladio en este arquitecto francés.⁹ Por esta razón, se dilucidará si se puede explicitar la analogía conceptual entre Palladio y Boullée a partir de una revisión crítica basada en la lectura de algunos pasajes emblemáticos de la teoría de ambos arquitectos, así como del análisis de sus dibujos. Para ello, se prestará especial atención a la asimilación en Boullée del legado palladiano en dos aspectos: el primero, en cuanto a los términos humanistas de *forma*, *disegno*, *imitazione*, *natura*, *bellezza*, *proporzione*, *idea*, *invenzione*, *figura* y *varietà*, entre otros, que se sustentan en el principio clásico de *forma*, y que se tornaron fundamentales para las reflexiones de la estética y el proceso de diseño de Palladio. El segundo, en lo concerniente a los dibujos y descripciones que Palladio incluyó en *I Quattro libri*, sobre todo en la relación imagen-texto que utilizó de forma sistemática para explicar por medio de lo visual y lo teórico los principios de la arquitectura y sus intenciones arquitectónicas.¹⁰

Boullée”, en *La ruine et le geste architectural*, ed. Pierre Hyppolite (Nanterre: Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017), 55-61; Pier Vittorio Aureli, “Architecture as a State of Exception: Étienne-Louis Boullée’s Project for a Metropolis”, en *The Possibility of an Absolute Architecture* (Cambridge: MIT Press, 2011), 169, 172. La referencia de Palladio se suele establecer con Claude-Nicolas Ledoux, contemporáneo de Boullée, véase Emil Kaufmann, “Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu”, *Transactions of the American Philosophical Society* 42, núm. 3 (1952): 482-484, 486-487, 489, 494 y 504.

9. El pensamiento y los proyectos de Boullée se han estudiado, en particular, desde la perspectiva de la arquitectura *revolucionaria*, *racionalista*, *visionaria*, *sublime* y *utópica*, entre otras. Asimismo, en los contextos de los discursos filosóficos, científicos, arquitectónicos y urbanos de la Ilustración francesa. De hecho, al enfatizar la concepción boulleana del monumento como edificio público y representación de los atributos formales, sociales y políticos que caracterizaron el desarrollo urbano de París en el siglo XVIII. Cabe destacar que en esta investigación no se hará una interpretación en términos de dichas perspectivas en Boullée, ese objetivo requeriría una extensión diferente. Para estudios que tratan estos temas, véase Kaufmann, “Three Revolutionary Architects”, 436-473; Helen Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (Londres: Academy Editions, 1976), 7-29; Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799): Theoretician of Revolutionary Architecture*, trad. James Emmons (Nueva York: Braziller, 1974); Irene Brancasi, *Architettura e illuminismo. Filosofia e progetti di città nel tardo settecento francese* (Firenze: Firenze University Press, 2014), 175-254; Serge Bianchi, “Révolution française et utopie”, *Annales Historiques de La Révolution Française*, núm. 388 (2017): 3-27.

10. La relación imagen-texto establecida en el *corpus* arquitectónico de *I Quattro libri* a partir de los dibujos en proyección ortogonal, sus descripciones y teoría se inscribe en el ámbito de la cultura de las imágenes y la comunicación de conceptos arquitectónicos que se manejó en el Renacimiento italiano. Palladio expresó esta noción no sólo como una tendencia contemporánea de lo mental y lo visual en el Cinquecento, sino también él mismo estableció dicha relación a partir de los principios de *disegno*, *parola* y *figure*. Véase Palladio, *I Quattro libri*, II, XVII, 184;

Estos dos aspectos complementarán el análisis de los proyectos boulleanos del *Cénotaphe à Newton* y de la *Bibliothèque Nationale* de París.

Boullée y Blondel: la Antigüedad y el Renacimiento italiano

Si bien es cierto que Boullée no mencionó a Palladio en su tratado, la presencia palladiana en este arquitecto francés se puede vislumbrar en diversos planos. En primera instancia, desde el aspecto estrictamente arquitectónico habría que tener en cuenta el contexto histórico-cultural francés de los siglos XVII y XVIII, su interés epistemológico-estético respecto al estudio crítico de la teoría arquitectónica y de los edificios tanto de la Antigüedad clásica como del Renacimiento italiano.¹¹ En segunda instancia, constituye un punto importante el enfoque enciclopédico que caracterizó el discurso arquitectónico de la Ilustración, el cual deriva de la noción griega de *enkyklios paideia* que Vitruvio tradujo al latín como *encyclios disciplina* y que se relaciona con la *sapientia* ciceroniana,¹² cuya concepción se utilizó en su *De architectura*, en cuanto al traslado de los principios teóricos de la tradición grecolatina vinculados con

III, *Prefacio*, 187 y 189-190. Sobre la relación imagen-texto en Palladio, véase Tavernor, “Brevity without Obscurity”, 105-134; Magagnato, “Introduzione”, XI, XXIX, XXX-XXXI; LII-LIII; Giulio Carlo Argan, “Palladio e Palladianismo”, *Storia dell’Arte* 38, núm. 40 (1980): 257-262; Margaret Muther D’Evelyn, “The Arrival of the Italian Renaissance Illustrated Architectural Book”, en *Venice and Vitruvius: Reading Venice with Daniele Barbaro and Andrea Palladio* (New Haven: Yale University Press, 2012), 23-31.

11. Véase Rosenau, *Boullée*, 7-29; Georg Germann, “Boullée”, en *Vitruve et le Vitruvianisme. Introduction à l’histoire de la théorie architecturale* (Lausana: Presse Polytechnique et Universitaire Romandes, 1991), 200-212; Claude Mignot, “Palladio et l’architecture française du XVII^e siècle une admiration critique”, *Annali di architettura*, núm. 12 (2000): 107-115. Si bien la interpretación de las teorías filosóficas ilustradas se aplicó al pensamiento arquitectónico, hay que tener en cuenta que la tradición clásica prevaleció en la conceptualización de la filosofía de la Ilustración francesa. Véase Brancasi, *Architettura*, 175-254; Paul Guyer, “Kant and the Philosophy of Architecture”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69, núm. 1 (2011): 8, 11; Danilo Basta, “La imagen de Platón en la Crítica de la Razón Pura”, *Endoxa* 1, núm. 25 (2010): 79-88.

12. Sobre la concepción de *encyclios disciplina* vitruviana en la teoría arquitectónica del contexto boulleano, véase Anthony Gerbino, *François Blondel: Architecture, Erudition, and the Scientific Revolution* (Londres: Routledge, 2010), 3-4, 166 y 284 y Freek H. Schmidt, “Expose Ignorance and Revive the *Bon Gôût*: Foreign Architects at Jacques-François Blondel’s École des Arts”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 61, núm. 1 (2002): 7. Sobre el concepto de *encyclios disciplina* de Vitruvio que deriva del griego *enkyklios paideia*, véase Marco Vitruvio

la noción de *forma* que tomó como antecedentes conceptuales para definir el proceso del diseño arquitectónico.¹³ Estos principios se renovaron y aplicaron en la teoría arquitectónica renacentista a partir del programa educativo de los *studia humanitatis* y del concepto clásico de *imitatio*.¹⁴

En tercera instancia, para comprender cuánto dedujo Boullée del pensamiento y arquitectura de la Antigüedad y del Renacimiento italiano, y mediante qué principios y planteamientos los analizó de forma crítica, es importante resaltar su formación intelectual y arquitectónica. De hecho, sus estudios e investigaciones parten del análisis de las *formas* antiguas y, como es bien conocido, el discurso crítico de Boullée se distinguió por formular en su tratado reflexiones en torno al pensamiento de Vitruvio, Claude Perrault y Jacques-François Blondel, entre otros.¹⁵ Al respecto, es necesario mencionar: primero, que Perrault fue quien tradujo al francés el tratado vitruviano en el siglo XVII, sobre el cual no sólo destacan sus comentarios críticos a la teoría clásica y a los monumentos romanos, sino también al legado renacentista.¹⁶ Segundo, que los escritos de Blondel evidencian su interés por continuar la tradición de la teoría y la arquitectura clásicas y del Renacimiento italiano en el siglo XVIII y que, además, se le considera como el último teórico de la tradición renacentista.¹⁷ En ese sentido, es importante señalar que Blondel no sólo fue maestro

Pollione, *Architettura* [*De architectura*], trad. Silvio Ferri (Milán: Biblioteca Universale Rizzoli, 2010), I, I, 98-99; VI, *Prefacio*, 320-321.

13. Véase Jean-Marie André, “La rhétorique dans les préfaces de Vitruve. Le status culturel de la science”, en *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte, III*, ed. Sandro Boldrini (Urbino: Quattro Venti, 1987), 267; Rowan Cerys Tomlinson, “*Ce rond de sciences... nommé Encyclopédie*: The Circle of Learning in Renaissance Poetics”, en *The Places of Early Modern Criticism*, eds. Gavin Alexander, Emma Gilby *et al.* (Oxford: Oxford University Press, 2021), 65-66.

14. Véase Gabriela Solís Rebolledo, “El legado de la retórica clásica en *I Quattro libri dell'Architettura* de Palladio: didáctica, educación y trascendencia en su metodología proyectual y su obra arquitectónica” (tesis de doctorado, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2015), 7-8, 53-62, 69-82, 200-205, 338, 377 y 381; John Oksanish, “Introducing the Architectus”, en *Vitruvian Man: Rome under Construction* (Nueva York: Cambridge University Press, 2019), 119-143.

15. Véase Étienne-Louis Boullée, “Architecture: essai sur l'art”, en *Boullée & Visionary Architecture*, ed. Helen Rosenau, trad. Sheila de Vallée (Londres: Academy Editions, 1976), 119, 121.

16. Véase Marcus Vitruvius Pollio, *Les Dix Livres D'Architecture De Vitruve*, ed. Claude Perrault (París: Jean Baptiste Coignard, 1684).

17. Véase Robin Middleton, “Jacques François Blondel and the *Cours d'Architecture*”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 18, núm. 4 (1959): 141; Freek H. Schmidt, “Expose

de Boullée, sino que también es considerado, junto con otros como uno de los que sentó las bases para su concepción de la arquitectura.¹⁸ En línea con la tradición clásica y del humanismo renacentista, Blondel definió la arquitectura como arte y ciencia, la cual enfatizó, tiene que distinguirse con claridad del proceso de construcción, e insistió no sólo en que la arquitectura es un arte creativo, sino también estableció la estrecha relación en términos de la estética arquitectónica entre la teoría, la geometría y la composición.¹⁹ Al seguir a los teóricos del Renacimiento, así mismo planteó que para la invención se debe considerar la tradición en la composición arquitectónica.²⁰ Por ello, señaló que se debían sustentar los principios del diseño, no sólo con base en los preceptos vitruvianos de la naturaleza y de los restos de los edificios de la Antigüedad, sino también consideró a los arquitectos y teóricos como Alberti, Palladio, Barbaro, Scamozzi, entre otros, pues pensaba que habían proporcionado los fundamentos para la teoría arquitectónica y un repertorio de *formas* y tipos de edificios susceptibles de interpretación.²¹ En este punto es importante destacar el indiscutible interés de Blondel por Palladio, ya que puntualizó que se le debía considerar como modelo para estudiar su teoría, dibujos y arquitectura y,²² además, integró en su *Cours d'Architecture* preceptos de la teoría palladiana, así

Ignorance and Revive the *Bon Goût*: Foreign Architects at Jacques-François Blondel's École des Arts", *Journal of the Society of Architectural Historians* 61, núm. 1 (2002): 7.

18. Véase Kaufmann, "Three Revolutionary Architects", 435-446; Philippe Madec, *Boullée* (Madrid: Akal, 1997), 19-20.

19. Véase Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou, Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments*, vol. III (París: Desaint, 1771), XIV; Kaufmann, "Three Revolutionary Architects", 437, 439.

20. Véase Blondel, *Cours d'architecture*, vol. II, 57.

21. Véase Gerbino, *François Blondel*, 41-70, 59-60, 144-146, 152-153 y 161-191; Antoine Picon, "'Towards a Classical Architecture' Jacques-Francois Blondel and the *Cours d'architecture*", en *French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 47-98.

22. Véase Blondel, *Cours d'Architecture, ou, Traité*, vol. III, 79 y 431; Michel Gallet, "Palladio et l'architecture française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle", *Monument Historique*, núm. 2 (1975): 43-55; Mignot, "Palladio", 107-108, 111 y 113-114. Kaufmann destaca que Blondel, en *Cours d'Architecture*, escribió que admiraba a Palladio porque veía en su obra los principios básicos de la jerarquía lograda a partir de la simetría y de las interrelaciones espaciales conservando su unidad formal. De hecho, señala que exhortó a sus discípulos, como Boullée, a considerar a Palladio como un modelo por su aplicación de los principios clásicos, por la cualidad pictórica de sus composiciones en cuanto a la correspondencia que cuidó en su arquitectura entre la *forma*, el espacio y el entorno. Véase Kaufmann, "Three Revolutionary Architects", 437-439.

como descripciones y copias de los dibujos que Palladio incluyó en *I Quattro libri*.²³ Así, el pensamiento de Blondel y las referencias explícitas boulléanas en su tratado ofrecen un indicio sobre el foco de atención en el contexto intelectual de Boullée en lo que concierne al legado clásico y humanista.

El concepto clásico-humanista de forma de Palladio

Antes de hablar de la noción vitruviana del proceso creativo de la *forma* interpretada por Palladio, es preciso abordar la relación conceptual entre los procesos creativos de la *forma* del discurso de Cicerón y la *forma* arquitectónica de Vitruvio. Esto con el fin de observar las implicaciones teóricas respecto a los principios y la terminología del proceso retórico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*,²⁴ pues esta tripartición ciceroniana fue adaptada y sistematizada por Vitruvio, no sólo con la intención de definir el aspecto inteligible y sensible del proceso de diseño, sino también para estructurar, en torno al concepto de *forma* las seis categorías de *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*, el principio de *proportio* y la tríada de *firmitas*, *utilitas* y *venustas*.²⁵ Categorías que estableció como fundamentos de la arquitectura, lo cual se debe tener en cuenta en todo diseño y obra arquitectónica.²⁶ Así, al definir la

23. Véase Jacques François Blondel, *Cours d'architecture enseigné dans l'Academie royale d'architecture* (París: Pierre Aubouyn & François Clousier, 1675-1683), vol. I, 31-33; vol. II, 260-261; vol. III, 331-347 y 631-640; Jean-Philippe Garric, "Le palladianisme de Briseux (1752) à J.-E Blondel (1771), en *Recueils d'Italie: les modèles italiens dans les livres d'architecture français* (Bélgica: Mardaga, 2004), 36-38.

24. Cicerón definió que en la *inventio* se genera la *forma* mental del discurso donde se conceptualiza lo que se desarrollará en la *dispositio* y la *elocutio* y, a su vez, que consiste en hallar en la memoria las *ideas* adecuadas para utilizarse en el discurso conforme a una selección de los modelos a partir de la *imitatio*. Sobre la *dispositio* estableció que es el orden, composición y colocación armónica de las *ideas* y *figuras* seleccionadas en la *inventio*. Mientras que la *elocutio* es el arreglo apropiado y el estilo de las palabras que el orador ornamenta con el fin de hacerse inteligible por medio del lenguaje, para ser así, la *forma* del discurso. Véase Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, introd., trad. y notas, Bulmaro Reyes Coria (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), I, vii, 7-9.

25. Véase Solís, "El legado", 45-184; Louis Callebat, "Rhétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve", en *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De Architectura* (Roma: École Française de Rome, 1994), 31-46.

26. Para las seis categorías, la tríada y la *proportio*, véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, II, 106-121; I, III, 120-123; III, I, 164-167; Herman Geertman, "Teoria e attualità della

arquitectura como *ars* y *scientia*,²⁷ Vitruvio tomó la noción ciceroniana de la teoría y *praxis* del proceso retórico, que interpretó con los binomios de *ratiocinatio* y *fabrica*, y de *significat* y *significatur*, con el propósito de establecer que el proceso del diseño está compuesto por dos momentos respecto a la capacidad de pensar y concretar tanto las cualidades espaciales y visuales de la *forma* como la totalidad del proyecto arquitectónico.²⁸

En este planteamiento epistemológico y estético de la arquitectura, fue donde Vitruvio destacó que el arquitecto debe ser experto en el dibujo y la geometría,²⁹ a partir de lo cual planteó la dimensión intelectual del proceso arquitectónico y formuló la *idea* de proyecto como una cuestión mental-visual.³⁰ En ese sentido, Vitruvio definió que la *dispositio* implica las *species dispositionis* o *ιδέαι*, las cuales nacen de la *cogitatio* y de la *inventio*. Al incluir el principio de la *inventio* en la *dispositio* le confirió a ésta el carácter de proceso mental y, en ese sentido, definió las *species dispositionis* o *ιδέαι* como el dibujo en proyección ortogonal de la planta [*ichnographia*], el alzado [*orthographia*] y la perspectiva [*scaenographia*], es decir, las *figuras* de pensamiento y de expresión bidimensional que abstraen la tridimensionalidad de la composición del edificio.³¹ En

progettistica architettonica di Vitruvio”, en *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De architectura* (Roma: École Française de Rome, 1994), 15-26.

27. Véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, I, 86-89.

28. Véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, I, 86-91 y 100-101. Sobre los binomios de *fabrica-ratiocinatio* y *significatur-significat*, véase Solís, “El legado”, 67, 72-83, 85, 118-119 y 126; Indra Kagis McEwen, *Vitruvius: Writing the Body of Architecture* (Cambridge: MIT Press, 2003), 32-33, 60-62, 77-80, 320 y 337 y Hans-Karl Lücke, “Alberti, Vitruvio e Cicerone”, en *Leon Battista Alberti*, eds. Joseph Rykwert y Anne Engel (Milán: Olivetti, 1994), 74-75.

29. Véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, I, 88-91.

30. Sobre el concepto de proyecto en Vitruvio, véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, I, 88-89 y Geertman, “Teoria e attualità”, 15-16.

31. Véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, II, 114-117. Para Vitruvio, Cicerón fue quien estableció, en los procesos retórico y artístico de la *inventio* y *dispositio*, las equivalencias conceptuales entre los términos griegos y latinos de *ιδέα*, *εἶδος*, *idea*, *species*, *figura*, *imago* y *forma* al vincular de manera explícita la filosofía platónica y la aristotélica en cuanto a lo sensible, lo inteligible y la *belleza* de la *idea* y la *forma*. Así, describió la noción de *idea* respecto al conocimiento epistémico de lo visible para aplicarlo a la dimensión estética del concepto de representación y creación de imágenes en la *forma* del discurso. Sobre el tema, véase Solís, “El legado”, 298-351; Panofsky, *Idea* (Madrid: Cátedra, 1977), 13, 17-19, 22-23 y 58-65; Gabriele Morolli, “Progettare a memoria: l’iperuranio in figura. Il disegno ‘mentale’ da Alberti a Scamozzi”, en *Il disegno luogo della memoria. Atti del Convegno*, eds. M.T. Bartoli, M. Bini et al. (Firenze: Alinea, 1995), 168-170, 173.

consecuencia, dejó claro que es en la *dispositio* donde se desarrollan los procesos intelectuales, creativos, visuales y de materialización de dichas categorías y que, a partir del dibujo, se piensa y expresa la *idea* de la *forma* arquitectónica.³²

En el pensamiento humanista del Renacimiento, al igual que en la teoría arquitectónica de la Antigüedad, los principios de *inventio* y *dispositio* se consideraron para definir el proceso intelectual y creativo del diseño arquitectónico.³³ En el Cinquecento, tal concepción se interpretó con base en el principio italiano de *disegno*,³⁴ pues se formuló como pensamiento abstracto y visualización de la composición de la *forma* y del espacio arquitectónico.³⁵ De igual forma, conforme a la definición de la *dispositio* vitruviana, se fundamentó a partir de la interrelación léxica y conceptual entre los términos de *inventio*, *specie dispositionis*, ἰδέαι, *figura*, *forma*, *imago* y *venustas*, que fueron traducidos al *volgare* por Barbaro como *invenzione*, *maniere disposizione-idee disposizione*, *idea*, *figura*, *forma*, *immagine* y *bellezza*.³⁶ De ello resulta que en la teoría del

32. Véase McEwen, *Vitruvius*, 79-81 y 337-338; Maria Teresa Bartoli, “Orthographia, Ichonographia, Scaenographia”, *Studi e Documenti di Architettura* 7 (1978): 199-200. Sobre la relación entre los términos *species*, ἰδέαι y εἶδος en Vitruvio, véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, II, 114-115. Vitruvio en la noción estético-geométrica de la *symmetria*, estableció que nace de la proporción [*proportio*] que en griego se llama analogía [ἀναλογία], donde precisó que la *symmetria* no sólo se interrelaciona con los procesos de la *ordinatio*, *dispositio* y *eurythmia* y que, gracias a la *proportio*, se modulan y conmensuran las partes y el todo de la *forma* arquitectónica, sino también que es en el proceso de la *dispositio* que se compone y expresa. Para la *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia* y *symmetria*, véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, II, 110-117; III, I, 164-167 y VI, II, 330-333.

33. Véase Solís, “El legado”, 121-359; Lücke, “Alberti, Vitruvio e Cicerone”, 70-95 y Angelini, “Architetti del sapere”, 127-131, 136-140 y 148-150.

34. Véase Panofsky, *Renacimiento*, 59, 63 y 67; James Sloss Ackerman, “Daniele Barbaro and Vitruvius”, en *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, ed. Cecil L. Striker (Magoncia: Zabern, 1996), 3. Se decidió no traducir el término *disegno*, ya que en el Cinquecento tiene un significado más amplio y si se tradujera por *diseño*, *dibujo*, *idea*, *invención* o *forma*, restringiría su concepción humanista.

35. Sobre el principio de *disegno*, véase Joselita Ciaravino, *Un art paradoxal: la notion de disegno en Italie (XV^e-XVII^e siècles)* (Paris: L'Harmattan, 2004), 99-106 y Solís, “Cicerón, Vitruvio”, 133-147.

36. Barbaro formuló las mismas interrelaciones conceptuales clásicas al hablar de la *dispositio* vitruviana, las cuales tradujo al *volgare*. Al hablar de la *dispositio* determinó la importancia del *disegno*. De hecho, sustituyó, siguiendo el contexto teórico renacentista respecto al sistema de proyección ortogonal, el principio vitruviano de *scaenographia* [perspectiva] por el de *sciographia* que tradujo con el término de *profilo* [sección]. Véase Barbaro, *I Dieci libri*, I, III, 27-32 y Solís, “El legado”, 218-226, 220-237 y 309-320.

disegno, la relación *idea-forma* sea dialéctica y que su proceso de elaboración sea simultáneo como unidad inseparable respecto a su valor intelectual y de realización asociado con la geometría en lo que concierne a una visión abstracta y estética del espacio.

Estos postulados los retomó y aplicó Palladio en su pensamiento, arquitectura y dibujos, sobre lo cual dejó constancia en *I Quattro libri*. Resulta muy importante señalar que Barbaro destacó la colaboración intelectual y creativa de Palladio en la traducción al *volgare* y en los comentarios críticos realizados en su *I Dieci libri dell'Architettura* al *De architectura* de Vitruvio.³⁷ Un ejemplo de la asimilación de Palladio de dichos postulados es, precisamente, la inclusión del principio de *disegno* en el análisis que hizo de la reflexión vitruviana de la *forma* en términos de lo inteligible y lo sensible en conexión con la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*.³⁸ Ahí, Palladio escribió, siguiendo el razonamiento vitruviano, que sólo se puede considerar perfecta la *forma* si se toma en cuenta cada una de las partes del edificio en el *disegno* y la maqueta y, a la vez, en la misma línea de Vitruvio, advirtió que el arquitecto tiene claro, con los dibujos de la planta y el alzado, cómo va a resultar la *forma* y su interior respecto a la tríada vitruviana que tradujo al *volgare* con los términos *fermezza*, *utilità* y *bellezza*, principios que, subrayó, deben estar presentes en el *disegno*.³⁹ Al respecto escribió:

La *bellezza* resulta de la *bella forma* y la correspondencia del todo con las partes, de las partes entre sí y con el todo; porque los edificios deben parecer, por tanto, un cuerpo [*corpo*] entero y bien definido, en cuyo interior cada miembro corresponda

37. Véase Barbaro, *I Dieci libri*, I, III, 64 y Tafuri, “La norma”, XV.

38. Sobre el párrafo de Vitruvio, véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, III, 120-123; VI, VIII, 348-349. Respecto a la interpretación del proceso de diseño vitruviano en Palladio, véase Erik Forssman, “Palladio e Daniele Barbaro”, *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* VIII, núm. 2 (1966): 68-81; Forssman, “Palladio e Daniele Barbaro”, 31-42; Magagnato, “Introduzione”, LIV-LV.

39. Véase Palladio, *I Quattro libri*, I, I, 12. La traducción al español de *I Quattro libri dell'Architettura* es de la autora. Sobre el concepto de *forma* en torno a las seis categorías vitruvianas, la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, así como la *proportio* en conexión con el *disegno* en el Renacimiento italiano, véase Solís, “El legado”, 45-48, 218-226, 192, 195-197, 250-256, 319-321, 323-330 y 370-373; Morolli, “Progettare”, 168-173; Branko Mitrović, “The Concept of Form in Daniele Barbaro’s Commentary on Vitruvius”, en *Serene Greed of the Eye: Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundation of Renaissance Architectural Theory* (Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2005), 58-61.

con el otro y con todos los miembros, siendo esto necesario para lo que se quiere crear. Se deben considerar estas cosas [la *fermezza*, la *utilità* y la *bellezza*] en el *disegno* y la maqueta.⁴⁰

Desde este punto de vista, la interrelación conceptual entre los principios de *forma*, *disegno*, *corpo* y *bellezza* se revela, entonces, muy compleja, ya que Palladio, al seguir los planteamientos teóricos de Vitruvio y sus fuentes humanistas, llamó la atención sobre el aspecto estético de la *forma* como correspondencia racional, proporcional y geométrica de las partes y el todo que se debe considerar en el *disegno*. Las implicaciones de la definición de *bellezza* en la filosofía, la retórica y la arquitectura de la Antigüedad, se sustentaron en la unidad y la armonía de la naturaleza que se aplicó en términos geométricos, a los conceptos de *idea* y *forma*.⁴¹ Tal concepción fue restituida por Palladio,⁴² pues planteó no sólo la relación *figura-forma-disegno*,⁴³ sino también atribuyó el concepto de *disegno* al proceso proyectual en cuanto a la distinción de la *idea* o *forma* conceptual y la *idea* o *forma* sensible.⁴⁴ En otras palabras, entendió la teoría del *disegno* al seguir a Barbaro, en el sentido metafísico, estético, epistemológico y semiótico como proceso que comprende la *idea*, el *signo*, el *concepto*, la *figura* y la *forma* en la arquitectura.⁴⁵

40. Palladio, *I Quattro libri*, I, I, 12.

41. Platón en el *Timeo* discutió sobre la estructura geométrica y aritmética del cuerpo del mundo en relación con la *belleza*, así definió al universo como una realidad creada, ordenada y dispuesta de manera racional, corpórea y sensible, donde la *belleza* [καλός] se configura como una composición con base en una proporción [ἀναλογία], orden [τάξις] y disposición [διάταξις] en el espacio [χώρα] de los números [αριθμοί], las figuras [σχήμα] y las *formas* [εἶδος]. Véase, Platón, *Timeo*, introd., trad. y notas, Francesco Fronterotta (Milán: Biblioteca Universale Rizzoli, 2003), 31b-c, 32b-c, 188-193; 53 a-c y 56 c, 278-281 y 293-295.

42. Sobre la concepción clásica de la *belleza* de la *forma* como el resultado de la *imitatio* de los principios de la naturaleza en el pensamiento clásico y renacentista, véase Giulio Carlo Argan y Nesca A. Robb, "The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, núm. 9 (1946): 97; Panofsky, *Idea*, 20-22, 25-26, 41, 45-54 y 64-65.

43. Sobre el tema en Vitruvio y Palladio, véase Solís, "El legado", 157-171, 343-352 y 363-373 y Tafuri, "La norma", XV, XVIII-XIX.

44. Sobre esta distinción humanista, véase Panofsky, *Idea*, 22; Ciaravino, *Un Art Paradoxal*, 100, 132-133, 141-165 y Morolli, "Progettare", 168-170, 173. Sobre el concepto de *proyecto* en el Renacimiento, véase Solís, "La composición del espacio", 5, 16, 39, 150, 160, 162 y 176.

45. Sobre esta concepción, véase Barbaro, *I Dieci libri*, I, I, 6; I, I, 11; I, III, 38; VI, *Prefacio*, 274; Solís, "El legado", 323-335 y Tavernor, "Brevity without Obscurity", 105-134.

Ahora bien, Palladio formuló, en términos del proceso creativo, cuatro reflexiones que parten del concepto clásico de *forma* en relación con el tema de la *imitatio*, que tradujo al *volgare* con el vocablo *imitazione*, en lo que concierne a la invención, la *bellezza* y el proceso de selección del modelo.⁴⁶ En la primera reflexión, con base en sus fuentes, planteó que la arquitectura está determinada por los principios y las *formas* de la naturaleza.⁴⁷ Así, estableció a la naturaleza como método y *exemplum* fundamental para el diseño, articuló su valor cognitivo y la instituyó como el sistema de referencia inherente a la disciplina arquitectónica.

Al basarse en este conocimiento y en la interrelación clásica *inventio-idea-forma*, en la segunda disertación, Palladio hizo evidente la dialéctica *forma-disegno*, pues escribió que se dedicó al estudio de los monumentos romanos mediante las observaciones y levantamientos *in situ* que dibujó de los restos de estas estructuras, sobre lo cual enfatizó que, para comprender sus principios, razones y proporciones, los tradujo por medio del *disegno*. Asimismo, planteó que en estas *belle invenzioni* no sólo halló los preceptos del arte de la arquitectura, sino también que su análisis constituyó el punto de partida para la investigación de nuevas composiciones; además, subrayó que llevó a la práctica ese conocimiento y que con sus dibujos dejó testimonio de la arquitectura clásica y de su propia arquitectura para que los estudiosos que vinieran

46. Para la noción de *imitatio* clásica en Palladio, véase Palladio, *I Quattro libri*, I, XIV, 31; I, XX, 67; III, XXI, 242; James S. Ackerman, “Palladio fra licenza e decoro”, en *Palladio 1508-2008: il simposio del cinquecentenario*, ed. Franco Barbieri (Venecia: Marsilio, 2008), 14, 17. Sobre la *imitatio*, el proceso de selección y la invención en Alberti, véase Patricia Solís Rebolledo, “El Templo Malatestiano y el libro I del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti. El proceso de *lineamenta: imitatio*, tradición y *novis inventis*”, *Revista Academia XXII* 13, núm. 25, (2022): 173-174 y 176-177, <https://doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2022.25.83157>.

47. Véase Palladio, *I Quattro libri*, I, XX, 67. Sobre la imitación de la naturaleza y de la Antigüedad en Palladio, véase Bruce Boucher, “Nature and the Antique in the Work of Andrea Palladio”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 59, núm. 2 (2000): 296, 302-305 y 307. Para la *imitatio* de la naturaleza en Vitruvio, véase, Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, II, 1, 6, 137-139; III, 1, 4 y 168-171. Alberti y Barbaro, al seguir la concepción clásica, establecieron que se debe imitar la naturaleza, cuyos principios y *formas* deben estudiarse para ser interpretadas en la composición arquitectónica, conocimiento que establecieron fue interpretado en los edificios de la Antigüedad. Véase Patricia Solís Rebolledo, “La composición del espacio arquitectónico a través del término *lineamenta* en el tratado *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti” (tesis de doctorado, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2015), 43-44; Barbaro, *I Dieci libri*, I, III, 37.

después de él, pudieran recuperar y restituir dicho conocimiento.⁴⁸ De forma análoga, en la tercera reflexión, Palladio hizo referencia al tema de la educación y la trascendencia del pensamiento arquitectónico a partir de las imágenes. Volvió a insistir sobre el estudio que hizo de los fragmentos de los monumentos, sobre lo cual insistió y dejó constancia en su tratado mediante las descripciones y la interrelación entre los dibujos de la planta, el alzado y la sección como esencia de la tridimensionalidad de la *forma* arquitectónica.⁴⁹

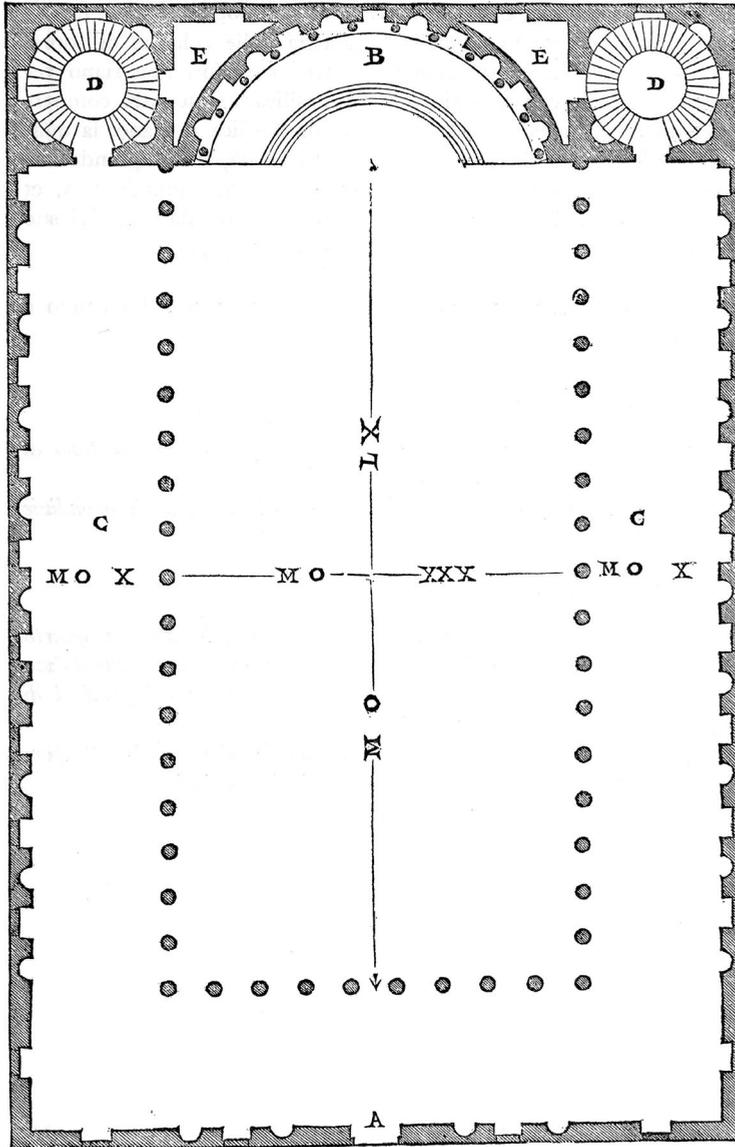
En la cuarta formulación, con base en la relación entre los principios humanistas de *forma, invenzione, bellezza, proporzione, varietà* y *disegno*, Palladio continuó hablando de manera didáctica a los estudiosos de la arquitectura sobre la enseñanza que se logra mediante el estudio de las *figuras* de los templos de la Roma antigua que seleccionó restituir y representar en su tratado como es el caso de los dibujos de *Basílica de Fano* (figs. 1, 2), al afirmar que mediante el *disegno* se hallan no sólo los preceptos compositivos, sino también las *bellas* y proporcionadas *formas* de los antiguos romanos para ser tomadas como *exempla* y, de este modo, conocer la variedad de invenciones para crear nuevas composiciones y soluciones en la arquitectura, cuestión que se puede apreciar en su *Basílica* en Vicenza (figs. 3, 4, 5),⁵⁰ donde se evidencia su invención y la analogía conceptual respecto a la interpretación de la *forma* de la basílica clásica.

Queda claro que Palladio, a partir del binomio naturaleza-arquitectura y de la relación *forma-disegno*, se refirió a la adquisición del conocimiento teórico en función de la creación arquitectónica fundamentada en el legado de los restos materiales de los monumentos romanos, los cuales se convirtieron en una imagen abstracta que le permitió generar asociaciones conceptuales y soluciones diversas en el proceso creativo. Ha sido preciso profundizar sobre la teoría clásica y su asimilación en Palladio, pues ilustran varios aspectos tratados en *I Quattro libri* sobre temas esenciales de la arquitectura que se pueden observar en Boullée. En ese sentido, en las líneas que siguen se intentará arrojar algo de luz mediante el análisis desde el punto de vista estrictamente arquitectónico de los postulados formulados por Boullée, así como de los dibujos del *Cénotaphé à Newton* y de la *Bibliothèque National*.

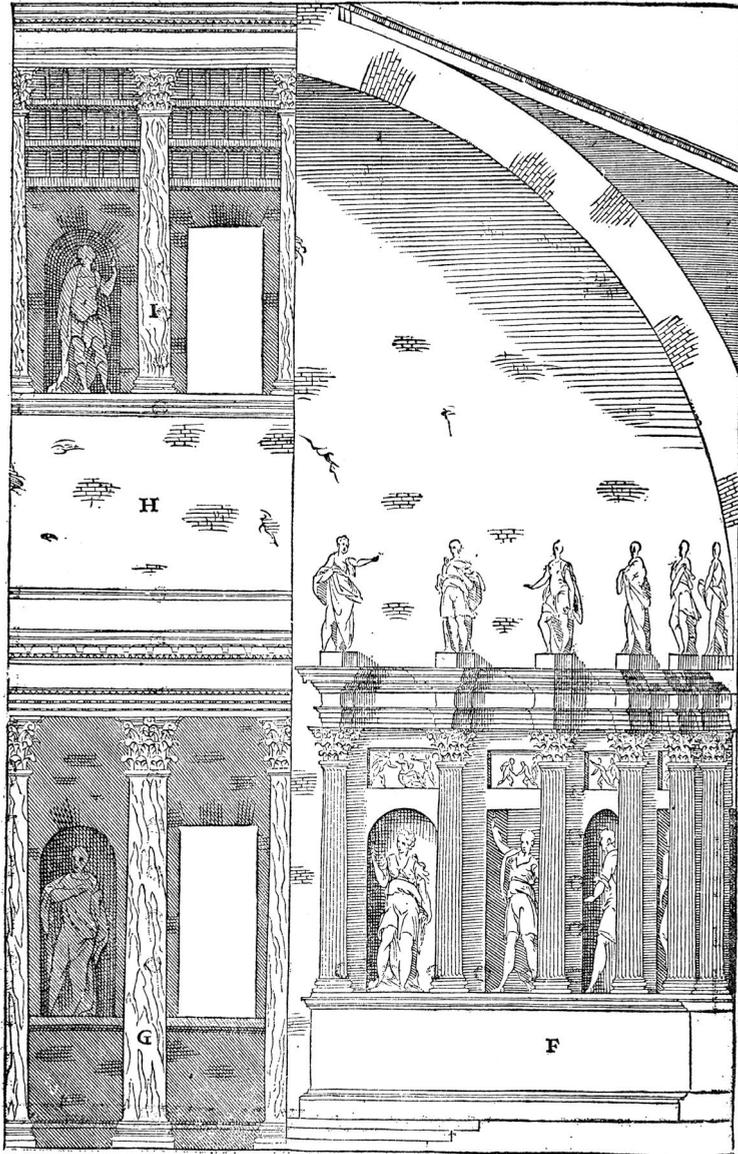
48. Véase Palladio, *I Quattro libri*, I, *Proemio*, 7-II.

49. Sobre el dibujo en proyección ortogonal en el contexto palladiano, véase Magagnato, "Introduzione", XX-XXII, XXIX.

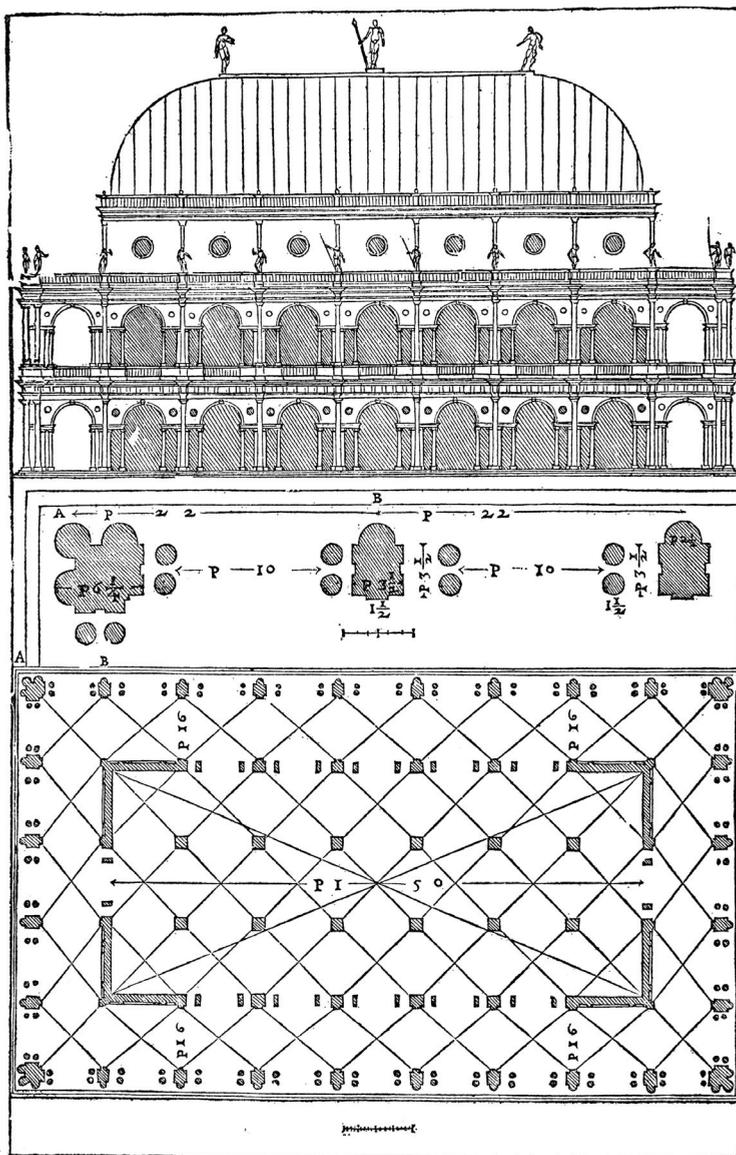
50. Véase Palladio, *I Quattro libri*, IV, *Proemio*, 250.



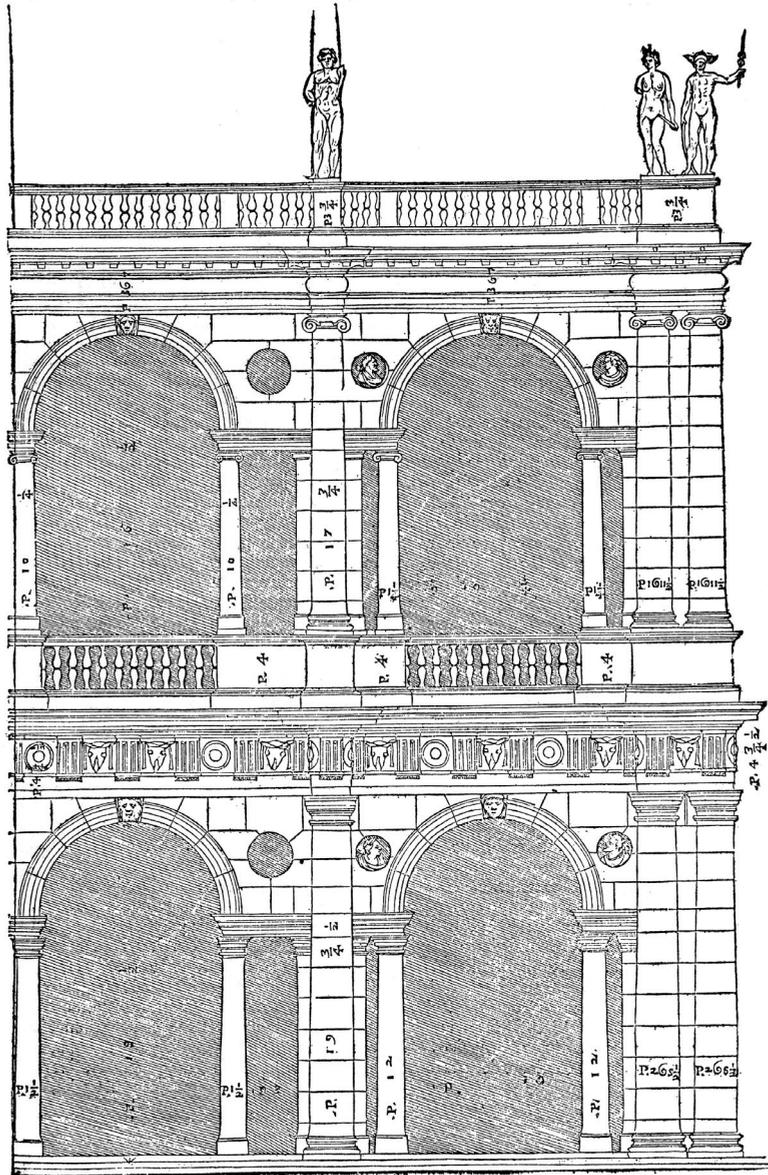
1. Andrea Palladio, *Basilica de Fano*, planta, 1570, dibujo tomado de Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura* (vid supra n. 1), III, XIX, 236.



2. Andrea Palladio, *Basilica de Fano*, alzado y sección, 1570, dibujo tomado de Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura* (vid supra n. 1), III, XIX, 237.



3. Andrea Palladio, *Basilica de Vicenza*, planta baja, alzado longitudinal y detalle de la planta de tres pilares, 1570, dibujo tomado de Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura* (vid supra n. 1), III, XIX, 239.



4. Andrea Palladio, *Basilica de Vicenza*, detalle alzado, 1570, dibujo tomado de Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura* (vid supra n. 1), III, XIX, 240.



5. Andrea Palladio, *Basilica de Vicenza*, fachada, proyecto: 1546-1549/Construcción: 1549-1614, Vicenza, Italia. Foto: Gabriela Solís Rebolledo.

La noción de forma de Boullée: implicaciones teóricas

En *Architecture: Essai sur l'art*, Boullée inició su definición de la arquitectura con una crítica a Vitruvio para establecer no sólo el estrecho vínculo entre el diseño y la reflexión teórica, sino también para puntualizar que primero se concibe la *forma* en la mente y después se realiza, al distinguir el aspecto constructivo del epistemológico, pues consideró que Vitruvio la había definido como una actividad constructiva.⁵¹ Más aún, concretó su concepción de la imagen arquitectónica como concepto y proyecto de la siguiente manera:

51. Véase Boullée, “Architecture: Essai sur l'art”, 119. Scolari expone que, si bien el rechazo de Boullée a la definición de la arquitectura vitruviana se basó en una interpretación errónea de la distinción clásica entre los ámbitos teórico y material de la arquitectura, a partir de ello, Boullée presentó una definición moderna de la arquitectura que prioriza la concepción de la *idea* sobre su concreción. Véase Massimo Scolari y Jenny Condie Palandri, “Crossing Architecture”, *Log*, núm. 9 (2007): 15-16.

¿Qué cosa es la arquitectura? [...] Primero es necesario concebir para poder realizar. Nuestros antepasados construyeron sus edificios sólo después de haber concebido su imagen en su mente. Es este producto de la mente, este proceso de creación lo que constituye la arquitectura y que, en consecuencia, puede definirse como el arte de idear y perfeccionar cualquier edificio.⁵²

Es indiscutible que para Boullée, al igual que en la Antigüedad y en el pensamiento humanista renacentista, donde se determinó el proceso creativo arquitectónico como actividad mental, la arquitectura es producto de la mente a partir de la imagen de la *forma* que precede a la cuestión material.⁵³ Cabe agregar que, si bien Boullée en su tratado limitó el pensamiento vitruviano al plano de lo estrictamente constructivo, con este pasaje trazó una dirección afín tanto a Vitruvio, como a Alberti,⁵⁴ Barbaro y Palladio. Esto permite constatar que lejos de citar a estos autores de manera literal, Boullée retomó de ellos nociones vinculadas con el enfoque de la arquitectura entendida como arte; pero, además, con especial énfasis en la concepción de la *idea*, al destacar la coherencia entre el concepto y la *forma*, entre la teoría y la imagen, para continuar así con las formulaciones clásico-renacentistas sobre el aspecto conceptual del proceso de diseño. Cuestión que le permitió definir sus reflexiones en torno a la *forma*.

Con base en el principio humanista de *disegno*, se podría incluso plantear que la concepción del sistema estético del proyecto y de la composición de la *forma* arquitectónica como un proceso intelectual, creativo y de expresión se fundamentó en los principios franceses de *dessein* y *dessin* en el contexto teórico boulléano.⁵⁵ En ese sentido, habría que puntualizar que, a finales del siglo

52. Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 119. La traducción al español de *Architecture: Essai sur l’art* es de la autora, quien se apoya en la traducción al italiano de Casonato y en la traducción al inglés de Vallée. Véase Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull’arte* [*Architecture: Essai sur l’art*], ed. Alberto Ferlanga, trad. Camilla Casonato (Turín: Giulio Einaudi, 2005), 3-123; Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 81-116.

53. Sobre el proceso creativo como actividad intelectual y como una característica de la cultura renacentista que deriva de la Antigüedad, así como respecto a la capacidad de visualizar la *forma* en la mente mediante la *figura* geométrica en Alberti, Barbaro y Palladio, véase Solís, “El legado”, 226-352; Branko Mitrović, *Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66, núm. 3 (2003): 321-339 y Solís, “La composición”, 157-165.

54. Sobre el proceso proyectual definido por Alberti en Boullée, véase Brancasi, *Architettura*, 187.

55. Se decidió dejar los términos *dessein* y *dessin* en francés, pues su traducción al español

xviii, *dessein* y *dessin* dejaron de ser variantes de la misma etimología derivada del principio italiano de *disegno* y adquirieron gradualmente su autonomía semántica y teórica. Así pues, el principio *dessein* se consideró en la teoría arquitectónica como *intención*, *proyecto*, *idea* e *invención* y se introdujeron, así, las nociones de *idea*, *proceso* y *proyecto* respecto al proceso creativo, mientras que *dessin* se formuló en términos de la representación geométrica de la *forma*, es decir, como visualización y materialización de la relación *idea*, *proceso* y *proyecto*. Así, la interrelación entre *dessein*-*dessin* para el contexto teórico de Boullée implicó la relación íntima entre pensamiento, dibujo y proceso de diseño como racionalización y abstracción del espacio arquitectónico.⁵⁶

La referencia conceptual de *dessein* y *dessin* al principio de *disegno* evidencia el traslado, en la teoría arquitectónica del siglo xviii, de una serie de preceptos que se formularon en el humanismo del Cinquecento, los cuales se aplicaron al proceso proyectual en la teoría arquitectónica de la Ilustración.⁵⁷ Los principios *dessein* y *dessin* además, reflejan que, a pesar de las críticas de Boullée a la

resulta problemática. Los estudiosos han concluido que de los siglos xv al xviii ambos vocablos en la teoría del arte y de la arquitectura, por un lado, tenían la misma etimología latina de *disegno* y, a su vez, que su acepción derivó del principio italiano de *disegno*. Por el otro, que tuvieron el mismo significado y que la ambivalencia entre *dessein* y *dessin* se aclaró hasta 1798 cuando *dessein* se registró en el *Dictionnaire de l'Académie Française*, y adquirió su autonomía semántica y se definió como las *ideas* que toman *forman* en lo que concierne al proyecto, mientras que *dessin* se explicó como la manifestación y representación de los objetos sobre una superficie. Véase Daniel Guibert, “Problèmes d’une définition du processus de conception”, en *Réalisme et architecture: l’imaginaire technique dans le projet moderne* (Bruselas: Mardaga, 1987), 120, 122-123, 138, 142, 149; Emma Barker, “Art and Design in Eighteenth Century France: from *dessein* to *dessin*”, *Open Arts Journal*, núm. 9 (2020): 4 y 16. Respecto a la definición de *dessein* y *dessin* en el *Diccionario de la Academia Francesa* de 1987, véase *Académie Française, Dictionnaire de l'Académie Française*, t. 1 (París: J. J. Smits, 1798), 409-410.

56. Sobre la cuestión semántico-lingüística e histórica de *dessin* y *dessein*, véase Barbara Cassin, *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon* (Princeton: Princeton University Press, 2014), 168, 204, 210-211, 224 y 226; Pierre-Marc de Biasi, “*Le dessin de l’architecture et la genèse de l’œuvre*”, *Livraisons d’Histoire de l’Architecture*, núm. 30 (2015): 93-94; Jacques Darriulat, “*Kant et l’esthétique du dessin*”, *Revue Philosophique de La France et de l’Étranger* 197, núm. 2 (2007): 14, 165-166; Anne-Lyse Renon, “*Dessein, plan, projet*”, en *Design & Sciences* (San Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2020), 33-43.

57. Blondel, al seguir la relación *dessein*-*dessin* esbozó la noción de diseño arquitectónico en términos del dibujo, la composición y la *belleza* de la *forma*. Estableció que *dessein* comprende la concepción mental de un proyecto, mientras que *dessin* se refiere al dibujo geométrico donde se expresan las *ideas* arquitectónicas y se combina la teoría y el diseño. Véase Jacques-François Blondel, “*Dessein, en architecture*”, en *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Arts et des*

teoría vitruviana y la falta de referencia a la teoría arquitectónica renacentista, no rompió por completo la concepción y las interrelaciones léxicas que Vitruvio y los humanistas como Palladio utilizaron para definir y explicar el proceso de diseño. Su afirmación clásica-renacentista también se puede vislumbrar en el pasaje en el que principios específicos del diseño como *corp*, *image*, *nature*, *disposition* y *beauté*, son explicados por Boullée no sólo en analogía con la naturaleza, sino también a partir de reflexiones hechas por Vitruvio:

Si me limitara a considerar la arquitectura sólo desde el punto de vista adoptado por Vitruvio, me parecería definirla en manera más justa diciendo que es el arte de producir imágenes [*images*] a través de la disposición [*disposition*] de los cuerpos [*corps*]. Pero cuando se considera en toda su complejidad, se ve que la arquitectura no es sólo el arte o la creación de imágenes a través de la disposición de los cuerpos, sino que también comprende un conocimiento de cómo combinar todas las bellezas [*beautés*] dispersas de la naturaleza [*nature*] y aplicarlas a la obra.⁵⁸

Ahí puso de relieve que la *idea*, la *imagen* y la *belleza* de la *forma* arquitectónica son resultado del proceso cognitivo que tiene su origen en la naturaleza. En otro pasaje, Boullée dejó claro que la naturaleza es la imagen de la perfección donde las cosas han adquirido la precisión de las *formas*. En sus palabras:

La imitación de la naturaleza [*imitatio de la nature*], el arte de realizar grandes imágenes [*images*] en arquitectura consiste en disponer [*disposer*] los cuerpos [*corps*] que forman el conjunto general en modo que tengan una gran cantidad de juego. [...] En general, el orden de las cosas debe estar dispuesto de modo tal que se pueda, de una sola mirada, abrazar la multiplicidad de los objetos que lo componen. Necesita que la luz, difundiéndose sobre la totalidad de los cuerpos, produzca los efectos más amplios, más eficaces, más variados y abundantes. [...] Son estas imágenes grandiosas las que he tratado de producir en varios de mis proyectos; [...] como en el *Cénotaphe à Newton*.⁵⁹

Sciences, vol. 4, eds. Denis Diderot y Jean Le Rond d'Alembert (París: Le Breton, 1754), 891 y Blondel, *Cours d'Architecture*, vol. II, X-XI.

58. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 123.

59. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 123-124.

Así habló sobre la interpretación de las imágenes de la naturaleza como abstracción conceptual para la composición arquitectónica, y especificó que aplicó este conocimiento y sistema de diseñar a sus monumentos, concepción en la que insistió a lo largo de su tratado.⁶⁰ De ahí que resulta inevitable observar el paralelismo existente entre los planteamientos teóricos de Palladio y de Boullée, pues al igual que el pensamiento clásico y renacentista, Boullée aplicó de manera sistemática una visión abstracta, racional y estética de la naturaleza y su calidad orgánica, la cual utilizó como modelo para el proceso del diseño.⁶¹

Boullée: forma-nature

Con base en el estudio de la naturaleza fue que Boullée dedujo la esencia de los cuerpos regulares y sus propiedades, la *beauté, régularité, symétrie, ordre, variété, harmonie y proportion*, las cuales determinan su *forma y figura*:

Primero distinguí, en ellos, la regularidad [*regularité*], la simetría [*symétrie*] y la variedad [*variété*]; y percibí que esto era lo que constituía su *forma y figura*. [...] Una vez que observé que la regularidad, la simetría y la variedad constituyen la *forma* de un cuerpo regular, comprendí que la proporción [*proportion*] es la combinación de estas propiedades. Por proporción de un cuerpo me refiero al efecto que se origina precisamente de la regularidad, la simetría y la variedad. La regularidad produce, en los objetos, la *belleza* [*beauté*] de las *formas*; la simetría, su orden [*ordre*] y su proporción; la variedad, las superficies por los que se diversifican a nuestros ojos. Ahora, de la combinación y el acuerdo respectivo, resultado de todas estas propiedades, nace la armonía [*harmonie*] de los cuerpos [...]. El orden debe manifestarse y regir en toda la composición que se basa en la simetría.⁶²

60. Véase Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 124.

61. Respecto a la noción clásica de arquitectura-naturaleza en Boullée, véase Riccardo Paciani, “Retorica e Sublime: aspetti del *progettar grande* di Boullée”, *Psicon*, núm. 6 (1976): 49; Manfredo Tafuri, “Toward a Critique of Architectural Ideology”, en *Architecture Theory Since 1968*, ed. K. Michael Hays (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000), 8 y 10. Sobre la naturaleza como principio fundamental de la creación arquitectónica vinculada con el concepto de *belleza* en el contexto boulléano, véase Brancasi, *Architettura*, 191-198, 200.

62. Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 121-122.

Boullée retomó esta concepción de Vitruvio y de la teoría renacentista para fundamentar desde su propia experiencia histórica, su discurso arquitectónico mediante un análisis crítico de principios de carácter geométrico-estético-filosófico. Principios que renovó para la teoría del proyecto arquitectónico en el contexto de la Ilustración. En ese sentido, se puede asumir, si se considera una lectura clásica-renacentista del pasaje, que la terminología boulleana de *figura*, *beauté*, *symétrie*, *ordre*, *variété*, *harmonie* y *proportion*, referidas a la *forma* arquitectónica, está estrechamente vinculada con los conceptos vitruvianos de *figura*, *venustas*, *symmetria*, *ordinatio*, *varietas* y *proportio*, los cuales en el Cinquecento fueron traducidos por Palladio con los términos italianos de *figura*, *bellezza*, *simmetria*, *ordine*, *varietà*, *armonia* y *proporzione* en conexión con la noción estética de *diseño* entendido como *idea*, *forma*, *diseño*, *dibujo*, *proyecto*.⁶³

A lo largo de su tratado, Boullée prosiguió con el tema de la *idea* de la *belleza* de la *forma* en torno a dichas propiedades.⁶⁴ De hecho, sobre la base de la visibilidad, Boullée estableció que el cuerpo esférico es el ejemplo de los principios de *beauté*, *perfection*, *régularité*, *symétrie*, *variété* y *proportion*. Con ello puso de manifiesto su concepción estético-geométrica de la *forma*, pues hizo énfasis sobre la *belleza* y perfección de su imagen para la composición arquitectónica. Destacó que la esfera evidencia los efectos de la luz y desarrolla ante los ojos la máxima superficie tanto del interior como del exterior, en otras palabras, la interrelación *forma-espacio*.⁶⁵ De hecho, la importancia de la elección de la *forma* esférica y la *figura* circular para la arquitectura es una característica del Renacimiento derivada de la Antigüedad.⁶⁶ Al tomar como ejemplo los monumentos clásicos romanos, Palladio utilizó la esfera y el círculo en sus diseños y al hablar de los templos de la Antigüedad, se refirió a la *figura* circular como la más perfecta y *bella* debido a sus cualidades espaciales,

63. Sobre que los principios de *symétrie*, *régularité* y *proportio*, entre otros, derivan de Vitruvio y del Renacimiento, véase Rosenau, *Boullée*, 27-28; Brancasi, *Architettura*, 198-199; Maarten Delbeke, "The Beauty of Architecture at the End of the Seventeenth Century in Paris, Greece, and Rome", en *The Insistence of Art: Aesthetic Philosophy After Early Modernity*, ed. Paul A. Kottman (Nueva York: Fordham University Press, 2017), 170-193. Para la interpretación de Blondel de la *symmetria*, *eurythmia*, *analogia*, *proportio* y *venustas* de Vitruvio y de Barbaro, véase Blondel, *Cours d'Architecture, ou, Traité*, vol. III, 27-730.

64. Véase Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 124; 140-141.

65. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 121.

66. Véase Wittkower, *Los fundamentos*, 15-64.

ya que determinó que, entre todas las *formas* y *figuras*, es la más simple, uniforme, igual y espaciosa.⁶⁷

Todas estas disquisiciones que parten de la concepción de la *forma* registran la permanente discusión de Boullée sobre los principios constitutivos de la composición arquitectónica, lo cual desarrolló y enriqueció a lo largo de su *Essai* en los diferentes temas y las diversas tipologías que trató en su teoría y en las descripciones de sus proyectos.⁶⁸ De hecho, es significativo que, de modo similar a Palladio, Boullée ejemplificó con los dibujos y descripciones de sus diseños no sólo la noción de la creación del proyecto como imagen en relación con la reflexión teórica, sino también hizo énfasis en las referencias conceptuales y formales que interpretó en sus monumentos. En este contexto, cabe agregar que Boullée, a partir del dibujo, escribió sobre la imitación de la arquitectura del pasado y su aplicación en el proceso proyectual. Profundizó que se debe estudiar la teoría y los edificios como modelos a imitar para ser interpretados, sobre lo cual subrayó que él estudió los edificios de los antiguos y los utilizó para su arquitectura.⁶⁹

Por ejemplo, al profundizar sobre la tipología del Coliseo, destacó que el de Roma es uno de los más bellos monumentos de Italia y de hecho, señaló que lo interpretó en su proyecto del Circus.⁷⁰ En ese sentido, de manera semejante a los razonamientos palladianos de la relación *idea-forma-disegno*, existe otra reflexión de Boullée, en la cual destacó el lado cognitivo, epistemológico, inteligible y sensible de la *forma* arquitectónica, pues explicó que el arte de enseñar en la arquitectura se logra a partir del estudio de los edificios precedentes mediante los dibujos de la fachada [*façade*], la planta [*plan*] y la sección [*profil*], ya que, a partir del proceso de abstracción que implica, los alumnos aprenderán a interpretar y observar la naturaleza y que con base en tal método reconocerán que de la naturaleza deriva la *belleza*.⁷¹

Además, al hablar de sus proyectos en *Essai*, Boullée, de manera similar a la relación utilizada por Palladio en *I Quattro libri*, entre el dibujo geométrico,

67. Véase Palladio, *I Quattro libri*, IV, *Proemio*, 249; IV, II, 252-254. Sobre la conexión entre Palladio y Boullée respecto al tema de la esfera, véase Vogt, Donnell y Bendiner, “Orwell’s”, 60 y 62.

68. Sobre los principios de *proportion*, *régularité*, *symétrie*, *variété*, *proportion* y *ordre*, entre otros, véase Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 121-122, 124, 140.

69. Véase Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 140.

70. Véase Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 126, 132.

71. Véase Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 143.

la teoría y el diseño arquitectónico, se refirió a la importancia de los dibujos de la planta [*plan*], el alzado [*élévation-façade*] y la sección [*contour-profil*] como imágenes para pensar y expresar el proceso de composición de la *forma* arquitectónica.⁷² Así, por ejemplo, en el proyecto de la Bibliothèque Nationale señaló que los textos que describen sus *desseins* son necesarios para formular un juicio de sus creaciones. También, al hablar del proyecto del Cénotaphe à Newton estableció la dialéctica del texto y la *forma* arquitectónica, y especificó que hizo una descripción de su *dessein*, ya que con éste sólo se pueden entender las *ideas* de las *formas* [*idée des formes*] y el espacio [*espace*], por lo que iba a complementar las intenciones artísticas de su proyecto con la descripción.⁷³

La concepción humanista de la *forma* clásica de Palladio también se puede explicar en Boullée, si se toman en cuenta las relaciones visuales de los dibujos palladianos de los monumentos antiguos y los dibujos boulléanos de los monumentos del Cénotaphe à Newton y de la Bibliothèque Nationale, pues ellos manifiestan una similitud de pensamiento no sólo en relación con la noción de *disegno* como *idea-forma* y dibujo-diseño, sino también desde la perspectiva de las referencias arquitectónicas, lo que evidencia la peculiaridad de la selección del monumento por parte de Boullée como una manera de poner de manifiesto la coherencia teórica y su aplicación en el proceso de diseño.

*El Cénotaphe à Newton y la Bibliothèque Nationale:
idée, forme, image, project*

Boullée diseñó el Cénotaphe à Newton para conmemorar a Isaac Newton. Al hablar de este género de edificio trató dos aspectos en torno a la composición arquitectónica: el primero, que relacionó el cenotafio con la tipología del templo, con base en ello, lo definió como el templo de la muerte; el segundo, se refiere a que subrayó que el artista debe dar *forma* a las *ideas* de acuerdo con el uso que se propone, por tanto, es necesario que estos monumentos estén diseñados para perpetuar la memoria de aquellos a los cuales están dedicados.⁷⁴ Así, como *exemplum* de estas reflexiones, Boullée al dirigirse a Newton, describió la *forma* de este monumento funerario:

72. Véase Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 121, 134-135, 136-137, 143.

73. Véase Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 134, 136.

74. Véase Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 135.

He proyectado caracterizar tu sepultura con la *figura* de la tierra. Imitando a los antiguos y con la intención de rendirte homenaje, la he rodeado con flores y cipreses. El interior de esta sepultura está concebido con el mismo espíritu [...] El efecto de esta imagen [*image*] extraordinaria no puede estar perfectamente concebido por medio del *dessein*, ya que éste sólo puede dar *idea* de las *formas* [*idée des formes*], por lo que voy a intentar suplirlo por medio de la descripción. La *forma* interior de este monumento es, como puede verse [en los *desseins*], la de una vasta esfera, en la que llegamos a su centro de gravedad, a través de una abertura practicada en la base, sobre la que se posiciona la tumba. Aquí está la ventaja inigualable que resulta de esta *forma*: es que de cualquier lado que la miremos, (como en la naturaleza), sólo se percibe una superficie continua que no tiene ni principio ni fin; [...] Esta *forma* que nunca ha sido utilizada, es la única apropiada para este monumento, [...] La luz de este monumento, que debe ser similar a la de la noche pura, es producida por las estrellas. [...] Estas estrellas están representadas y formadas por pequeñas aberturas perforadas en embudo en el exterior de la bóveda [...] La luz del día, se filtra, a través de estas aberturas, en este interior oscuro, dibuja todas las *formas* trazadas en la bóveda con una luz brillante y resplandeciente.⁷⁵

Este pasaje revela cuatro cuestiones respecto a su interés por explicar el proceso creativo arquitectónico. La primera es que evidenció la relación *forma*-espacio, expresada en la descripción de la composición de este edificio centralizado, lo que constituye la clave de su concepción arquitectónica. La segunda es que enfatizó la asociación entre el texto y los dibujos de sus proyectos: dialéctica que constituye no sólo un sistema racional, estético y elocuente para explicar sus *ideas* e intenciones de diseño, sino también un medio de expresión y transmisión de su arquitectura, que tradujo en los dibujos de este proyecto funerario.⁷⁶ La tercera se refiere a que dispuso la esfera como esencia del cenotafio, la cual estableció como paradigma de los principios *beauté, régularité, symétrie, ordre, variété, harmonie* y *proportion*. La cuarta es que mencionó la cita clásica que tomó para su diseño. De hecho, la frecuente referencia de

75. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 136-137. Para un análisis del Cénotaphe à Newton, véase Barbara Maria Stafford, "Science as Fine Art: Another Look at Boullée's Cenotaph for Newton", *Studies in Eighteenth-Century Culture*, núm. 11 (1982): 241-278; Adolf Max Vogt, *Boullées Newton-Denkmal: Sakralbau und Kugelidee* (Basel: Birkhäuser, 1969) y Martin Bressani, "Étienne-Louis Boullée: Empiricism and the Cenotaph for Newton", *Architettura* 23, núm. 1 (1993): 37-57.

76. Véase Rossi, "Introduzione", XXIII; Aureli, "Architecture as a State", 143 y 145.

las fuentes conceptuales y formales es una característica constante de su discurso arquitectónico:

Con el *Cénotaphe à Newton*, intenté realizar la más grande de todas las imágenes [*images*], la de la inmensidad; [...] finalmente, lo que yo llamo arquitectura de las sombras es un descubrimiento que me pertenece y que lego a quienes me sucederán en la carrera de las artes. [...] Aconsejo a los hombres destinados a la arquitectura, que me estudien con detenimiento; que examinen escrupulosamente mis obras, que reflexionen sobre ellas y sobre mis escritos, antes de emitir alguna opinión; que sigan el ejemplo de los antiguos, como yo lo hice, que respeten sus obras cuando las reconozcan bellas; que no sean esclavos de ellas, sino de la naturaleza que nos ofrece una fuente inagotable de la que todos debemos extraer incesantemente.⁷⁷

Así, destacó su invención en este proyecto y se dirigió a los estudiantes de arquitectura, no sólo con la intención explícita de que analicen e interpreten los dibujos de sus proyectos y su teoría, sino también que consideren como modelos los edificios antiguos y la naturaleza para que extraigan las *ideas* arquitectónicas. Esta línea trazada por Boullée sobre los modelos antiguos es importante por dos razones: la primera es que es bien conocido que renovó el lenguaje arquitectónico clásico en sus proyectos.⁷⁸ La segunda es que es posible identificar referencias precisas a monumentos romanos, como es el caso del Panteón de Roma, edificio que se ha considerado como una de las referencias formales para el proyecto del *Cénotaphe à Newton*,⁷⁹ no obstante que, hasta donde se sabe, no se ha analizado de manera sistemática desde esta perspectiva.

Es cierto, Boullée en su *Essai* no identificó al edificio del *Panteón* como modelo para su diseño; sin embargo, consideró esta estructura clásica como paradig-

77. Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 140.

78. Rosenau afirma que los proyectos boulléanos trascendieron en el tiempo como la continuación lógica de las *formas* antiguas al considerarlas como fuentes estéticas, lo cual ejemplifica con el *Cénotaphe à Newton* que relaciona con prototipos romanos antiguos como las tumbas de Augusto y la de Adriano. Según señala Montclos, Boullée estudió la antigüedad para redescubrir el estilo monumental y afirma que se pueden ver las referencias del Panteón y del Mausoleo de Augusto en su arquitectura. Véase Rosenau, *Boullée*, 10, 14, 16, 20, 22-23 y 147; Montclos, *Étienne*, 18-19, 29, 35-36 y 126.

79. Véase Richard Allan Ertlin, “The Pantheon in the Modern Age”, en *The Pantheon: from Antiquity to the Present*, eds. Tod A. Marder y Mark Wilson Jones (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 380-422; Laroque, “Caducité”, 60-62.

ma de la tipología del templo en su capítulo *Basiliques*. En la descripción de este templo romano, Boullée distinguió dos aspectos sobre el proceso creativo y la imitación arquitectónica: la primera se refiere a que lo calificó como una obra maestra del arte, sobre el cual enfatizó que lo admira por su *forma* basada en la disposición y proporciones de su arquitectura; la segunda concierne a la concepción de este templo romano en el contexto arquitectónico de la Ilustración, pues cuestionó el hecho de que, al ser un edificio citado y admirado por todos los escritores célebres, es extraordinario que tal ejemplo de perfección no hubiera sido imitado en Francia.⁸⁰

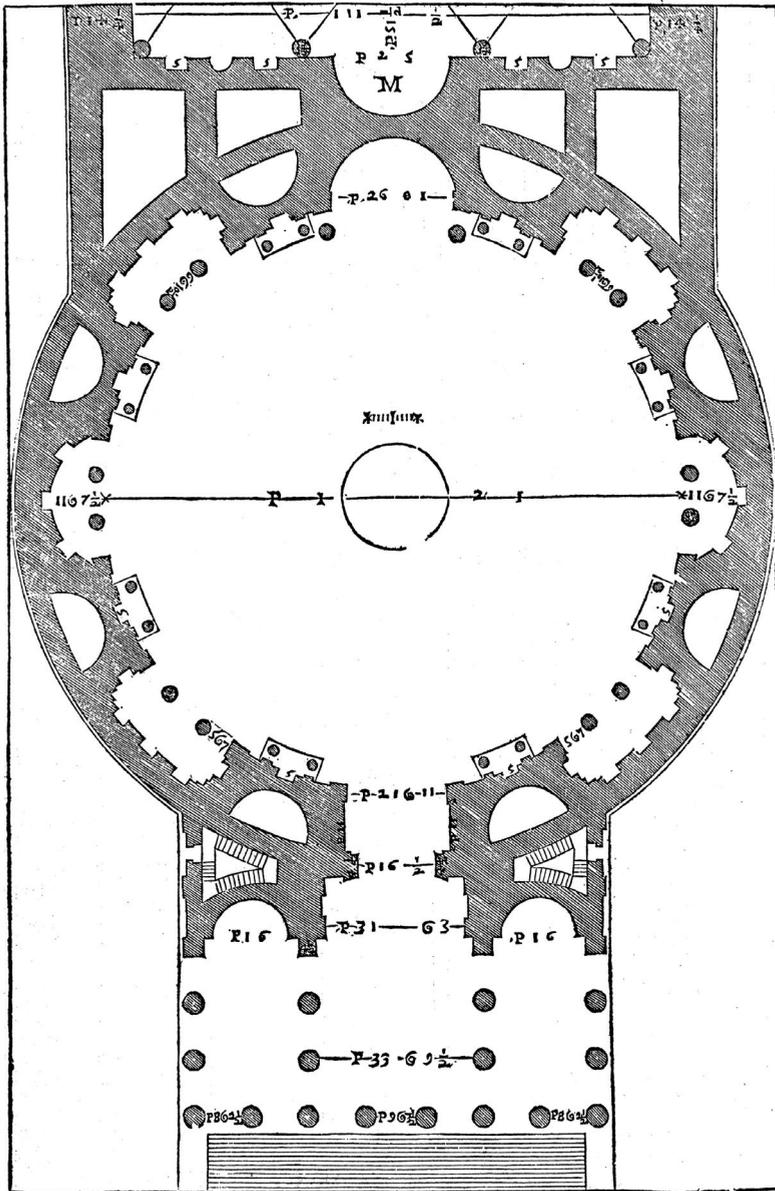
Si se sigue la lógica de la asimilación clásica-humanista en el Cénotaphé à Newton, el punto clave es el Panteón de Roma no sólo como expresión de los principios clásicos analizados aquí, sino también como modelo de la tipología del templo.⁸¹ La analogía entre el templo de la Antigüedad y el monumento funerario se puede vislumbrar con el análisis y la confrontación de los dibujos de Palladio del levantamiento arqueológico de este monumento romano y los dibujos de Boullée del cenotafio.⁸² Para ello, es necesario destacar algunas de las principales características dibujadas por Palladio sobre la configuración espacial y formal de la estructura romana para después poder vislumbrarlas en Boullée.

En el dibujo palladiano de la planta del Panteón (fig. 6) se distingue con claridad no sólo que es un edificio de planta centralizada y circular, sino también que la circunferencia como *figura* geométrica rige el diseño de este templo de la Antigüedad. Asimismo, si se analizan de forma simultánea los dibu-

80. La inclusión de Blondel del dibujo y el análisis de las proporciones del Panteón de Roma en *Cours d'architecture* que calificó como la más perfecta y *bella* composición de la Antigüedad, aclara el valor que se le dio a este monumento en la teoría arquitectónica francesa. Véase Blondel, *Cours d'architecture enseigné*, vol. III, 402-402, 748-754. Sobre el estudio del Panteón de Roma por Ledoux, Boullée y Lequeu, véase Karsten Harries, "Sphere and Cross: Vitruvian Reflections on the Pantheon Type", en *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, eds. George Dodds y Robert Tavernor (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002), 25, 154-155, 158 y 160.

81. Vitruvio estableció que para la composición de la *forma* de los templos se deben considerar las seis categorías y la *proportio*, puesto que, no sólo modulan y conmensuran la relación de las partes con el todo, sino que también se concibe y se expresa el sentido de perfección y *belleza* en la arquitectura, véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, III, I, 164-167.

82. Boullée consideró como modelo la esfera implícita del Panteón y la cúpula como imitación del cielo para el diseño del cenotafio. Asimismo, tomó lo expresado por Palladio sobre la escala monumental, el círculo y la esfera en los templos clásicos y lo interpretó en sus diseños. Véase Vogt, Donnell y Bendiner, "Orwell's", 60 y 62; Laroque, "Caducité", 60-62.

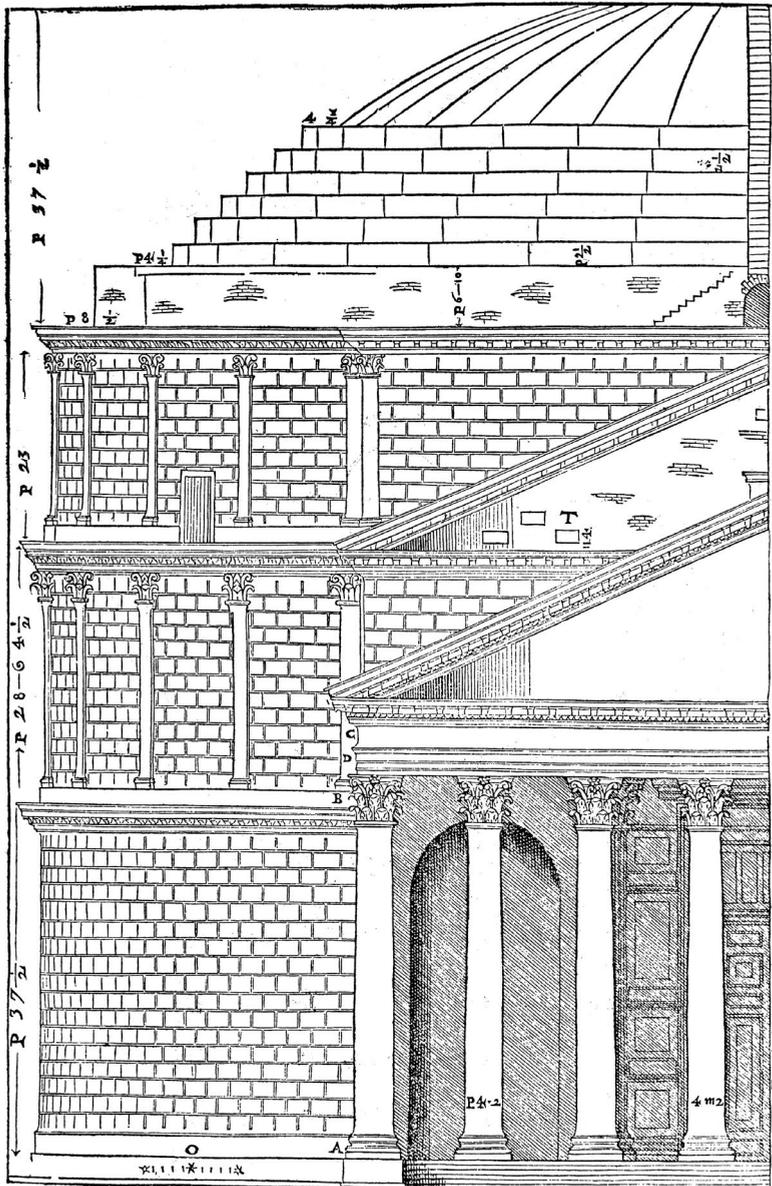


6. Andrea Palladio, *Panteón*, Roma, planta, 1570, dibujo tomado de Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura* (vid supra n. 1), IV, XX, 339.

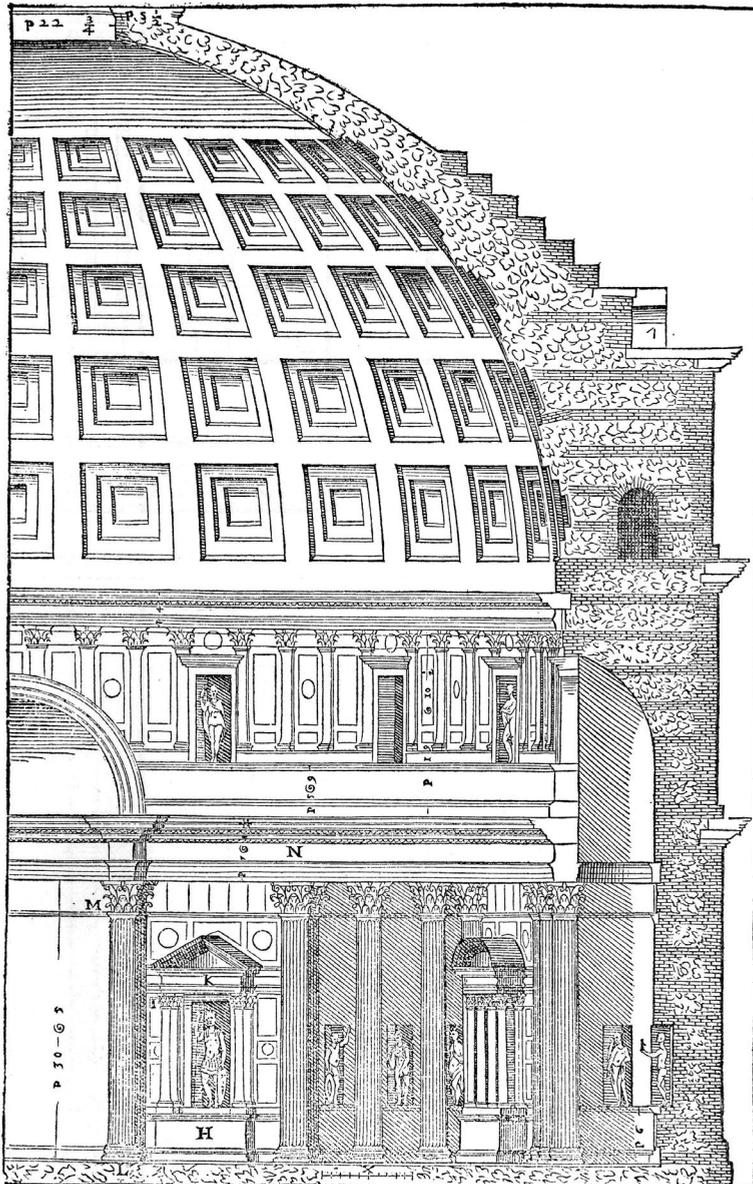
jos del alzado y la sección transversal (figs. 7 y 8) en conexión con la planta, se percibe, a partir de esta lectura asociativa, la composición de la *forma* y el espacio interior monumental y la frontalidad del edificio, así como la plataforma elevada con los escalones de acceso. Se observa, también, el interés de Palladio por hacer visible la aplicación de los principios clásicos de *venustas*, *symmetria*, *varietas* y *proportio* que se infieren en todos los niveles de la estructura, mediante la interrelación entre los dibujos que implican el sistema geométrico-proporcional de la composición entre la *forma*, los elementos y las partes que lo configuran. Esto se aprecia en la planta circular que genera el espacio centralizado del monumento; en la diversidad de las *formas*, es decir, el cilindro y la cúpula que se integran con armonía en un diseño unitario; en el eje central del *frontispicio* que evidencia la simetría de la fachada; en las relaciones geométricas y proporcionales entre los elementos, pues la altura del muro del cilindro es igual al radio de la semiesfera y la altura total del edificio es igual al diámetro del círculo de la planta, por lo que se puede inscribir una esfera completa en el espacio interior.

Otro aspecto a tomar en cuenta del dibujo de la sección es que Palladio documentó que la composición del espacio interior constituye un cilindro cubierto por una cúpula semiesférica con casetones de *forma* trapezoidal, donde la luz natural proviene de un gran *oculus* ubicado en la parte superior de la cúpula que se proyecta en las superficies del interior del templo. En ese sentido, la complejidad arquitectónica interna de este monumento de planta central está, por tanto, íntimamente ligada al papel fundamental que juega la luz en su definición espacial. Si se relacionan el dibujo de la sección transversal y la vista interior del edificio construido (fig. 9), se puede valorar la intención estético-arquitectónica del *oculus* respecto a la luz cenital de esta gran abertura circular que, como única fuente de luz del templo, define y enfatiza la curvatura de la semiesfera de la cúpula mediante el contraste de luz y sombra. Así, la interrelación de esta estructura clásica con la naturaleza, en otras palabras, entre el espacio, la luz cenital y la esfera virtual, la dibujó Palladio como ejemplo visual de ello, y evidenció este descubrimiento de la Antigüedad romana que lo caracteriza y que aportó, en este monumento, inteligibilidad al espacio interior.⁸³

83. Sobre la luz el Panteón de Roma y su interpretación en la teoría y la arquitectura del Renacimiento italiano, véase Sergio Bettini, “I lumi del Pantheon”, en *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*, eds. Maddalena Basso, Jessica Gritti, Orietta Lanzarini (Roma: Campano, 2014), 163-171.



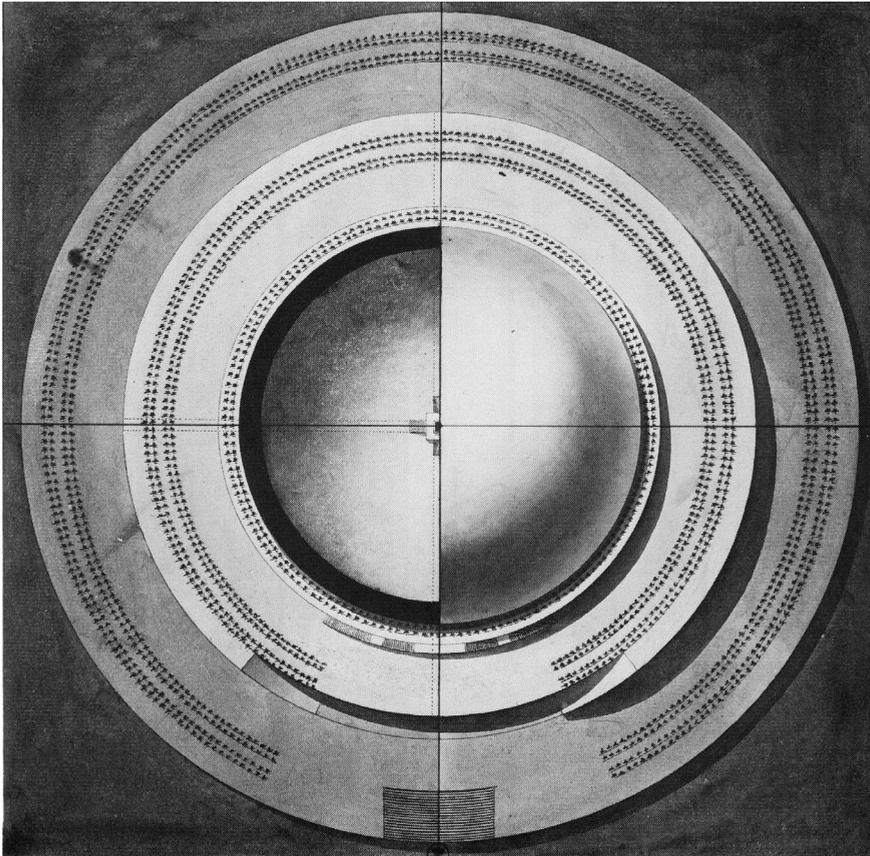
7. Andrea Palladio, *Panteón*, Roma, detalle de la fachada, 1570, dibujo tomado de Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura* (vid supra n. 1), IV, XX, 340.



8. Andrea Palladio, *Panteón*, Roma, detalle de la sección transversal, 1570, tomado de Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura* (vid supra n. 1), IV, XX, 345.

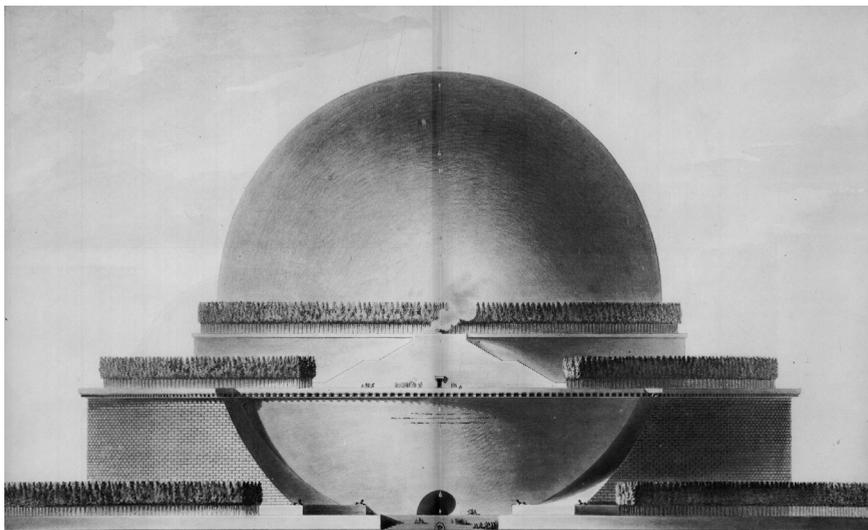


9. *Panteón*, detalle del interior y del *oculus*, 27 a. C., Roma, Italia. Foto: Gabriela Solís Rebolledo.



10. Étienne-Louis Boullée, *Cénotaphe à Newton*, planta, 1784, tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid supra n. 9), 70. Bibliothèque Nationale de Paris, HA 57, núm. 5.

Ahora bien, la asimilación crítica de Boullée del *Panteón* de Roma y de los principios que derivan del conocimiento clásico-renacentista se pueden apreciar en el dibujo de la planta del *Cénotaphe à Newton* (fig. 10). En ésta, se observa la misma jerarquía al considerar a la *figura* circular como elemento formal y estético a partir de la cual se genera la totalidad del edificio. Así, a partir de esta planta central, se puede ver que acentuó la articulación sistemática de las *formas* del proyecto mediante la disposición de cuatro círculos concéntricos, cuyas proporciones geométricas se basan en la aplicación de los principios estéticos de *symétrie*, *variété*, *regularité* y *proportion* respecto no sólo a la definición



11. Étienne-Louis Boullée, *Cénotaphe à Newton*, alzado de fachada principal, 1784, tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid supra n. 9), 72-73. Bibliothèque Nationale de París, HA 57, núm. 7.

y *belleza* de las *formas*, sino también en lo que concierne a la imagen de los cuerpos puros, pues dichos círculos que van de la periferia hacia el centro representan las plataformas cilíndricas y la esfera. A su vez, en este dibujo se distinguen tanto los ejes de simetría con las líneas que representó en sentido longitudinal y transversal, en cuya intersección ubicó la tumba, como también el hecho de que a partir del eje longitudinal representó y distinguió, al mismo tiempo, la *figura* y la *forma* de la esfera, ya que en la imagen se puede identificar no sólo la planta parcial de la mitad del muro curvo del lado izquierdo que implica la parte interior de la esfera, sino también la planta parcial de la mitad de la superficie curva del lado derecho que implica el techo de la misma, e integra así la visualización de la *forma* y el espacio del interior del cenotafio.

Mediante la lectura simultánea de la planta con el dibujo del alzado (fig. 11) se puede comprender la composición del espacio interior y la *forma* que implican tales dibujos, pues evidencian la intersección entre las *figuras* y las relaciones proporcionales y espaciales entre ellas. De igual manera, se entiende que el monumento se organizó según una compleja disposición ordenada mediante la *symétrie*, al utilizarla como lógica compositiva que manifiesta la legibilidad

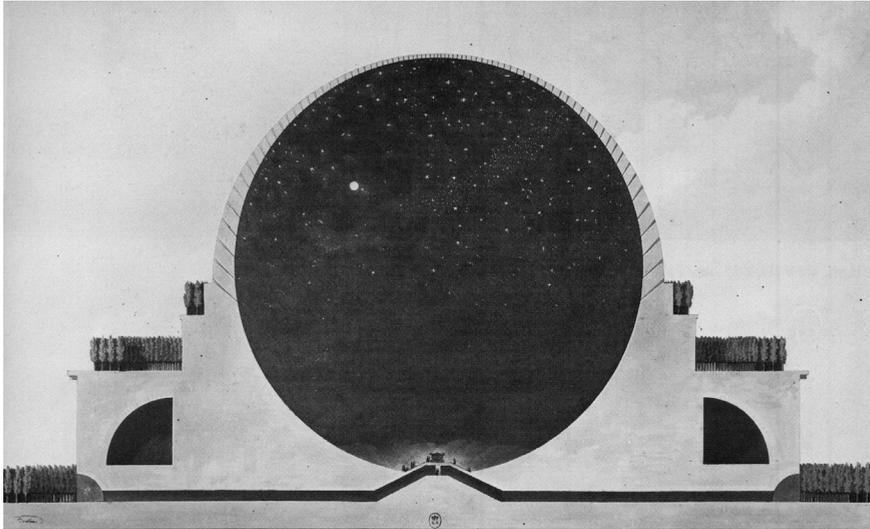
del edificio y la relación armónica entre las partes del monumento. Así, en la fachada, por un lado, se percibe el eje de simetría axial que enfatizó con la disposición de las escaleras en el basamento, y con la abertura del acceso con *forma* de arco en la primera plataforma y la del acceso en la segunda con dos escaleras laterales. Asimismo, se infiere la *symétrie* que implica la *forma* de la esfera, la cual se eleva sobre el basamento y las superficies cilíndricas de los muros que la circundan en los diversos niveles, lo que determina la articulación del diseño de la fachada, con lo que mostró la aplicación de la *variété* en la composición. Además, se distingue con claridad el muro cilíndrico de la primera plataforma que se corta en la misma proporción del radio de la esfera para patentizar la perfección de la *forma* y la monumentalidad del edificio y su dialéctica con el paisaje circunstante; monumentalidad que también se consigue expresar con la representación de las figuras humanas y las hileras de cipreses. Estos cipreses los dispuso en las terrazas de las plataformas cilíndricas que, de hecho, en el basamento y en la primera plataforma, se interrumpen para jerarquizar y destacar la esfera.⁸⁴

En la descripción de su monumento funerario, Boullée resaltó dos aspectos referentes a la conformación arquitectónica del espacio y la luz: primero, que la esfera no se había utilizado antes; segundo, su innovación respecto al tema de la luz como manifestación de la relación naturaleza-arquitectura.⁸⁵ Si bien hizo énfasis en dicha innovación, es importante señalar que desde la Antigüedad, Vitruvio fue el primero que escribió sobre la luz al vincular la arquitectura con la naturaleza, al considerarla como el medio ineludible para comprender el interior de la *forma* y la definición del espacio; ejemplo de ello es el caso del Panteón de Roma, con el cual queda claro el papel fundamental que se le dio a la luz natural como elemento de diseño para la composición del espacio arquitectónico de este monumento.⁸⁶

84. Esta configuración compuesta por los cilindros con sus muros concéntricos y dichos cipreses es similar a la *forma* del monumento funerario romano del Mausoleo de Augusto, el cual, conforme a la tradición clásica, también se diseñó, al igual que el Panteón, con base en una estructura de planta circular.

85. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 136-137.

86. Sobre los pasajes vitruvianos, véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, I, 90-91; I, II, 120-121; II, III, 172-173, 178-179; V, X, 3-10-311; IV, VI, 340-343. La iluminación natural en la antigua Roma era un elemento central en la composición arquitectónica. Los inventos del arco, la bóveda y la cúpula permitieron crear aberturas y espacios monumentales en los edificios públicos como en las tipologías del templo, la basílica y la terma. En *De architectura*, Vitruvio

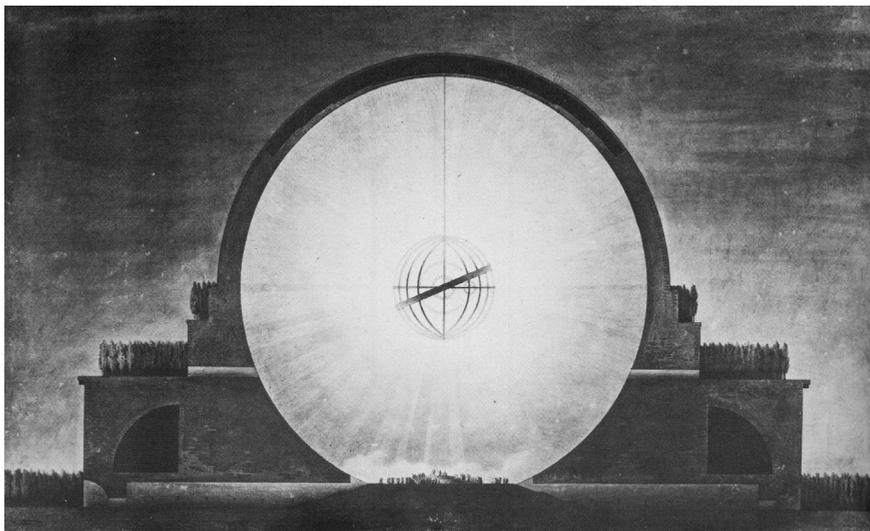


12. Étienne-Louis Boullée, *Cénotaphe à Newton*, sección transversal con efecto nocturno, 1784, dibujo tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid supra n. 1), 70. Bibliothèque Nationale de París, HA 57, núm. 8.

En ese sentido, resulta significativo que es sobre todo el espacio y su relación con la luz en el *Cénotaphe à Newton*, lo que presenta una notable analogía conceptual con la composición del *Panteón* de Roma, lo cual se puede vislumbrar en los dos dibujos en sección transversal del cenotafio.⁸⁷ En la primera sección (fig. 12) se advierte, en el interior de la esfera, la iluminación del monumento cuyo efecto es similar a la noche a causa de las estrellas que representó mediante

discutió sobre el problema de la luz mediante ejemplos concretos relacionados con la teoría y la práctica arquitectónica; entre otras cosas, especificó que la luz debe corresponder a los usos específicos de los edificios; asimismo, describió la luz en el templo a partir de la solución del lucernario en el centro para iluminar el espacio interior. Estos razonamientos vitruvianos de la luz se retomaron en la teoría y *praxis* arquitectónica del Renacimiento italiano para soluciones formales para sus edificios tomando como modelos los monumentos de la Antigüedad, véase Sergio Bettini, “Ricerche sulla luce in architettura: Vitruvio e Alberti”, *Annali di Architettura*, núm. 22 (2010): 21-44.

87. Para la noción clásica de la luz en Boullée, véase Elisa Valero Ramos, *Light in Architecture: The Intangible* (Londres: RIBA Publishing, 2015), 44-130; Robin Middleton y David Watkin, “L’archeologia e l’influenza dell’architettura classica”, en *Architettura dell’ottocento* (Milán: Electa, 1980), 62-64.



13. Étienne-Louis Boullée, *Cénotaphe à Newton*, sección transversal con efecto de luz con esfera armilar, 1784, tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid supra n. 1), 72-73. Bibliothèque Nationale de París, HA 57, núm. 9.

pequeñas aberturas en la bóveda por medio de las que la luz natural penetra en el interior oscuro del monumento, lo que contrasta con la luz natural del día que representó en el espacio exterior. Si se confrontan la sección transversal del *Panteón* de Roma de Palladio con este dibujo boulleano, queda de manifiesto la interpretación abstracta del *oculus* del templo clásico a otro esquema compositivo en la tipología del cenotafio. De esta manera, Boullée utilizó la luz para enfatizar el carácter del edificio como el *templo* de la muerte. En la segunda sección transversal (fig. 13), Boullée dibujó para resaltar el espacio esférico, el efecto de día mediante una gran esfera armilar (Madrid: Cátedra, 1977) que ilumina el interior del monumento que se distingue de la oscuridad del espacio exterior. Así, representó la luz que se difunde en los elementos arquitectónicos y en el espacio interior, y muestra la interrelación entre las diversas *formas* y los diversos ambientes.

Ahora bien, los dibujos en proyección ortogonal de la Bibliothèque Nationale de Boullée y lo que estableció al hablar de la tipología de la biblioteca pública, abren también la posibilidad de identificar de forma visual las referencias conceptuales a la Antigüedad, a Palladio, así como a los temas discutidos aquí. El siguiente pasaje describe con mayor precisión el pensamiento

boulleano respecto a su proceso proyectual donde se refirió explícitamente a *La escuela de Atenas* de Rafael como la fuente para la solución formal del espacio arquitectónico de este edificio:

Si existe un tema que debería apasionar a un arquitecto, y al mismo tiempo, estimular su genio, es el proyecto [*project*] de una biblioteca pública. [...] Profundamente impresionado por la concepción sublime de *L'école d'Athènes* de Rafael, he intentado realizarla; y es sin duda a esta *idea* [*idée*] a la que debo mi éxito. [...] El concepto fundamental de este proyecto consistió en adaptarme a los edificios existentes, encontrando la manera de obtener una distribución adecuada. [...] El siguiente texto, que adjunté a mis *desseins*, cuando presenté mis obras, ofrece las aclaraciones necesarias para formular una opinión de esta creación. [...] El monumento más precioso de una Nación es sin duda el que contiene todos los conocimientos adquiridos a lo largo del tiempo.⁸⁸

En efecto, Boullée estableció no sólo su idea de la tipología de la biblioteca, sino también volvió a referirse a la relación entre el dibujo, sus reflexiones teóricas y la descripción de sus proyectos para explicar sus intenciones arquitectónicas. De hecho, continuó la descripción enfática de los aspectos que le interesaron de la composición de esta biblioteca, donde cabe destacar que señaló las referencias formales de las tipologías arquitectónicas clásicas del arco del triunfo, la basílica y el anfiteatro que utilizó en su diseño con las siguientes observaciones:

Este proyecto [*project*] consiste en transformar el patio, [...] en una inmensa basílica iluminada desde arriba, que albergará no sólo nuestro patrimonio literario, sino también el de los tiempos venideros. [...]. Esta basílica ofrecerá la imagen [*image*] grandiosa más asombrosa que jamás haya existido, [...]. La simple observación de las plantas mostrará una disposición cuya estructura se vuelve simple, noble y vasta [...] Por eso pensé que nada sería más grande, más noble, más extraordinario y de aspecto más magnífico que un vasto anfiteatro de libros. Imaginé, en este vasto anfiteatro, personas ubicadas en diferentes niveles y distribuidas de tal manera que se pasan, de mano en mano, los libros. [...] Este soberbio anfiteatro está coronado por un orden arquitectónico concebido de tal manera que, lejos de distraer la atención del espectáculo de los libros, simplemente constituirá la decoración necesaria

88. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 134.

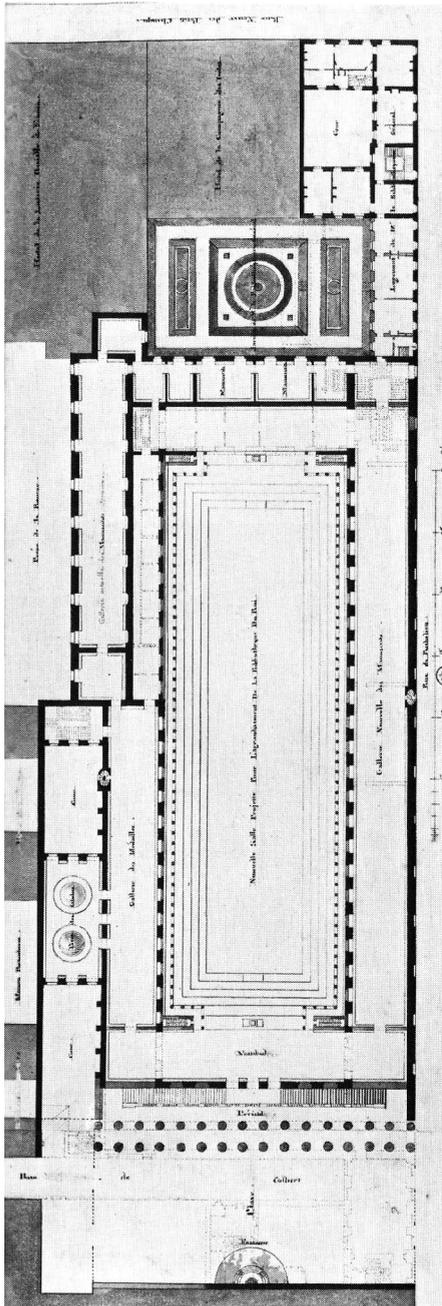
para darle a este lugar, aún mayor esplendor y nobleza. Esta basílica termina con dos tipos de arcos de triunfo, en los que se podrían colocar dos estatuas alegóricas.⁸⁹

Esta descripción de Boullée de la imagen de la biblioteca y de su proceso de diseño se puede reconstruir con cuatro de los 26 dibujos que realizó para representar la configuración espacial y formal de su proyecto: la planta, la sección transversal y longitudinal y la perspectiva. En particular en el dibujo de la planta (fig. 14) se observa que, para el diseño de este edificio y la transformación del patio, retomó el concepto clásico de la basílica romana, pues de manera análoga, la concibió a partir de una gran sala rectangular y central. Así, la galería la dispuso de modo que se puede ver la totalidad del espacio desde cualquier punto. Al reconstruir en lo conceptual la *forma* clásica, Boullée renovó la composición simétrica de planos de la basílica. Esto se evidencia en la planta, donde se observa la simetría axial a partir de las cuatro hileras de gradas que proyectó perimetrales a los muros y a manera de terrazas, que distribuyó de modo similar a la configuración del anfiteatro romano, en donde ubicó los libros; asimismo, se visualiza en las dos aberturas en los muros de los extremos, que enfatizan el eje transversal, y en la columnata del pórtico que se organiza conforme a la *forma* rectangular de la basílica y se interrumpe en dichas aberturas.

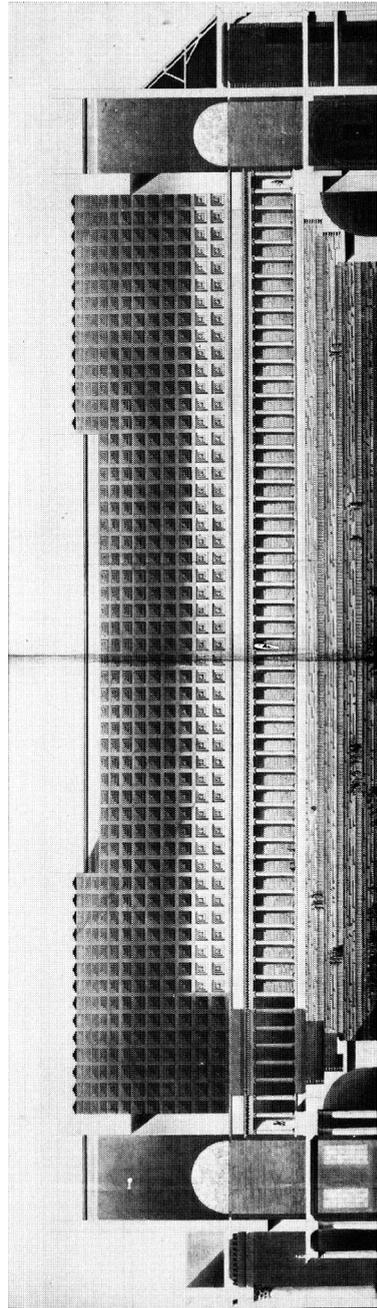
Si se analizan tanto los dibujos de la planta como de las secciones longitudinal y transversal de la biblioteca (figs. 15 y 16), es posible ver no sólo la aplicación de los principios constitutivos de la arquitectura definidos por Boullée a partir de su estudio de la naturaleza, sino también leer el espacio, las relaciones geométrico-proporcionales y la escala monumental del interior de la biblioteca. Queda clara la idea de Boullée de cubrir la basílica con una gran bóveda de cañón corrido que crea en la sala de lectura un espacio central cubierto, y se percibe la disposición de los diferentes niveles del anfiteatro de libros como una solución tipológica y como el tema central de la composición arquitectónica. Incluso, se ve el distinto tratamiento de la geometría de las superficies: las superficies de las gradas en sentido horizontal que articulan cuatro niveles de estantes con balcones, la superficie del pórtico en sentido vertical con sus aberturas arquitrabadas y las columnas densamente dispuestas y, la superficie de la bóveda con el sistema de iluminación cenital y los casetones.⁹⁰

89. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 135.

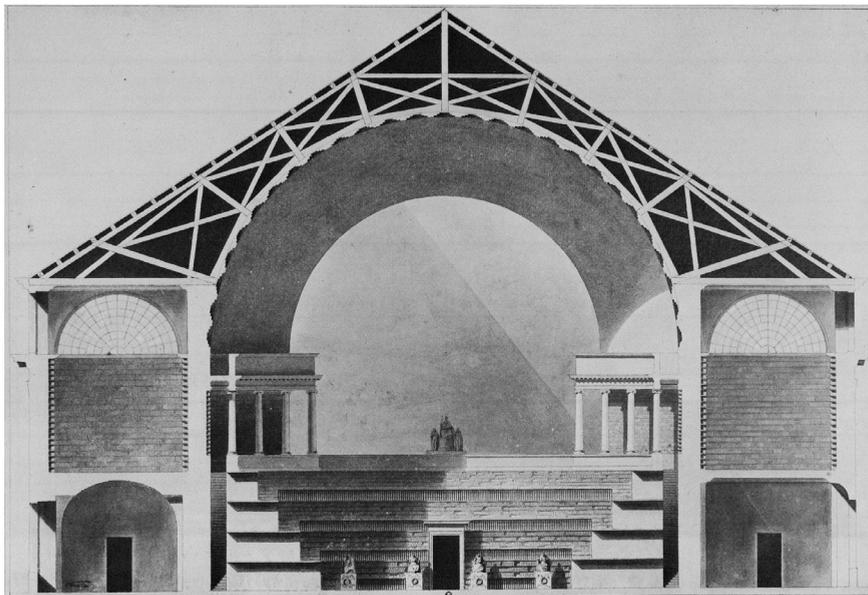
90. Sobre el diseño de la biblioteca de Boullée, véase Marco Muscogiuri, "La rappresentazione del Sapere: evoluzioni e invarianti tipologiche nel disegno dell'architettura bibliotecaria", en *Lo Spazio del Libro*, ed. Luca Morganti (República de San Marino: Aiep Editore, 2012), 72-74.



14. Étienne-Louis Boullée, *Bibliothèque Nationale*, planta, 1784, dibujo tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid supra n. 9), 63. Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56, núm. 40.



15. Étienne-Louis Boullè, *Bibliothèque Nationale*, dibujo sección longitudinal, 1784, dibujo tomado de Rosenau, *Boullè & Visionary Architecture* (vid *supra* n. 9), 62. Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56, núm. 34.



16. Étienne-Louis Boullée, *Bibliothèque Nationale*, dibujo sección transversal, 1784, dibujo tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid supra n. 9), 63. Bibliothèque Nationale de París, HA 56, núm. 42.

En este punto, no puede ignorarse que, si bien Boullée no mencionó como fuente conceptual el edificio del Panteón de Roma, es importante hacer notar la peculiaridad de que, al hablar de la tipología de la basílica, enfatizó la *belleza* y la composición de este monumento.⁹¹ Con ello abrió la posibilidad de considerar el diseño del Panteón como modelo para el proyecto de la Bibliothèque Nationale. Esto se comprueba si se confrontan los dibujos del Panteón de Palladio con los de la planta y de la sección longitudinal de Boullée. A partir de esta interrelación visual se comprende lo que tomó del monumento clásico para su diseño: el espacio central, la escala monumental, la iluminación natural del *oculus* y el sistema de los casetones de la bóveda, los cuales interpretó y adaptó a la *figura* rectangular de la planta de la biblioteca, donde se aprecia que la gran abertura la dispuso al centro de la bóveda de cañón corrido. Así, al igual que se hizo en el Renacimiento italiano, unió los dos sistemas clásicos de

91. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 126.

construcción del espacio: la planta central al tomar como modelo el *Panteón* y la planta longitudinal a la *Basílica*.⁹² También, al referirse al *Arco del triunfo* como base para el diseño de la biblioteca, es evidente, la relación del aspecto visual de la composición y la solución de los muros de los extremos que dibujó en la sección transversal y que toma como ejemplo el Arco del Triunfo de Constantino (fig. 17), del cual interpretó el diseño tripartito de las aberturas rematadas por el entablamento soportado por columnas jónicas.

Como se ha podido observar, Boullée puso de manifiesto en los dibujos de la biblioteca cómo interpretó las referencias de las *formas* de los monumentos clásicos que citó. Sin embargo, es significativo que en su descripción señalara *La Escuela de Atenas* de Rafael (fig. 18) como fuente conceptual de su proyecto. Resulta muy importante resaltar aquí que dicha pintura es un *exemplum* de la *imitatio* de la arquitectura clásica y *moderna*,⁹³ pues es bien sabido que para la composición arquitectónica Rafael tomó como modelos el Panteón, la Basílica de Constantino-Majencio, las *termas* y el proyecto de la Basílica de San Pedro de Bramante.⁹⁴ Es por ello que en la pintura, el espacio arquitectónico está construido a partir de una sola perspectiva a lo largo de un eje central, que enfatiza la composición simétrica y proporcional de los planos, los cuales están pensados con la intención de dar la idea de profundidad. Así, la arquitectura no se limita a ser un mero encuadramiento de la superficie pictórica, sino que crea un espacio arquitectónico monumental iluminado desde lo alto, que se encuentra limitado por las superficies de los muros, los arcos de medio punto, el patio circular con cúpula, las dos bóvedas de cañón con casetones y el arco del triunfo.⁹⁵ En primer plano, la simetría axial de la composición se enfatiza con la presencia, en el centro de la escena, de Platón con el dedo apuntando hacia el mundo de las *formas* ideales y Aristóteles con la palma de la mano hacia abajo señalando el mundo práctico de las cosas y las personas. A su alrededor están todos los célebres escritores, matemáticos y filósofos de la

92. Sobre los dos sistemas clásicos utilizados en el Renacimiento, véase Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci* (Madrid: Akal, 1987), 41.

93. El término *moderno* significó para los humanistas la *buona maniera moderna*, es decir, la *buona maniera greca antica* restaurada. Véase Panofsky, *Renacimiento y renacimientos*, 73.

94. Véase Richard Brilliant, "Intellectual Giants: A Classical Topos at The School of Athens", en *Source: Notes in the History of Art* 3, núm. 4 (1984): 4-5 y Aureli, "Architecture as a State", 168-169.

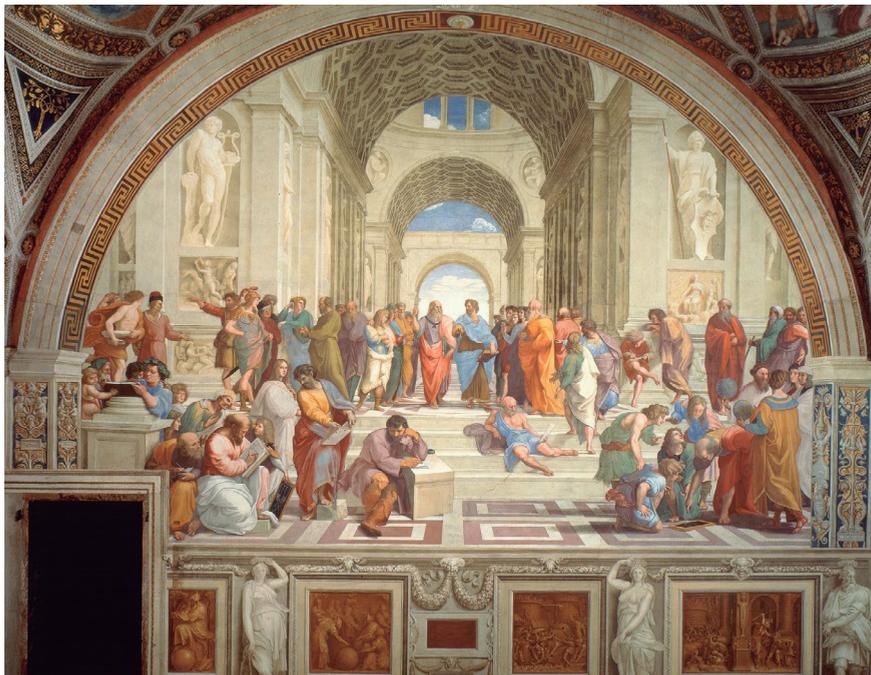
95. Para un análisis de la *Escuela de Atenas* de Rafael, véase Argan, *Renacimiento*, 41, 47.



17. *Arco del Triunfo de Constantino*, 315 d.C., Roma, Italia. Foto: Gabriela Solís Rebolledo.

Antigüedad que, junto con los dos filósofos, representan la sabiduría antigua como construcción del conocimiento humano.

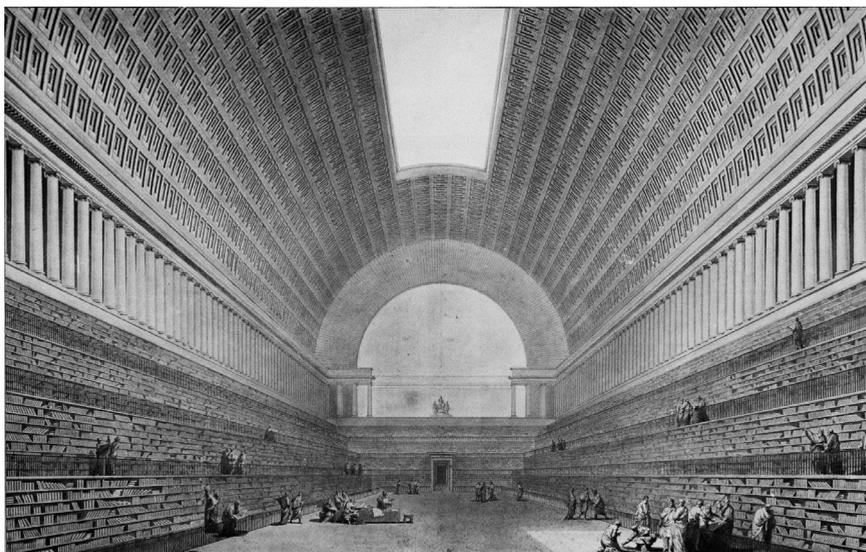
La aplicación de la composición del espacio arquitectónico de la pintura de Rafael y la cita de la arquitectura clásica se vislumbran de manera clara en la perspectiva que Boullée dibujó para representar la tridimensionalidad del espacio de la *Bibliothèque Nationale* (fig. 19), cuyo punto de fuga único no sólo muestra la composición longitudinal, central, simétrica y monumental de la sala de lectura, sino que también se perciben, al igual que los dibujos de la planta y las secciones de la biblioteca, la nave de planta basilical, los elementos arquitectónicos del lucernario en la bóveda de cañón corrido, el pórtico con el orden jónico y la abstracción del arco del triunfo que se visualiza en el plano del fondo. Además, se puede apreciar de modo análogo a la *Escuela de Atenas*,



18. Raffaello Sanzio, *La Escuela de Atenas*, ca. 1509-1510, fresco, 500 cm × 770 cm, Stanza della Segnatura, Vaticano, Roma. Museo del Vaticano. cco.

la composición arquitectónica del espacio y su interrelación con la luz cenital a partir de los efectos de luz y sombras; se observan, también, las figuras vestidas con túnicas dispuestas en los distintos niveles del anfiteatro, las cuales evidencian tanto las actividades desarrolladas en la biblioteca, como la idea de la escala y profundidad respecto a la monumentalidad del espacio interior.

Sin duda alguna, los dibujos del *Cénotaphe à Newton* y los de la *Bibliothèque Nationale* confrontados con sus referencias, ponen de manifiesto que, al igual que Palladio, Boullée desarrolló sus intenciones proyectuales y, por tanto, la abstracción de las ideas que representan los dibujos; también, denotan la noción de innovación a partir del estudio e interpretación de sus fuentes. Pero, sobre todo, tales dibujos explican visualmente no sólo los argumentos aquí expuestos, sino también la cualidad sistemática de los dibujos arquitectónicos que, como imágenes, revelan la asimilación clásica-humanista de Boullée.



19. Étienne-Louis Boullée, *Bibliothèque Nationale*, vista-perspectiva interior de la sala de lectura de la biblioteca, 1784, tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid supra n. 9), 62. Bibliothèque Nationale de París, HA 56, núm. 36.

Conclusiones

En *Architecture: Essai sur l'art*, Boullée definió la arquitectura como producto de la mente, al considerar la *idea* y la imagen de la *forma* como conceptos del proyecto. En ese sentido, se centró, en particular, en el proceso creativo para la composición de la *belleza* de la *forma* y el espacio arquitectónico fundamentado en los principios de la naturaleza, a partir de lo cual definió los preceptos constitutivos del diseño. Sin embargo, como se advirtió, la definición del proceso creativo como actividad mental y vinculada de manera estrecha con los principios de la naturaleza, no fue una concepción nueva en el contexto teórico de Boullée, sino una característica de la teoría arquitectónica del Renacimiento italiano derivada de la Antigüedad, donde se establecieron principios y razonamientos sistemáticos de la *forma* como proceso intelectual y creativo. Esto lleva a considerar que Boullée debe leerse desde la complejidad inherente de la teoría de la *forma* clásica interpretada en el Renacimiento italiano en conexión con la teoría humanista del *disegno*. En ese sentido, los

pasajes seleccionados permitieron un entendimiento de la correspondencia conceptual entre la teoría arquitectónica de Vitruvio, Palladio y Boullée, e hicieron posible articular el legado del proceso creativo de la *forma* clásica, así como de los principios y conceptos que se relacionan con dicho proceso y su interpretación en la teoría del siglo XVIII en Francia, para revelar la concepción epistemológica, racional, estética y geométrica de la *forma* bouleana.

Lo que interesa resaltar aquí es que la trascendencia de Palladio en Boullée se refiere no sólo a la concepción clásica-humanista de la *forma* arquitectónica, sino también al enfoque teórico-proyectual de Palladio a partir de la tradicional relación imagen-texto que llevó a cabo de forma sistemática en el *corpus* arquitectónico de *I Quattro libri*, el cual fue el punto de partida para divulgar sus *ideas* y arquitectura como *exemplum* del proceso de diseño en el Cinquecento. Al seguir esta línea de pensamiento, se intentó reconstruir la similitud del proceso creativo de Palladio y Boullée en torno a sus dibujos. Por un lado, el análisis de los dibujos del Panteón de Palladio permitió comprender de manera clara la concepción palladiana de la *forma* clásica en función de la dialéctica pensamiento-imagen que caracteriza y se expresa en dichos dibujos y los propone como ejemplo para nuevas lecturas y maneras de interpretación. A su vez, hizo posible explicar el valor de la interrelación humanista de *forma-disegno* en términos del proceso compositivo. Por el otro, el examen de los dibujos de los proyectos del Cénotaphe à Newton y de la Bibliothèque Nationale complementó el estudio de los planteamientos teóricos de Boullée y se pudo establecer, en dichos proyectos, tanto la aplicación de los principios vitruvianos renovados por el humanismo renacentista, como su interpretación conceptual de la *forma* clásica del Panteón y de la Basílica, e incluso de la pintura de Rafael. De esta manera, tales proyectos, que implican conceptos teóricos, pueden considerarse paradigmáticos, en lo que concierne a la continuidad en la arquitectura del siglo XVIII, de una relación entre la Antigüedad clásica, el Renacimiento italiano y Boullée. Esto permitió vislumbrar, desde la perspectiva del diálogo entre la tradición y la innovación, cómo las *formas* arquitectónicas a partir de la reflexión crítica de la teoría y el dibujo arquitectónico, como expresión de conceptos abstractos, trascienden, se transforman y se renuevan a lo largo de tiempos y espacios culturales diferentes. ❀

N.B. Esta investigación fue realizada gracias al Programa de Becas Posdoctorales de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Diego Velázquez y la historia de los dos retratos de El Primo, entre calcos y prototipos

Diego Velázquez and the Story of the Two Portraits of El Primo between Calcos and Prototypes

Artículo recibido el 13 de febrero de 2023; devuelto para revisión el 14 de junio de 2023; aceptado el 30 de junio de 2023; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.123.2824>.

Roberto Fernández Castro Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Estudios Latinoamericanos, Ciudad de México, México, robertofernandez@filos.unam.mx, <https://orcid.org/0000-0002-6572-0047>.

Líneas de investigación Coleccionismo; arte latinoamericano; estética.

Lines of research Collecting; Latin American art; aesthetics.

Publicación más relevante *Armando Zesatti, La paz perdida* (Ciudad de México: Fundación Alesa, 2018).

Resumen Este artículo analiza los motivos por los que Diego Velázquez podría haber pintado dos retratos del enano llamado El Primo, y cuya identidad hasta hace muy poco se había confundido con Sebastián de Morra. Se trata de un trabajo que se inscribe en la historia del coleccionismo, que trata de rastrear el origen y la procedencia del retrato que poseyó el marqués del Carpio, así como del uso de calcos y prototipos por parte de Velázquez y su taller. El artículo no contiene un análisis técnico de éste, pero sí propone posibles líneas de investigación para la pintura española del siglo XVII, desde los conceptos de colección de arte, hasta los de pintura original y copia.

Palabras clave Diego Velázquez; El Primo; Sebastián de Morra; coleccionismo; copias originales.

Abstract This article analyzes the reasons why Diego Velázquez could have painted two portraits of the dwarf called “El Primo”, and whose identity until very recently had been confused with Sebastián de Morra. This work is a contribution to the history of collecting, which tries to trace the origin and provenance of the portrait owned by the Marquis del Carpio, as well as the use of tracings and prototypes by Velázquez and

his workshop. The article does not contain a technical analysis of it, but it does propose possible lines of research for seventeenth-century Spanish painting, from the concepts of art collection, original painting and copy.

Keywords Diego Velázquez; El Primo; Sebastián de Morra; collecting; original copies.

ROBERTO FERNÁNDEZ CASTRO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM, MÉXICO

Diego Velázquez y la historia de los dos retratos de El Primo, entre calcos y prototipos

Introducción

En 2012, cuando Pablo Pérez D'Ors, Richard Johnson y Dan Johnson presentaron los resultados de su estudio técnico del *Retrato de Felipe IV* de Velázquez, localizado en la Frick Collection de Nueva York,¹ advirtieron que no sólo se trataba de una contribución que permitiría comprender mejor el trabajo de Velázquez de mediados de la década de 1640, cuando pintó algunos de sus más reconocidos retratos, sino que de manera especial permitiría poner bajo una nueva luz el retrato que Velázquez realizó de forma simultánea al del enano llamado *El Primo* (fig. 1).

Sin embargo, el estudio no se refería al que durante mucho tiempo se conoció como retrato de *Don Diego de Acedo, El Primo*,² sino al del enano,

1. Pablo Pérez D'Ors, Richard Johnson y Dan Johnson, "Velázquez in Fraga: a New Hypothesis about the Portraits of *El Primo* and *Philip IV*", *The Burlington Magazine*, núm. 154 (septiembre de 2012): 620-625.

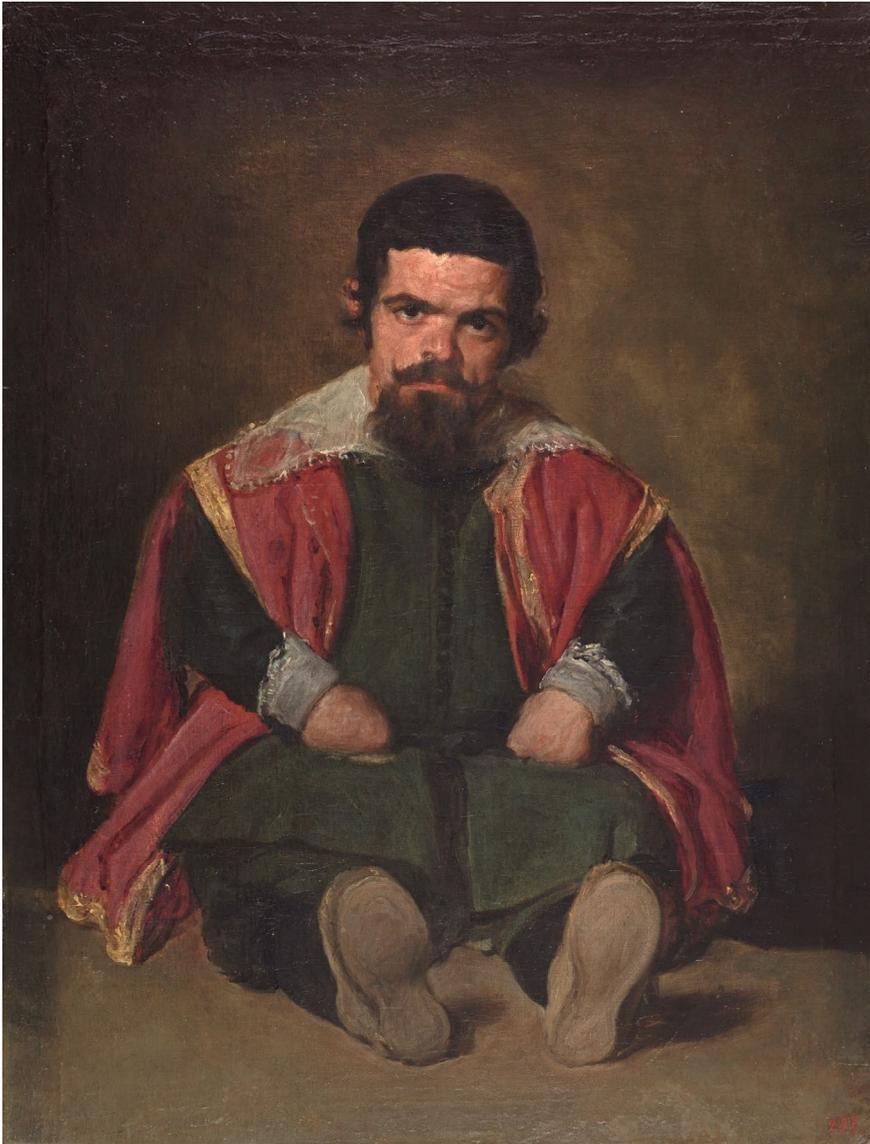
2. Retrato que, desde 1872, Pedro de Madrazo creía haber identificado con el cuadro pintado por Velázquez también en Fraga en 1644, en su momento pareja del retrato de Francisco Lezcano en la Torre de la Parada.

también por largo tiempo identificado como Sebastián de Morra. A pesar de que la historiografía había respaldado casi con unanimidad esta identidad, las fuentes contenían ciertas inconsistencias o vacíos de información que impedían emitir una opinión concluyente. Ya en 1963, José López-Rey había dudado de si no se estaría confundiendo a dos personas distintas, Diego de Acedo y Sebastián de Morra, por la imposibilidad de identificar con certeza sus retratos y la localización de éstos. Y es que, para determinar la identidad del modelo, el único punto de referencia era el inventario de 1690 que don Gaspar de Haro, séptimo marqués del Carpio, había dejado a su muerte en su residencia madrileña del Jardín de San Joaquín.³

Tal parece que el origen de esta confusión comenzó tras el incendio que sufrió el Alcázar de Madrid en 1734. Entre otros, colgaban ahí un retrato de Sebastián de Morra y otro de Diego de Acedo, pero sin especificar los nombres de los personajes. Se sabía que sólo uno se había salvado del incendio, y ya se tenía noticia también del otro retrato de *El Primo* registrado en los inventarios de 1690 y 1692 de la colección del marqués del Carpio, pero cuyo personaje coincidía más bien con el supuesto Sebastián de Morra del Alcázar, ahora en el Museo del Prado.

Es precisamente de aquel, que a partir de ahora llamaré segundo retrato de *El Primo* (fig. 2) del que se tratará en las páginas siguientes. Su historia y su procedencia respaldaron la idea de que las pinturas del Museo del Prado, conocidas por más de un siglo como el retrato de Sebastián de Morra y Diego de Acedo, debían ser rebautizadas, como por fin se hizo en 2018. Hoy, el llamado retrato de don *Sebastián de Morra* ha pasado a llamarse sólo *El Primo*, y el retrato de *Diego de Acedo* es ahora *Bufón con libros* (fig. 3), con la consecuencia de que ahora no se conocen sus nombres de pila y tampoco los verdaderos rostros de Morra y de Acedo, sólo de El Primo. Por lo pronto, haber aceptado el hecho de que, para ser más precisos, la primera de estas pinturas debía ser identificada como la representación de El Primo, colocó al segundo retrato, el proveniente de la colección del Carpio, en el sitio de una verdadera fuente de estudio para averiguar más acerca de todos estos personajes, de los retratos pintados por Velázquez y en específico de la historia de ambas pinturas. El segundo retrato pertenece hoy a la Colección Pérez Simón en México, pero, si como lo señalaron Pablo D'Ors, Richard y Dan Jonhson, esta pintura es la

3. José López-Rey y Wildenstein Institute, *Velázquez. Obra completa*, edición actualizada por Odile Delenda (Colonias: Taschen, 2014), 376.



1. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *El bufón el Primo*, 1644, óleo sobre lienzo, 106,5 × 82,5 cm, P001202. © Museo Nacional del Prado, Madrid.

más probable de identificar con *El Primo*, antes que cualquiera de los retratos del Prado, esta filiación debería tener mayor peso que cualquiera otra que se haya discutido hasta ahora. Todo esto ha dado la razón a López-Rey acerca de que los títulos tradicionales de *El Primo* y *Sebastián de Morra* no eran concluyentes.

Así, a quien antes conocíamos como Sebastián de Morra, serio y elegante, vestido con gran dignidad con una ropilla de púrpura y oro que se supone le habría regalado el príncipe Baltasar Carlos, cuando llegó a servirle desde Flandes a Madrid en 1643, ahora sabemos que no es don Sebastián y quién sabe si bufón, y aunque no deja de ser ese cuadro magnífico en el que Velázquez —a diferencia de sus retratos de la familia real— se habría permitido unas licencias de composición y de factura inéditas, en el presente, ya no es sólo su actitud la que nos resulta enigmática, también su imagen e identidad.

Velázquez sentó a su modelo en el suelo, apoyado en una pared que con sus tonos oscuros parecía crear el marco perfecto para destacar el vistoso colorido verde, rojo y blanco de su indumentaria, pero, sobre todo, hay en él una eficacia comunicativa a la que contribuye el modelado a la vez elaborado y libre del rostro,⁴ cuya expresión establece una comunicación directa con el espectador. El personaje posee una mirada mucho más viva que la habitual en cualquier otra modalidad de retrato. Según José Moreno Villa, la extraña postura de *El Primo*, que además aparece dando al espectador las suelas de sus zapatos, nos presenta a un personaje “siniestro”;⁵ y no porque mire de manera directa al espectador, sino porque lo hace de un modo desafiante.

Cuando el examen técnico de las pinturas del Prado y de la Frick Collection reveló que tanto el retrato del enano *El Primo* (antes conocido como Sebastián de Morra) como el retrato del rey en Fraga fueron pintados en lienzos cortados por la misma tela, esta evidencia de la identidad del personaje respaldó la confiabilidad de los inventarios de la colección del marqués del Carpio, sobre todo por la aparición del cuadro mismo, cuyo estudio como fuente de conocimiento no se había podido realizar hasta ahora. Éste es, de hecho, el sentido de la contribución a que aspiran las páginas siguientes, al tratar de reconstruir su historia, a partir de su procedencia y de su fortuna crítica, para ayudar a difundir el conocimiento del cuadro entre un público más amplio, y, tal vez, incitar a los especialistas a realizar un estudio comparativo más profundo con el cuadro que conserva el Museo del Prado.

4. Javier Portús, *Velázquez* (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2011), 61.

5. José Moreno Villa, *Velázquez*, introd. Javier Portús (Madrid: Casimiro, 2015), 77.

Las características del cuadro

En el caso del retrato de *El Primo* que se encuentra en el Museo del Prado (fig. 1), sabemos que el lienzo sufrió recortes y añadidos posteriores, y que incluso las fracturas laterales sugieren un corte violento, tal vez de cuando fue salvado en el incendio del Alcázar de 1734, donde en tal caso habría sido inventariado desde 1666, pero con un formato oval de vara y media de alto y casi cuadrado, es decir, aproximadamente de 125 x 125 cm.⁶ Su formato original era cuadrangular y mayor que el actual, por lo que las consecuencias de haber sido dispuesto en un bastidor y marco ovalados, quizás a principios del siglo XVIII, es la más acusada de sus alteraciones.

Sin embargo, los elementos técnicos que los especialistas han destacado como diferencias para comparar ambos retratos se ofrecen en el examen radiográfico y la estructura material del cuadro localizado en el Prado. En primer lugar, está la tenue impresión de la figura que se confunde con el fondo, debido a una gruesa capa semitransparente inicial, así como la capa compacta de blanco de plomo y negro orgánico utilizada de manera característica por Velázquez en la década de los años cuarenta. A pesar de que el lienzo constituye una excepción, ahora sabemos que Velázquez pudo haberse visto obligado a conseguirlo en Fraga y combinar en él una molienda muy fina de pigmentos, empleada por él desde 1635. No debe pasarse por alto que la excepcionalidad de ambos elementos hizo pensar a Carmen Garrido que la tela y la técnica de preparación de este lienzo abonaban en favor del carácter “experimental” de una representación tan libre como la del retrato.

En segundo lugar, no aparecen cambios significativos de composición, debido a que “es un retrato directamente realizado”, que, sin embargo, conserva determinados detalles de técnicas habituales en el artista, como la manera de aplicar los pigmentos y superposiciones de detalles como la del fino cuello de encaje de Flandes sobre los paños del traje. Por último, está la forma rápida y somera con que fue pintado el rostro, aunque lo mismo ocurre con los detalles decorativos del traje, de los que Carmen Garrido comenta: “el realce de los bordados en oro de los filos de la ropilla o el cuello blanco y los puños con la puntilla a borde, son pintados con gran simplicidad. No se puede con menos

6. Carmen Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica y evolución* (Madrid: Museo del Prado, 1992), 508-517.

trazos pintar más, dando la impresión exacta de ubicación, realce, luminosidad, transparencia, etc. Toques muy rápidos y limitadísimos”.⁷

Por lo que toca al “segundo” retrato de *El Primo* (fig. 2), de acuerdo con José López-Rey, éste se sometió a una limpieza en 1973, se eliminó entonces una capa de barniz oscuro, así como algunos repintes, sobre todo en la nariz y los ojos del modelo, que buscaban imitar la pincelada del retrato restaurado del Prado. En el ojo derecho, la nariz y el cabello se apreciaban ya ligeros deterioros, al igual que en el vestido, en el fondo y en el primer plano, además de presentar huellas de abrasión, en particular en el fondo, a la izquierda del enano. Un detalle significativo eran los repintes en el hombro izquierdo y el contorno de la cabeza,⁸ porque como se descubrió en el estudio realizado al retrato de Felipe IV del Metropolitan Museum de Nueva York, en las pinturas de Velázquez el contorno de las figuras sólo es visible en las imágenes radiográficas, pero no en la obra terminada.

Aunque no contamos con un estudio técnico completo y más reciente, podemos decir que la pintura de la Colección Pérez Simón se encuentra hoy día en buen estado. Al haber conservado su formato y dimensiones originales (105.7 x 85.1 cm), el cuerpo de *El Primo* está descentrado en el espacio del cuadro, debido a la presencia de una garrafa de barro sobre el suelo del lado derecho. Un elemento que no aparece en el retrato del Prado, que sería innecesario por el modo como afecta el equilibrio de la composición y que sería poco probable en una segunda versión original. La garrafa pudo haberse encontrado en el espacio donde fue pintado el retrato, colocarse ahí para dar idea de la estatura del personaje o hasta como un atributo relacionado con su persona, pero, en cualquier caso, no parece propio de un agregado posterior.

Es una pintura mucho menos colorida y brillante que la del Prado, a pesar de que la frente, el hombro derecho y el puño izquierdo reflejan de un modo más drástico la luz que parece caer del ángulo superior izquierdo. La luz del cuadro del Prado parece tener el mismo origen, pero baña de un modo más uniforme y tenue el cuerpo completo del enano, lo que afecta a la naturalidad de las sombras proyectadas por la cabeza, los brazos y los zapatos. Esto no ocurre con el segundo retrato, que posee mayor dureza en la actitud y el rostro del modelo. Su mirada es profunda, directa y del mismo negro que el cabello, el bigote, la barba y la valona; tres elementos contrastantes con el rojo más

7. Garrido Pérez, *Velázquez*, 516.

8. López-Rey, *Velázquez. Obra completa*, 376.



2. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez y taller, *Retrato de El Primo*, ca. 1644, óleo sobre lienzo, 105.7 × 85.1. Ciudad de México, Colección Pérez Simón.

intenso de la gabardina; y como destacó Leticia Frutos,⁹ el tono más rojizo del fondo y de toda la base de la composición.

Este último es uno de los rasgos más intrigantes de la imagen, sobre todo cuando se la compara con el cuadro del Prado. No sólo pareciera ser todavía más realista en términos pictóricos, también más fiel a la persona en cuanto a sus características físicas y desarrollo intelectual.¹⁰ Al contrario de lo que se ha escrito con frecuencia, parece que Velázquez no sentó a su modelo con las suelas de los zapatos hacia el frente para enfatizar que se trataba de un enano, sino para destacar la fuerza del tronco, como si se tratara de un retrato de medio cuerpo. Otra diferencia importante es el tratamiento del traje. Algunos especialistas han destacado el carácter de réplica o copia del segundo retrato, debido a que el tratamiento de la ropa es todavía más abocetado, y el cuello de la camisa, por ejemplo, no posee la transparencia que se observa en el retrato del Prado. Y es cierto que no parece haber constancia de que Velázquez trabajara de este modo, pero bien se podría decir que el segundo retrato parece más tomado del natural, “en presencia del modelo en persona” y luego reelaborado de un modo más delicado y detallado por el propio Velázquez en su estudio.

9. Nota del catálogo de la venta en que se subastó el retrato de *El Primo*, objeto del presente estudio. *Old Masters Paintings Part I* (Nueva York: Christie's, 2012), sale 2534, lot 41. Véase también de Leticia Frutos, *El Templo de la Fama. Alegoría del marqués del Carpio* (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009).

10. En 2012, el doctor Francisco Javier Barbado, médico internista del Hospital de la Paz de Madrid, describió el retrato del modo siguiente: “Prototipo de la enfermedad denominada acondroplasia. Este retrato es un libro abierto de síntomas: la frente ancha, la nariz ensillada, discreta hipoplasia lateral facial y, evidentemente, extremidades cortas. Hábilmente, Velázquez no le pinta las manos para ocultar la mano en tridente que va asociada a esta patología. Eso denota un gran respeto hacia el retratado, algo que además refleja el hecho de haberlo sentado para evitar plasmar las piernas cortas y arqueadas. Cuando se pintó, la acondroplasia era poco más que una curiosidad. Ahora se sabe que es hereditaria y que está causada por la alteración del cromosoma 4. ¿Cómo iba a imaginar Velázquez que siglos después se iba a conocer la mutación de un gen que provocaba la alteración de los cartílagos de los huesos largos, que se osifican, y por ello impide el crecimiento normal? Otro síntoma que refleja muy bien el cuadro, y que hay que tener en cuenta en el análisis, es que en estos casos no se da alteración intelectual. Esto queda claro gracias al perfecto reflejo que el artista hace de la mirada de Sebastián de Morra: agresiva, insolente, inteligente y realmente dura”, <https://www.elcorreo.com/vizcaya/20120425/mas-actualidad/salud/investigacion/arte-diagnostico-201204260433.html> (consultado el 25 de septiembre de 2021). Véase también F. Javier Vicente González, “Los enanos de Velázquez. Una visión médica” (trabajo de fin de grado, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 2018-2019).

Podría tratarse entonces de la “adaptación hecha en el estudio” y más apropiada para acompañar al retrato del rey.¹¹

Esto no resulta extraño si se recuerda que, como descubrió Michael Gallagher,¹² el retrato de *Felipe IV en Fraga*, además de presentar varios arrepentimientos (*pentimenti*) que le restaron naturalidad a la pose del rey para favorecer su carácter icónico, como sustituto de su presencia, fue además recortado por la parte inferior con la intención de servir mejor a su función ceremonial y política. Esto debió ocurrir en la vida de Velázquez y tal vez fue él mismo quien lo hizo, pues se conoce, por los testimonios de la época, que este retrato del rey fue copiado y reproducido muy pronto por otros pintores y por el taller de Velázquez, como lo demuestran los cuadros existentes en una colección particular de Londres y en la Dulwich Picture Gallery. No se debe pasar por alto la función política y diplomática que jugaban los retratos de la familia real y del rey en particular, que encontraban así justificación y necesidad de su reproductibilidad, por el contrario, nos hace volver a la pregunta del porqué dos retratos de *El Primo*. No es el único enano que Velázquez parece haber pintado en más de una ocasión, porque un buen número de sus retratos se han perdido, pero sí es el único enano cuyos retratos aparecieron descritos como realizados por Velázquez y expuestos en célebres colecciones de Madrid ya a finales del siglo XVII. Algo que no ocurre con los de *Juan Calabazas*, el bufón llamado *Barbarroja*, *Lezcanillo*, conocido también como el *Niño de Vallecas*, ni tampoco con el hoy llamado *Bufón con libros*. Es incluso el único aceptado por José López-Rey como réplica de Velázquez y citado por Fernando Checa y Miguel Morán en sus respectivos catálogos.

De acuerdo con Leticia Frutos,¹³ el reciente examen de las radiografías del segundo retrato reveló una imagen claramente legible de la composición, ya que el artista parece haber construido su figura sobre un fondo rojo con aplicaciones de pintura opacas y bastante gruesas. Esta técnica es inconsistente con la práctica de Velázquez a partir de 1630, cuando parece haber trabajado

11. Javier Portús, “Velázquez y el último retrato de Felipe IV (a propósito del cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao)”, publicado originalmente en *Boletín*, núm. 9 (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015): 107-130. En el folleto de la versión digital, la referencia se encuentra en la página 13.

12. Michael Gallagher, “Historias distintas: investigación y tratamiento de tres pinturas de Velázquez”, <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/velazquez-diego-rodriguez-de-silva-y/434337e9-77e4-4597-a962-ef47304d930d> (consultado el 3 de mayo de 2021).

13. Gallagher, “Historias distintas”.

en exclusiva sobre superficies grises con un alto contenido de plomo blanco, lo que explicaría la apariencia algo ilegible y borrosa de las radiografías correspondientes. Por eso, para ella, la construcción técnica, junto con la aplicación evidente y hábil de la pintura, se alinearía de forma más estrecha con las obras del yerno de Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo. Como pintor líder en el estudio de Velázquez, gran parte de la producción de este artista más joven consistió en reproducir con fidelidad las pinturas del maestro, al trabajar en un estilo casi indistinguible respecto de la manera del propio Velázquez. La comparación con las radiografías del retrato de Mazo de *La reina Mariana de España de luto* y el sorprendente retrato de *Don Adrián Pulido Pareja* (ambos en la National Gallery, Londres), que antes se consideraban pinturas autógrafas de Velázquez, pero ahora se atribuyen a Mazo, sugiere que el “segundo” retrato de *El Primo* pudo haber sido creado por este artista, pero hay otras cuestiones a considerar, antes de poder aceptar sin más esta hipótesis.

El posible origen del segundo retrato

Al menos dos cuestiones se desprenden de lo anterior: ¿cuándo, cómo y por qué habría replicado Velázquez el retrato de *El Primo*? Y digo “replicado” porque hasta ahora me he referido a la pintura de la Colección Pérez Simón como el “segundo” retrato de *El Primo*, sin advertir todavía que, a lo largo de su historia, este cuadro se ha clasificado de manera sucesiva como “original de Velázquez”, “copia autógrafa del original que se encuentra en el Museo del Prado”, “obra del taller de Velázquez”, y en tiempo más reciente, “obra de Velázquez con la colaboración de alguien de su taller”. Sin entrar en el problema de su atribución, la primera pregunta se mantiene y da pie a otras interrogantes: ¿cuándo y por qué el marqués del Carpio habría querido poseer un retrato de *El Primo*? ¿pudo ser un encargo o tan sólo fue una compra oportuna para enriquecer su colección? No es un cuadro mitológico ni erótico; no es un retrato del rey, que en su momento podría haber cumplido con funciones cortesanas, diplomáticas o políticas; y mucho menos se trata de una pintura de paisaje, un bodegón o una escena bien histórica o bien de cacería, pensando en el gusto por la pintura que prevaleció durante el siglo XVII en las cortes europeas.

Cabe recordar que los enanos formaban parte de casi todas las cortes de Europa, y los reinos hispánicos atestiguaron por siglos la presencia de un gran

número de ellos. Si el reinado de Felipe IV parece un momento de especial relevancia para conocerlos, esto se debe a que llegaron a ser una compañía irremplazable para el rey y su familia. Sin llegar a la exageración de decir que formaban parte de la familia real, lo cierto es que sí se trataba de cortesanos vinculados al monarca de un modo personal, y así fue como los pintó Velázquez. Tal vez el marqués del Carpio también quiso hacerse rodear por estos cortesanos en persona, y qué mejor forma de hacerlo que con un cuadro de Velázquez.

Se han ofrecido diversas explicaciones al porqué Velázquez habría pintado a esta “gente de placer”, o a varios de ellos al menos, pero cada uno precisaría averiguar y comprender su historia. Como escribió Julián Gallego,¹⁴ es difícil saber la posición humana de Velázquez ante estos modelos, pues quienes trataron de hacer del pintor un apóstol, subrayaron la infinita atención y bondad con que los pintó, olvidaron que ésa era su manera normal de pintar; de modo que, si la denuncia existe sólo en nuestra mente, es posible que lo mismo ocurra con su deformidad y monstruosidad. Retratar a Juan Calabazas, Cristóbal de Castañeda, Francisco Lezcano o a El Primo, tal vez no fue idea de Velázquez ni de Felipe IV o de los monarcas de la Casa de Austria, porque “Pejerón”, bufón de Carlos V, fue retratado por Moro, y Magdalena Ruiz, loca de Felipe II, con su protectora Isabel Clara, por Sánchez Coello.¹⁵

A pesar de la “manera *abreviada*” de Velázquez, que pudo haber representado un obstáculo para el público no preparado, quienes como Felipe IV se mostraron dispuestos a aceptar y apreciar sus novedades, comprendieron muy bien las palabras de Francisco Andrés de Ustarroz en su *Obelisco histórico* de 1646: “el primor consiste en pocas pinceladas obrar mucho, no porque las pocas no cuesten, sino que se ejecuten con liberalidad, que el estudio parezca acaso y no afectación. Este modo galantísimo hace hoy famoso a Diego Velázquez”.¹⁶ En el fondo, se trata del mismo “*Tropo vero!*” de Inocencio X cuando vio su retrato pintado por Velázquez en 1650.

Tanto el retrato de *El Primo* como el de *Felipe IV en Fraga*, ambos pintados en junio de 1644, muestran la manera en que Velázquez parece haber adaptado su estilo al tema, por un lado, al dar cuenta de lo que el poeta Francisco de Quevedo admiró y elogió en él como las “manchas distantes” con las que,

14. Julián Gallego, *Diego Velázquez* (Barcelona: Anthropos, 1983), 100-101.

15. Julián Gallego, *Velázquez* (Madrid: Alianza/ Museo del Prado, 1994), 49.

16. Citado por Julián Gallego, en *Diego Velázquez*, 102.

decía, el gran Velázquez había conseguido verdad más que verosimilitud,¹⁷ y por otro, muy lejos de la condena de Vicente Carducho por pintar borrachos, tahúres, pícaros o mujeres desaliñadas, sino más bien, al conceder a todos estos personajes el honor del retrato que, según Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611), debía limitarse tan sólo a aquellas personas principales y de cuenta, “cuya efigie y semejanza es justo quede por memoria de los siglos venideros”.¹⁸

De acuerdo con la documentación que hace tiempo se estudiaba con miras a entender e interpretar el retrato del *Bufón con libros* o *Diego de Acedo* (fig. 3), a quien se creía *El Primo*, quien vivió en la corte más bien entre 1635 y 1660, trabajó en “la Estampa”, que era “el despacho u oficina de la Estampilla o firma facsimilar del rey”, y que fue así cómo se quisieron explicar los detalles de los libros y la pluma. Pero aparte de esto, El Primo parece haber servido también como correo y de acuerdo con un Asiento de Palacio descubierto por Moreno Villa en una de tales ocasiones se confeccionó en forma apresurada para él “un capote de campaña, guarnecido con un pasamanos ancho de oro falso, cosido a tres puntos, con sus mangas y portezuelas, con dicho pasamanos por dentro y fuera, y un jubón de gamuza con faldillas a lo francés guarnecido con un pasamanos más angosto y colete con dicha guarnición. Es el jubón y colete de gamuza, forrado”.¹⁹

Si se compara esta descripción con la del cuadro inventariado entre las pinturas del marqués del Carpio de 1692, la coincidencia del personaje es indudable: “Vn Retrato del Primo sentado en el suelo con Valona caída vestido de negro con una guardina colorada guarnecida de pasamanos de oro y solo se ven las suelas de los zapatos con un jarro al lado Original de Diego Belazquez de vara y media de caída y vara y quarta de ancho 1000 reales”.²⁰ Y todavía

17. Enriqueta Harris, *Velázquez*, trad. Amelia López Yarto (Madrid: Akal, 2003), 113-115.

18. Citado por Morán Turina, *Estudios completos sobre Velázquez*, 25. De Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, facsímil de la edición de D. G. Cruzada Villamil (Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1865). Aquí se reproduce también una carta con la opinión expresada por Francisco de Quevedo, pero para un panorama general y más completo de la época pueden verse Francisco Calvo Serraller, *La teoría de la pintura en el siglo de oro* (Madrid: Cátedra, 1991) y Miguel Morán Turina y Javier Portús, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez* (Madrid: Istmo, 1997).

19. José Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 a 1700* (Ciudad de México: Casa de España en México, 1939), 57.

20. *Archivos de la Casa de Alba en Madrid*, caja 221, núm. 2, citado por José López-Rey, *Vé-*



3. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Bufón con libros*, ca. 1640, óleo sobre lienzo, 107 × 82 cm. P001201. © Museo Nacional del Prado, Madrid. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado, Madrid.

más, acaso el traje descrito se confeccionó con la misma premura con la que El Primo debió haber acompañado a Felipe IV a Fraga, donde Velázquez los pintó a ambos. Fue en aquella ocasión cuando Velázquez realizó el célebre retrato del monarca conservado hoy en la Frick Collection, su propósito era conmemorar la victoria española sobre el ejército francés en Lérida, pero los documentos revelaron una nota que agregaba el origen del cuadro de *El Primo*: “Más, mandó Su Mgd. que se hiciese una caja de madera para enbair un retrato del Primo, enano, que auía echo Diego Velásquez, con dos anjeos, uno por dentro y otro por fuera; costó diez y seis reales”.²¹

También existe la entrada en un libro de cuentas para 1643-1645, que registra que “el enano El Primo” recibió para el cumpleaños del Rey un traje negro hecho de tela rizada. El color y la tela podrían coincidir con los usados por el enano antes identificado con don Diego de Acedo, y si se considera la fecha del recibo, es posible que lo usara también en 1644, de haber sido el personaje que retrató Velázquez en Fraga junto al rey. Pero, si bien Pedro de Madrazo concluyó que Diego de Acedo, El Primo y el *Enano con libros* eran los tres el mismo personaje cuyo retrato fue pintado en Fraga en 1644, esta información ha tenido que ser descartada por el Museo del Prado. Ahora, cabe observar una de las diferencias más significativas entre el retrato de *El Primo* del Prado y el cuadro de la colección del marqués del Carpio, y es que este último sí viste un traje de color negro.

Esto nos permite analizar dos casos comparativos, tomando como punto de partida similares modos de proceder de Velázquez, o si se quiere, del artista y su taller. En primer lugar, está el famoso retrato de *Inocencio X* (1650) al que ya se ha hecho referencia, con sede en la Galería Doria-Pamphili de Roma, cuadro incluso firmado por Velázquez, pero del que según Antonio Palomino,²² el propio Velázquez habría realizado una “copia” que llevó consigo a España, fue vista y elogiada por Mariano Boschini en Venecia, además de haber sido descrita por el nuncio papal en Madrid como “muy parecido” al modelo, con lo que también el rey Felipe IV se vio muy complacido. Lo importante es que este retrato, hoy localizado en la Apsley House, Wellington Museum of Londres, ha sido considerado, por lo menos desde Carl Justi (1903),²³ como

lázquez. *Obra completa*, 376.

21. *Varia velazqueña* (Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1960), t. II, 256.

22. Antonio A. Palomino, *Vida de don Diego de Velázquez de Silva*, introd., ed. y notas de Miguel Morán Turina (Madrid: Akal, 2008), 39 y III.

23. Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, pról. Karin Hellwig, trad. Jesús Espino Nuño (Madrid:

“un estudio del natural con colaboración de otra mano, opinión compartida por López-Rey (1979)”.²⁴

Si en el caso de los dos retratos del papa Inocencio X es posible documentar la recurrencia de Velázquez a la realización de “copias” con variantes de su propia mano, el segundo ejemplo comparativo nos lo ofrece el estudio que Michael Gallagher²⁵ realizó de cuatro retratos de *Felipe IV, rey de España* (Madrid, Dallas, Nueva York y Boston: Museo del Prado/Meadows Museum/Metropolitan Museum/Museum of Fine Arts), donde encontró que un trazado del contorno y de las facciones del retrato de busto del Meadows, fechado en 1623, coincidía con exactitud con el del Metropolitan que él se encontraba restaurando, y cuyos documentos permitían situarlo a finales de 1624, pero que también coincidía a la perfección con el trazado original de la radiografía del cuadro del Prado. Esto permitió concluir que el retrato de Boston no era una obra del taller de Velázquez, como se había pensado, sino una réplica autógrafa, para la cual también se había utilizado un trazado, con seguridad a partir del retrato del Metropolitan, porque la coincidencia era todavía más clara, aunque según las radiografías, el cuadro de Boston presentaba las líneas de refuerzo y los contornos de la imagen, el traje aparecía pintado con más libertad y las líneas del pincel parecían seguir la forma de la cabeza de un modo preestablecido y hasta con ciertas “carencias de inteligencia visual”. Pero como recordó Gallagher, es necesario pensar en lo difícil que debió ser en el siglo XVII duplicar un cuadro con tal grado de perfección y mediante una comparación *in situ*, para por último repetir, replicar o actualizar una pintura.

Lo mismo ocurre con los dos principales retratos de *Sor Jerónima de la Fuente* (1620), pues si bien no se duda de la autoría de ambos, entre ellos se observan claras diferencias, aunque siempre la primera versión se identifica con la mayor elaboración de la pintura y la réplica con un trabajo más simplificado y directo.²⁶ Si es verdad, como afirmó Gallagher, que “la réplica” fue

Istmo, 1999), 523-525.

24. Miguel Morán Turina y María Isabel Sánchez Quevedo, *Velázquez: Catálogo completo de pinturas* (Madrid: Akal, 1999), 230 y José López-Rey, *Velázquez. Obra completa*, 382-384.

25. Gallagher, “Historias distintas”.

26. Carmen Garrido, “Puntualizaciones sobre algunos retratos de Diego Velázquez”, *Goya. Revista de Arte*, núm. 298 (Madrid, 2004): 4-24. Para distinguir entre la primera versión, a la que llama “prototipo”, y la segunda, denominada “réplica” dice: “El término *réplica* se utiliza, dentro de la historia de la pintura, para calificar una obra realizada por el maestro que parte de un original creado por él mismo, diferenciándola así del término copia con el que se denomina

algo que Velázquez aprendió desde antes de su traslado definitivo a Madrid, y tampoco se trataba de una práctica extraña a los artistas de su tiempo, como Gentileschi o Van Dyck, los dos retratos de El Primo bien podrían ser tratados como parte de dicha práctica, y no sé si hasta el punto de hacernos dudar cuál de ellos pudo haber sido la primera versión, pero sí para conocer y valorar ambos cuadros de un modo más adecuado. Por ahora baste decir que, pese a sus diferencias más evidentes, también ahí es posible que se haya empleado un trazado para replicar otro original.

Hay un episodio conocido en la vida de El Primo que fue recogido por José Pellicer en sus *Avisos históricos* sólo dos años antes del viaje a Fraga, el 22 de julio de 1642. En ellos escribió:

El jueves, a 17, sucedió una cosa bien extraordinaria, y es que por la mañana salió el señor conde-duque al Humilladero, como acostumbra, donde vio pasar la compañía del señor marqués de Salinas, que llegó con doscientos hombres, y otras; y a la vuelta pasó con su carroza por un lado de la de Salinas y una escuadra de la de arcabuceros, que era la primera hilera, le hizo salva. Entre los que tiraron disparó uno con bala, y otros dicen que con taco fuerte. La bala o taco dio en una barra del coche, hacia la parte de la proa, y rompió la vara haciendo harta batería, y con la pólvora y pedazos que chascó hirió en la cara a un enano que iba allí que llaman el Primo, y alcanzó algo al Secretario Correa, aunque no de peligro.²⁷

El marqués del Carpio era sobrino de Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, y de acuerdo con este relato El Primo había recibido una bala que de forma accidental o intencionada iba dirigida al conde-duque. Esto es algo que, según la nota del catálogo de la subasta de 2012,²⁸ habría señalado la

las obras llevadas a cabo por otros artistas sobre arquetipos de otros pintores. La réplica es por tanto una versión autógrafa, por lo general más abreviada que la primera versión, mientras que la copia nada tiene que ver con el maestro que creó el modelo y puede estar hecha en época cercana al prototipo, por su taller o por sus seguidores, o en años o siglos posteriores²⁷.

27. José Pellicer de Ossau y Tovar, *Avisos históricos que comprenden las noticias y sucesos más particulares ocurridos en nuestra Monarquía desde 7 de enero de 1642 a 25 de octubre de 1644*, hojas 109 y 110 del manuscrito, Biblioteca Digital Hispánica, <http://www.iberamericadigital.net/> (consultado el 1 de agosto de 2022).

28. Nota del catálogo de la venta en que se subastó el retrato de *El Primo*, objeto del presente estudio. *Old Masters Paintings Part I* (Nueva York: Christie's, 2012), venta 2534, lote 41. Véase también de Leticia Frutos, *El templo de la Fama. Alegoría del marqués del Carpio* (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009).

presencia de El Primo en la historia familiar del marqués, lo que hacía improbable la identificación errónea de su retrato en los inventarios. Salvar la vida del conde-duque habría asegurado la memoria del enano dentro de la familia, e indirectamente, podría explicar el interés del marqués en poseer su retrato, tanto más si provenía de la mano del mismísimo Velázquez.

La colección del marqués del Carpio

Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio (1661-1687), Heliche (1648-1687) y V conde-duque de Olivares (1661-1687), fue hijo de Luis Méndez de Haro y Guzmán, valido de Felipe IV y de Catalina Fernández de Córdoba. Sus padres planearon muy pronto su carrera política, y puesto que el mecenazgo y el coleccionismo habían cobrado especial importancia para valorar el prestigio social, la cantidad y la calidad de las obras que llegó a reunir convirtieron a Gaspar de Haro en uno de los coleccionistas más importantes del siglo XVII. Parte de su colección la heredó de su padre, pero el cargo de alcalde del Buen Retiro le permitió conocer de cerca a los pintores y escultores que trabajaban en las producciones teatrales de la corte, además de poder contemplar de cerca y familiarizarse con las colecciones reales del Alcázar y del palacio del Buen Retiro. Entre 1667 y 1682 ocupó el cargo de embajador en Roma, pero éste fue solo la antesala para conseguir el de virrey de Nápoles. Su estancia en Italia consolidó su formación como coleccionista, pudo apreciar un gran número de pinturas españolas, italianas y flamencas, conoció a los artistas jóvenes que se presentaban en la corte papal de Inocencio XI, se relacionó con intelectuales y artistas de la talla de Carlo Maratta y Gian Lorenzo Bernini, además de informarse mejor de cómo valorar en forma adecuada las obras que él mismo poseía o adquiriría.²⁹

En más de una ocasión, el marqués del Carpio ha sido considerado el mejor ejemplo del coleccionismo hispánico del siglo XVII, primero por la calidad de las obras que llegó a poseer, pero también porque no se conformaba sólo con adquirirlas, además se informaba y estudiaba a los artistas de moda y a los mejor cotizados, ya fueran del pasado o del presente. Hasta ahora se han contabilizado siete inventarios de la colección del marqués del Carpio, desde

29. María Bustillo Merino, “Gaspar de Haro, VII marqués del Carpio, mecenas y coleccionista de arte”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, núm. 1 (2018): 213-232.

el primero de 1651, que incluyó lo heredado por su madre, Catalina Fernández de Córdoba, fallecida en 1647, la biblioteca que heredó de su tío el conde-duque de Olivares, la parte que adquirió de la colección de los Zúñiga³⁰ y las que compró en la almoneda de Carlos I de Inglaterra; hasta el último de 1690.

De acuerdo con María Bustillo Merino, la colección se podía dividir en dos etapas, la madrileña y la italiana. En la primera estuvo incluida, nada menos que la *Venus del espejo* (ca. 1644-1648) de Velázquez, que lo colocaba en una elevada posición social, no sólo por su gusto italianizante y por la posibilidad de poseer una obra de tema mitológico como ésta, también por la moralidad cristiana y cultura clásica que era reconocida por el monarca y los nobles coleccionistas. La lista de los artistas italianos y no españoles de su colección es impresionante, porque casi llegó a replicar y superar las propias colecciones reales. Su favorito fue Tintoretto, pero también coleccionó a Van Dyck, Rubens, Brueghel, Tiziano, Bassano, Veronés, Bernini, Palma el Joven, Maratta, Bril, Rembrandt, Caravaggio, Salvator Rosa, y ocupando un lugar destacado a partir de su estancia en Nápoles, Luca Giordano. A los veintidós años, Gaspar de Haro ya contaba con una colección de 331 cuadros. Durante su virreinato en Nápoles, su colección pasó de 1 100 a 1 800 cuadros, y al morir, de sus tres mil obras de arte, casi dos terceras partes eran pinturas.³¹

Su llamada “colección madrileña” tuvo como principal fuente de inspiración la colección real. Podríamos hacer muchas conjeturas acerca de la relación de Velázquez y el marqués del Carpio como coleccionista, sobre todo porque

30. Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey (1589-1653), fue también uno de los más importantes mecenas y coleccionistas de pintura en España durante el siglo XVII. Además de ser cuñado del conde-duque de Olivares por vía de su hermana y su esposa, fue también embajador en Roma (1628-1631) y virrey de Nápoles (1628-1631). Además de haber ayudado a Diego Velázquez durante una enfermedad en el verano de 1630, el sevillano pintó sendos retratos de él y su esposa, ahora perdidos. Fue cliente de José de Ribera y Giovanni Lanfranco, aunque sus principales logros consistieron en la compra de las obras que consiguió para Felipe IV y el Palacio del Buen Retiro, entre las que figuraron pinturas de Rafael y Tiziano. Mercedes Simal López, “Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo, y fortuna de sus colecciones a su regreso a España”, *Dimore Signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico a Napoli dal XVI al XX secolo* (Nápoles: Intensa San Paolo, 2013): 345-365.

31. Acerca del gusto renacentista y la forma de negociar del marqués del Carpio puede verse Fernando Checa Cremades, “El marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer”, *Anales de Historia del Arte*, núm. 14, (2004): 193-212.

la *Venus del espejo* (ca. 1644-1648) y el segundo retrato de *El Primo* (ca. 1644) no fueron los únicos cuadros de mano del sevillano que llegó a poseer. Ya en 1952, José Manuel Pita Andrade había dedicado un artículo al estudio de “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio”,³² pero con sólo revisar los catálogos de José López-Rey, el de Fernando Checa o el de Miguel Morán Turina con María Isabel Sánchez Quevedo, podemos observar la complicada cuestión que se abre ahí para tratar de esclarecer la relación de Velázquez y sus obras con el marqués del Carpio y su colección.

Al seguir la investigación que Markus Burke realizó en 1984, acerca de las colecciones privadas de arte italiano en España durante el siglo xvii, Enriqueta Harris³³ observó que en los inventarios de la colección del marqués del Carpio, realizados en 1677 y 1688, figuraban 16 pinturas atribuidas a Velázquez y no más de 20, como afirmó Jonathan Brown; además, según otro testimonio recogido por Burke, parece que antes de abandonar España en 1677, el marqués del Carpio había “expurgado” su colección de lo que en su mayoría eran copias, aunque “de buenos originales”. El conde de Harrach, embajador de Austria, había dado cuenta de esto en su diario después de asistir a una subasta de pinturas del marqués del Carpio en junio de 1674, en la que encontró poco más que copias.³⁴

32. José Manuel Pita Andrade había dedicado un artículo al estudio de “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, núm. 99, (1952): 223-236. Cinco años después, Enriqueta Harris le dedicó un artículo para complementarlo, “El Marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez”, *Estudios completos sobre Velázquez* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006): 27-31.

33. Harris, “*El Marqués del Carpio*”, 252 y 255.

34. El enorme interés que poseen dichos inventarios, depositados en el archivo de la Casa de Alba del Palacio de Liria en Madrid, me parece que justifican la transcripción de la lista que elaboró Harris con los números de inventario correspondientes a cada obra en 1677 y 1688, es decir, después de la mencionada subasta de 1674; “77; 76 Un mozo con valona vestido de amarillo no numerado; 81 Una muger desnuda (the *Rokeby Venus*, National Gallery, London); 102; 107 Luis de Gongora; 106; 111 Una gallega; 109; 114 Una mujer con velo negro vestida de amarillo (en Chatsworth); 125; 129 Una mujer con moño y “valoncitta” con gargantilla negra; 134; 138 Retrato de “Morantte”; 138; 136 Retrato del Marques de Crescenzio; 165; 173 Cabeza de hombre con cuello escarolado; 192; 214 Un philosopho con globo reyendo; 221; 252 Retrato del Primo; 289; 238 Retrato de Felipe IV medio cuerpo; 292; 341 Retrato de la Reina; 294; 343 Retrato de medio cuerpo de María Teresa de Austria; 295; 344 Retrato del Príncipe Baltasar a caballo con el Conde Duque (Grosvenor Estate); 300; 350 Retrato de Margarita de Austria; 304; 354 La ciudad de Zaragoza”.

De manera que, además de la *Venus del espejo* (ca. 1644-1648), que ya aparece en el inventario de la colección del marqués el 1 de junio de 1651, y *El Primo* (ca. 1644), hay al menos otras seis de las más importantes pinturas de Velázquez que siguen siendo reconocidas o estudiadas y que pertenecieron al marqués del Carpio: 1) *Demócrito* (ca. 1628-1629), el cuadro que ahora se identifica como el más original de todos los que presentan al mismo personaje sonriente, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Rouen. Según el inventario de 1692, en este año habría pasado de manos de los sucesores del marqués a las de Pedro Rodríguez en Madrid; 2) *Retrato de una joven* (ca. 1635), que quedó registrado desde el inventario del marqués del Carpio de 1677 en el Jardín de San Joaquín de Madrid y, al igual que el retrato de *El Primo*, pasó a partir de su sucesión en 1692 a manos de su hermano Juan Domingo, VII conde de Monterrey.³⁵ Aunque se ha puesto en duda como obra autógrafa, hoy día se encuentra en Chatsworth, Devonshire y su calidad no es inferior al retrato de la misma joven representada en *Dama con un abanico* (ca. 1635) de la Colección Wallace de Londres, cuya autenticidad también había sido cuestionada; 3) *Retrato alegórico de Felipe IV* (ca. 1645), en el cual se ha visto desde hace tiempo una participación importante del taller de Velázquez con influencia de Rubens, aunque según Miguel Morán, al menos la cabeza sería obra de Velázquez.³⁶ También apareció en el inventario de 1651; 4) *Una joven campesina* (ca. 1645-1650) que formó parte de la almoneda del marqués en Nápoles, con quien estuvo durante su virreinato entre 1682 y 1687, y pasó de su sucesión a una colección particular en Roma; 5) *Retrato de Camillo Massimi* (1650), que perteneció también al marqués de 1682 a 1687, y hoy es uno de los retratos más celebrados de Velázquez durante su segundo viaje a Roma. En la actualidad es compañero de las llamadas *Meninas de Dorset* en Kingston Lacy, y 6) *Retrato de Olimpia Pamphili* (1650), cuñada de Inocencio, que fue pintado por Velázquez en Roma, perteneció a la importante colección de Massimi y junto con los retratos de Felipe IV, la reina Mariana y las infantas Teresa y Margarita, que encargó a Velázquez, todos ellos comprados en 1678 por el marqués del Carpio y llevados por él a Nápoles desde 1682 hasta su muerte.³⁷ Se le consideraba perdido, pero reapareció y fue subastado en Londres en julio de 2019.

35. Alfonso E. Pérez Sánchez, “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 174, núm. 3, (1977): 417-459.

36. Morán Turina y Sánchez Quevedo, *Velázquez*, 206.

37. Fernando Checa, *Velázquez. Obra completa* (Barcelona, Electa, 2008): 186. Al considerar el interés del inventario de la colección romana del cardenal Massimi en 1677, Enriqueta Harris

Al comparar la lista anterior con los inventarios de 1677 y 1688, el marqués llegó a poseer desde una obra no discutida como la *Venus del espejo*, y de la que con probabilidad él mismo se desprendió por razones políticas, hasta una composición por encargo como el *Retrato alegórico de Felipe IV*, cuyo carácter celebratorio y monumentalidad importaban más que la mano o las manos que la hubiesen realizado, igual que los retratos de *Camillo Massimi* y *Olimpia Pamphili*, que si ya no jugaron un papel político relevante durante su estancia en Italia, sin duda lo erigieron como el más entusiasta admirador del arte de Velázquez.³⁸ Y desde luego, *Retrato de una joven*, *Una joven campesina* y *El Primo*. Las tres pinturas de carácter privado y de tema profano, a las cuales no se les puede atribuir una función política, y sería aventurado querer encontrar en el marqués del Carpio alguna sensibilidad particular hacia la vida del pueblo.³⁹

transcribió las referencias a los seis retratos de Velázquez, *Estudios completos sobre Velázquez*, 30. “Un ritratto in età puerile dell’imperatrice morta, figliola di Filippo Quarto, ré di Spagna, di mano di Diego Velasco; Un ritratto del medesimo cardinale (Massimi) in habito da prelato, di mano di Diego Velasco; Un ritratto di Donna Olimpia Pamphili, di mano di Diego Velasco; Un ritratto della Regina di Francia, quando era infanta di Spagna, di mano di Diego Velasco; Un ritratto di Filippo Quarto, ré di Spagna, di mano di Diego Velasco; Un ritratto della Regina di Spagna, di Diego Velasco”.

38. Pita Andrade recogió el testimonio de José de Ledesma, según quien, entre los problemas que se presentaron para vender los cuadros del marqués del Carpio a su muerte, estaba el que se encontraba un número considerable de retratos de personajes que no eran parientes, que ya no vivían y que habían dejado de ser célebres, “y si bien son de manos insignes es raro el que se aplica a este género de pinturas”.

39. De acuerdo con Santiago Martínez Hernández, María Catalina Le Jumel de Barneville, esposa de François de la Motte, barón d’Aulnoy, la célebre Madame D’Aulnoy, en su *Relación del viaje de España* (1679) y en sus *Memorias de la Corte Española* dejó un retrato del marqués del Carpio y de su hermano el conde de Monterrey nada halagadores. Del primero afirmaba, comparándole con Gaspar, decía que era “más seductor por sus maneras, aunque no menos ambicioso”, pero sí “más hábil y moderado”. Era “galante y generoso” y “no carecía de ingenio”. Hacia 1679, “la gente maliciosa se complacía en notar que, siendo muy buen mozo, su mujer era fea, mientras que el marqués de Liche, que era muy feo, tenía una mujer muy hermosa”. Del marqués del Carpio, aseguraba “se distinguía por dos cualidades bastante opuestas: era generoso y avaro. En cuanto era cuestión de aparato, llevaba la magnificencia al exceso; pero en otras ocasiones lo escatimaba todo del modo más mezquino”. Carpio era “feo, pero tenía talento y penetración y vivacidad extraordinarias”. Decía que en la corte se le temía por su ambición y sus excentricidades, “por lo que se le alejaba todo lo posible”, <http://dbe.rah.es/biografias/12598/juan-domingo-de-mendez-de-haro-y-guzman> (consultado el 24 de octubre de 2021).

Lo mismo que con las escenas mitológicas y los desnudos, el marqués del Carpio perteneció a esa pequeña élite de coleccionistas españoles del siglo xvii, que así como eran capaces de reconocer los principios clásicos de la representación pictórica, también podían “trascender la ‘vulgaridad’ de los temas para disfrutar de la manera en que estaban pintados, eran los únicos capaces de entender aquellos cuadros y disfrutarlos como lo que son, como pura pintura”.⁴⁰ Esto permitiría sugerir otras posibles respuestas a la pregunta del porqué Carpio habría querido coleccionar algunas de estas pinturas.

Por tanto, es cierto que el marqués del Carpio poseía cuadros de “segunda fila” y “copias”, además de que “en el siglo xvii, los inventarios de colecciones se realizaban con fines legales, no científicos”,⁴¹ pero es un tema que merece mayor cuidado, porque esto no significa que carezcan de toda fiabilidad. De los inventarios de la colección del marqués del Carpio, el primero lo realizó Claudio Coello, pintor del rey, y el segundo, José Jiménez Donoso, otro pintor que pudo haber conocido en persona a El Primo, fallecido, lo mismo que Velázquez, en 1660. El caso es todavía más excepcional, porque a diferencia de otros retratos de enanos y de otros inventarios de la época, en los de 1690 y 1692 ambos pintores identificaron al modelo con toda seguridad.⁴²

40. Miguel Morán Turina, *Estudios sobre Velázquez* (Madrid: Akal, 2006): 34. Esto ha hecho posible pensar en el marqués del Carpio como el comitente de la *Venus* de Velázquez que poseyó desde muy joven, y si son verdaderos los testimonios que nos han llegado acerca de su gusto y afición por las mujeres, es indudable la atención que cabe prestar al modo como pudieron entonces combinarse la intención del comitente y la interpretación del pintor. Andreas Prater, *Venus ante el espejo. Velázquez y el desnudo*, trad. María Luisa Balseiro (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007).

41. Jonathan Brown, *Escritos completos sobre Velázquez*, trads. María Luisa Balseiro, Fernando Villaverde y José Luis Colomer, introd. Bonaventura Bassegoda y epílogo de Lisa Banner (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008): 374. Es ilustrativa al respecto, la noticia que sobre las colecciones del marqués de Carpio contiene el *Mamotreto o Índice para la memoria y uso de Juan Vélez de León*, en el cual se destaca específicamente la famosa réplica de la fuente de los *Cuatro ríos* de Bernini en la plaza Navona, que el marqués encargó al mismo artista para asegurarse de su calidad, “para que saliese la copia no menos perfecta que el original”. Documento citado por Rosa López Torrijos, “Coleccionismo en la época de Velázquez”, *Velázquez y el arte de su tiempo* (Madrid: Consejo Superior de Investigación Científica, 1991): 27-36.

42. “Velázquez in Fraga: a New Hypothesis about the Portraits of *El Primo* and *Philip IV*”.

De la Colección del marqués del Carpio a la actualidad

Como quedó dicho, tras la repentina muerte del marqués del Carpio en 1687 fue necesario vender la mayor parte de su colección artística para saldar sus deudas. El retrato de *El Primo* fue uno de los cuadros que apareció en su almoneda de Madrid en octubre de 1692, en donde fue adquirido por su hermano Juan Domingo. Esta última circunstancia es importante porque al quedar viudo en 1710, el conde de Monterrey se ordenó sacerdote e ingresó a la Congregación de los Venerables de San Pedro de Madrid, por lo que al morir sin descendencia en febrero de 1716, convirtió en su heredera a la única hija del marqués del Carpio, Catalina de Haro y Guzmán, quien a su vez era esposa de Francisco Álvarez de Toledo (1662-1739), X duque de Alba, así que a principios del siglo XVIII, una significativa porción del patrimonio artístico del marqués del Carpio pasó a las colecciones ducales.⁴³ Sin embargo, éste no parece haber sido el destino del retrato de *El Primo*, porque en las referencias que existen acerca de la procedencia del cuadro, éste no vuelve a aparecer hasta 1785 como parte de la colección madrileña del infante don Luis de Borbón.⁴⁴ A pesar de que faltan estudios más detallados sobre la colección Carpio-Alba en el siglo XVIII, es improbable que hubiese sido doña Catalina de Haro y Guzmán quien se deshiciera del cuadro después de 1716, por lo que el camino para que *El Primo* llegara a la colección del infante Luis debió ser mucho más franco. La hipótesis más verosímil es que después de haber pertenecido al conde de Monterrey, el retrato hubiese pasado por la colección de Isabel de Farnesio.

Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, llegó a poseer una magnífica colección de más de novecientos cuadros, esculturas, abanicos y porcelanas. Las pinturas tenían diversas procedencias; algunas fueron llevadas desde Parma y Holanda, otras compradas al marchante Florencio Kelly, y otras más heredadas o recibidas como regalos. Hasta hace algunos años se suponía que a la muerte de la reina su colección se había sumado a la herencia de Carlos III y luego a la Fundación del Museo del Prado; sin embargo, además de las hijuelas de cada heredero, que ya estaban definidas en 1766, Isabel de Farnesio había comprado con el dinero de su bolsillo secreto, y no con fondos reales, obras

43. Ángel Aterido Fernández *et al.*, *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, vol. 1 (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), 315-316.

44. Sophie Domínguez-Fuentes, *Les collections de l'infant don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio* (tesis doctoral, París: Université de Paris IV-Sorbonne, 2001), 4 vols.



4. Sello lacre al reverso sobre la parte inferior del bastidor del *Retrato de El Primo*, ca. 1644, óleo sobre lienzo, 105.7 x 85.1 cm. Ciudad de México, Colección Pérez Simón.

que no formaban parte del patrimonio inalienable de la Corona, por lo que además de los 109 cuadros y cinco esculturas heredados de su madre, antes de la almoneda del 13 de febrero de 1768, don Luis pudo comprar 72 cuadros más, procedentes también de la colección de su madre. Tal era la importancia de la colección y el interés del infante, que mientras las hijuelas fueron tomadas a partir del inventario realizado por el pintor de cámara Domingo María Sani, la compra de los 72 cuadros siguientes fue tasada por el pintor Anton Raphael Mengs.⁴⁵

El “segundo” retrato de *El Primo* no presenta en el reverso el sello con la flor de lis que identifica a Isabel de Farnesio (fig. 4), pero debe recordarse

45. Sophie Domínguez-Fuentes, “Unos cuadros de Isabel de Farnesio tasados por Antón Rafael Mengs para el infante don Luis”, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série* 36, núm. 1 (2006): 215-229.

que este sello sólo correspondía a las adquisiciones hechas por la reina tras la muerte de su esposo.⁴⁶ Y es que en el inventario de la colección de Felipe V e Isabel Farnesio, entre otras pinturas de Velázquez y copias de Velázquez, con el número 116 se describe un cuadro “de vara y quartta de alto y ttres qyuarttas de ancho de un retratto de un Enano cuerpo enttero original de Belazquez en dos mil reales”.⁴⁷ En estas fechas las atribuciones a Velázquez eran abundantes, pero las procedentes de colecciones con tal reconocimiento han sido casi siempre identificadas gracias a que Velázquez no fue muy productivo. Por otro lado, en la colección de Felipe V e Isabel Farnesio se registran muchas pinturas que se especifican como copias, gracias a la intervención de otros pintores en su elaboración. En la tasación que Mengs hizo para Carlos III y para el infante don Luis, uno de sus principales propósitos fue satisfacer los gustos de ambos coleccionistas, el costo no era factor, porque los precios de las almonedas de su madre eran de forma intencional bajos para favorecerlos y facilitar sus compras. Por otro lado Mengs conocía bien el “naturalismo” de Velázquez, aunque le pareciera “grande en artificio pero sin idea”.⁴⁸ Y es que si un siglo antes resultaba excepcional encontrar replicado el retrato de *El Primo* en la colección del marqués del Carpio, a partir del siglo XVIII, parece que la imagen de nuestro “siniestro” personaje ya no dependerá del nombre de Velázquez, cuyo reconocimiento como pintor universal tendría que esperar hasta Manet y otros críticos posteriores, sino del nuevo gusto de la época.⁴⁹

46. Lo que sí presenta en cambio, sobre la parte inferior del bastidor, es un sello lacre en el que se ha perdido la imagen del blasón, pero en soporte todavía es posible distinguir el manto Rea, así como los collares de las órdenes del Toisón de Oro y del Espíritu Santo, mientras que la cimera presenta a un león rampante dentro de la corona.

47. Aterido Fernández *et al.*, *Inventarios reales*, vol. 2, 178.

48. Javier Portús, “Tres miradas ilustradas a Velázquez: Mengs-Jovellanos-Ceán”, *Velázquez: su mundo y el nuestro. Estudios dispersos* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018): 303-318.

49. Juan José Martín González refirió la existencia del retrato de *El Primo* en la colección del marqués del Carpio y, por tanto, la duda acerca de la identificación del personaje hecha por Pedro de Madrazo en 1872. Ésta había sido además corroborada por Charles B. Curtis, *Velázquez and Murillo: A Descriptive and Historical Catalogue* (Nueva York: J.W. Bouton, 1883): 31, núm. 68a. Sin embargo, Martín González sugirió que lo mejor era dejar las cosas “en el mismo sitio”, no sólo por un posible error por parte del inventarista, sino sobre todo porque “es memoria –la de los bufones– que perdura poco, como prueban los nombres del Niño de Vallecas y el Bobo de Coria que se pusieron en el siglo XVIII”, en “Algunas sugerencias acerca de los bufones de Velázquez”, *Varia Velazqueña*, t. I (1960): 250-256.

A la muerte del infante don Luis en 1785, las 909 pinturas de su pinacoteca incluían obras hechas por encargo a artistas como Tiepolo, Mengs, Bayeu, Paret o Goya, y fueron repartidas entre su viuda, María Teresa de Vallabriga y Rozas (1759-1820) y sus tres hijos, Luis María (1777-1823), futuro arzobispo de Toledo, María Teresa, condesa de Chinchón (1780-1828), y María Luisa, duquesa de San Fernando (1783-1847). A esta última le correspondió heredar el retrato de *El Primo*. En 1817, María Luisa se casó en Madrid con José Joaquín Melgarejo y Saurín (1780-1835), II marqués de Melgarejo y I duque de San Fernando de Quiroga quien, si bien fue favorecido por Fernando VII por haberle sido fiel en su causa contra Manuel Godoy, tras participar como ministro de estado en la Junta Provisional que se formó después de la Constitución de Cádiz, él y su esposa tuvieron que exiliarse en París. Después de pasar unos años en Roma, ambos regresaron a Madrid, donde el duque fue ministro de la Regencia de la reina María Cristina de Borbón, aunque murió en 1835.

Los duques de San Fernando de Quiroga fueron también coleccionistas y promotores de arte. Entre 1828 y 1829, el duque tenía en su propiedad el *Cristo crucificado*, pintado por Diego Velázquez hacia 1632, mismo que entregó al rey en 1829, y quien a su vez lo habría de donar al Museo del Prado. El retrato de *El Primo*, en cambio, fue conservado por María Luisa hasta el 31 de octubre de 1845, poco antes de su muerte en marzo del siguiente año, cuando vendió a José de Salamanca un total de 71 pinturas por valor de un millón de reales de vellón.⁵⁰ José de Salamanca y Mayol (1811-1883) fue un banquero originario de Málaga, cuya vida coincidió con el periodo de modernización y desarrollo tecnológico bajo el reinado de Isabel II, quien lo favoreció nombrándolo marqués de Salamanca en 1863 y conde de los Llanos en 1864. Además de invertir en el primer ferrocarril Madrid-Aranjuez y en el Banco de Isabel II, Salamanca reunió una colección de pinturas que hoy se considera una de las más prestigiosas galerías españolas del siglo XIX. Esto fue posible gracias al auge de su fortuna alrededor de 1845, pero también porque contó con el consejo y asesoramiento del pintor José de Madrazo, entonces director

50. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Po. núm. 25.239, año de 1845. *Essra de Venta de setenta y un Cuadros pintados sobre tabla, lienzo y cobre, otorgada por la Exma Sra Duquesa Viuda de Sn Fernando, en favor del Sor dn José de Salamanca, en precio de un millón de Reales en 31 de Octubre*, fos 168-181 ro vo, citado por Sophie Domínguez-Fuentes, "Las dos subastas parisienses de la Galería Salamanca (1867 y 1875)", *Goya. Revista de arte*, núm. 295-296 (2003): 305-310.

de la Academia de San Fernando y del Museo del Prado, además de los pintores Valentín de Carderera y Gregorio Cruzada Villamil.⁵¹

No obstante, además de ciertos altibajos económicos sufridos en fechas anteriores a 1845, que lo llevaron a permutar varias obras de su galería con el Patrimonio de la Corona a cambio de acciones del ferrocarril, y a empeñar otras con prestamistas londinenses, la crisis económica de 1865-1866 fue la que finalmente obligó a Salamanca a recurrir a una venta pública en su hotel particular de París, bajo la dirección del famoso perito tasador Charles Pillet, el 3 de junio de 1867. Esta primera venta tuvo una preparación minuciosa, que la hizo coincidir con la Exposición Universal. Su difusión aseguró la asistencia de algunos de los más importantes especialistas y coleccionistas de la época. A pesar de que también se incluyeron cuadros de las escuelas italiana, alemana, flamenca y holandesa, fue una venta que marcó la historia del coleccionismo francés y el conocimiento de la pintura española en Francia, tanto por los artistas representados en ella, desde Alfaro y Antolínez hasta Velázquez y Zurbarán, como por las prestigiadas procedencias de las obras, que incluían las colecciones de Mariana de Neoburgo, Isabel Farnesio y el infante Luis de Borbón.⁵²

La subasta de 1867 fue un éxito y hasta le permitió al marqués de Salamanca recuperar algunos de sus cuadros más preciados, pero no fue suficiente para levantar su posición económica, por lo que el 25 y 26 de enero de 1875 se celebró la segunda venta de la colección Salamanca en París. Esta vez el principal incentivo fue la fama que el recuerdo de la primera subasta había alcanzado, pero también saber que volverían a aparecer tres de los cuadros recuperados por el marqués en 1867: *Santa Rosa de Lima* de Murillo, *Apolo desollando a Marsyas* de Ribera y el *Enano de Felipe IV* de Velázquez, título bajo el cual apareció el retrato de *El Primo*.⁵³ Cabe destacar que en el catálogo de la segun-

51. Eva María Ramos Frendo, “El marqués de Salamanca, un apasionado coleccionista”, en *El Marqués de Salamanca y los orígenes del ferrocarril en España*, XVII Ciclo de Conferencias de Historia Torrijos y la libertad, <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/5169/CONFERENCIA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (consultado el 6 de septiembre de 2021).

52. Para un contexto más amplio véase Véronique Gerard Powell, “Les collectionneurs espagnols et la vente d’oeuvres d’art à Paris au XIX^e siècle (1826-1880)”, eds. Luis Sazatornil Ruiz y Frédéric Jimeno, *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2014): 305-323.

53. *Catalogue des tableaux anciens des écoles Espagnole, Italienne, Flamande & Hollandaise composant la galerie de M. le Mis. de Salamanca*, Me. Charles Pillet commissaire-priseur, M.

da venta, *El Primo* se publicó junto a otras diez obras asociadas al nombre de Velázquez, pero con notables cambios de atribución respecto de la primera venta, pues se hacía ya la distinción entre obras de Velázquez, atribuidos a Velázquez y de la escuela de Velázquez. En la actualidad, de las 366 obras que aparecieron en subastas francesas vinculadas al nombre de Velázquez durante el siglo XIX, sólo dos de ellas se mantienen ahora como indiscutibles: *El Cristo de San Plácido* (Madrid, Museo del Prado) y *La dama del abanico* (Londres, Wallace Collection), mientras que dos de ellas siguen dividiendo a los especialistas *Calabacillas* (Cleveland, The Cleveland Museum of Art) y nuestro enano *El Primo* (Ciudad de México, Colección Pérez Simón). El resto han sido modificadas y rechazadas con el tiempo o siguen en paradero desconocido, como fue el caso del *Retrato de Olimpia Pamphili* y del mismo retrato de *El Primo*.⁵⁴ Ahí es donde el rastro de la procedencia de *El Primo* se pierde. Sabemos que en la segunda venta de Salamanca el cuadro pasó por 2750 francos a una colección particular parisina y de ésta, en fecha todavía desconocida, a una colección particular en Suiza, de donde por último, salió para subastarse en enero de 2012.⁵⁵

Étienne Le Roy commissaire-expert du Musée royal de Bruxelles (París: M. A. Febvre, 1867): 29, núm. 39. "Velasquez Don Diego Rodríguez de Silva y, *Le nain de Philippe IV*. Il es assis de face, les jambes vues en raccourci. Barbe et chevaux noirs. Manteau rouge. C'est une répétition du tableau du Musée royal de Madrid. Galerie de l'infant don Luis de Bourbon. Toile Haut 1 mètre 3 cent.; larg. 82 cent.". Y luego *Collection Salamanca. Tableaux anciens des écoles Espagnole, Italienne, Flamande et Hollandaise provenant des galleries de l'infant Don Louis de Bourbon, etc.*, Me. Charles Pillet commissaire-priseur, M. Haro peintre-expert (París: Hotel Drouot, 1875): 36, núm. 37.

54. Rocío Coletes Laspra, "Las primeras subastas francesas de obras de Velázquez: los coleccionistas españoles y la inserción de la escuela pictórica española en Europa en el siglo XIX", *Anales de Historia del Arte* 23, núm. especial (2013): 431-445. También Claudie Ressor y Véronique Gerard Powell, "Velázquez en el mercado del arte francés en el siglo XIX: el repertorio de Louis Soullié y la colección Lapeyrière", *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez* (Madrid: Museo del Prado, 2007): 664-669.

55. Aunque Pietro Maria Bardi, *L'opera complete di Velázquez* (Milán: Rizzoli, 1969): 102-103, núm. 128, registró el cuadro como localizado en una colección privada de Nueva York es muy probable que se trate de un error, o al menos hasta ahora no he encontrado ninguna otra referencia posterior al respecto para estas fechas.

Consideraciones finales

En 2012, Leticia Frutos respaldó la clasificación del retrato de *El Primo* como una obra del “taller de Velázquez”, y presumiblemente, de la autoría de Juan Bautista Martínez de Mazo, por tratarse de su discípulo más cercano. Sin embargo, esto no parece suficiente. Al menos desde finales de la década de 1640, Mazo mantuvo una importante relación como copista con el marqués de Carpio, misma que quedó atestiguada por la presencia del cuadro de *Las Meninas* de Kingston Lacy, en el inventario de los bienes que dejó a su muerte el marqués del Carpio en 1688,⁵⁶ pero esta misma circunstancia podría haber impedido a Mazo registrar como obra de su maestro una pintura sólo suya.

Mazo fue el más importante de los pintores velazqueños, y la calidad de su pintura ha hecho difícil adjudicar con toda seguridad al maestro o al discípulo la autoría de algunas obras. En 1633 Velázquez casó al joven pintor con su hija Francisca, como muestra del aprecio y de la confianza que el arte de su discípulo le inspiraba. Mazo estuvo vinculado al príncipe Baltasar Carlos, fallecido a los 16 años, del que fue profesor de dibujo y al que acompañó a Zaragoza, donde murió en 1648, pintando allí tanto su último retrato como la famosa *Vista de la ciudad de Zaragoza*, por indicación del propio príncipe. En sus retratos se muestra tan cercano a Velázquez, incluso en la técnica, que la tarea de diferenciar la atribución de algunas obras ha sido bastante ardua.⁵⁷

En 2003 María del Mar Doval Trueba presentó su tesis sobre *Los velazqueños*, y ya desde 1996, Enriqueta Harris había adelantado en el conocimiento de los asistentes de Velázquez,⁵⁸ pero lo cierto es que todavía “se dispone de muy pocos datos concretos sobre la composición y el funcionamiento del taller de Velázquez en los últimos años de su carrera y sobre los mecanismos de multiplicación de sus retratos”.⁵⁹ Y aunque tal afirmación incumbe sobre todo

56. *Velázquez y la familia de Felipe IV (1650-1680)*, ed. Javier Portús, con textos suyos, de Miguel Morán Turina y Andrea Sommer-Mathis (Madrid: Museo del Prado, 2013), 126-129.

57. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/mazo-juan-bautista-martinez-del/1757cb1a-5178-4620-83d5-2cc50bcf2ecc> (consultado el 21 de junio de 2022).

58. Enriqueta Harris, “The Question of Velázquez’s Assistants”, *Estudios completos sobre Velázquez*, 289-292. Una aportación más reciente es la de Aurelio A. Barrón y Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera, “Domingo de Carrión, pintor de retratos y posible colaborador de Diego Velázquez”, *Boletín del Museo del Prado XXXI*, núm. 49 (2013): 64-81.

59. Javier Portús, “Velázquez y el último retrato de Felipe IV (a propósito del cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao)”, 16.

a los retratos de Felipe IV, la comparación que estableció Javier Portús entre “el material técnico” del retrato del Museo de Bellas Artes de Bilbao y el del Museo del Prado nos acerca a una conclusión muy similar. De acuerdo con las respectivas imágenes radiográficas, la capa de preparación del retrato de *El Primo* que se ubica en el Prado, también es blanco-grisácea, mientras que la del retrato de la Colección Pérez Simón es rojiza, como los retratos de Felipe IV del Museo de Bilbao y del Museo de Arte de Cincinnati. Lo que sugiero es que el segundo retrato de *El Primo* también podría ser una copia autógrafa si consideramos las diferencias técnicas, no por la evolución del pintor o por la intervención de sus discípulos, sino por el fin al que serviría. De ahí que no sugiero en ningún momento que el retrato de *El Primo* en el Museo del Prado sea mejor o peor, anterior o posterior al retrato de *El Primo* en la Colección Pérez Simón, lo que digo es que ganaríamos mucho en su estudio si se le dejara de estudiar como único original

Como ha señalado Javier Portús, la multiplicidad de todas estas obras nos obliga a enfrentar una concepción de la pintura muy distinta de la que tenemos hoy. A su definición como “obra de arte” no sólo se le imponía su estatus como objeto de uso, además, en el caso de los retratos reales, su multiplicación también era imprescindible. Si esto es cierto a propósito de la efigie de Felipe IV, de la reina Mariana de Austria o de las infantas María Teresa y Margarita, qué podríamos decir acerca de la dignidad que adquiere nuestro “siniestro” personaje de El Primo. Pese a la carencia documental en los mecanismos del taller de Velázquez y su dinámica administrativa, el uso de calcos y la participación del maestro en su realización son una vía indiscutible para el análisis comparativo y pormenorizado de cada obra en su multiplicación. Únicamente así se podrá, no sólo agrupar las pinturas en series o secuencias de acuerdo con sus variantes o el mayor o menor grado de elaboración en su escritura, sino también avanzar en estudios que nos permitan pensar de un modo distinto la relación entre el calco y su prototipo. Tal vez nos sorprenda descubrir que los retratos pintados por Velázquez ante el modelo no siempre fueron los más conocidos o los más eficaces, y tampoco los destinados a servir como prototipos para la posteridad. ❀

*Pintar pintura. Pintura pura, modernidad y desidealización
en el arte de Édouard Manet*

*To Paint Painting: Pure Painting, Modernity and Deidealization
in the Art of Édouard Manet*

Artículo recibido el 11 de enero de 2023; devuelto para revisión el 29 de mayo de 2023; aceptado el 29 de junio de 2023; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.123.2825>.

Carmen Gutiérrez-Jordano Investigadora independiente, Sevilla, España, carmengutierrezjordano@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0990-2209>

Líneas de investigación Pintura moderna; teoría del arte; estética animalista.

Lines of research Modern painting; theory of art; aesthetic animal.

Publicación más relevante “Espejarse”, *El Ciervo*, núm. 797 (2023), 25.

Resumen En este artículo pretendo mostrar que la pintura de Manet combina las características de pintura pura, moderna y desidealizada. La pintura pura significa que Manet intentó eliminar de la pintura rasgos que no eran propiamente pictóricos. Con ello pretendía pintar pintura. Por tanto, era una pintura autorreflexiva, formalista, bidimensional, con luz real y que conciliaba el tema y la forma. Además, es moderna porque procuró ser una pintura de su tiempo. Pintaba lo que veía, su circunstancia temporal. También adoptó una actitud desidealizadora de la pintura y del arte, en general. En este trabajo mostramos que todas estas notas, que pueden pensarse como contradictorias, no sólo son perfectamente compatibles, sino consecuencias unas de otras.

Palabras clave Édouard Manet; pintura pura; pintura bidimensional; modernidad; desidealización.

Abstract This article sets out to show how Manet's painting combines the characteristics of pure, modern and deidealized painting. Pure painting in the sense that Manet tried to eliminate from painting features that were not properly pictorial. In doing so, he intended to paint painting. His was therefore a self-reflexive, formalist, two-dimensional painting, with real light, and reconciling subject and form. In addition, it is modern because it aimed to be an art of its time. He painted what he saw, his temporal circumstances. He also adopted a deidealizing

attitude towards painting and art in general. In this article we show that all these aspects, which can be thought of as contradictory, are not only perfectly compatible, but also consequences of each other.

Keywords Édouard Manet; pure painting; two-dimensional painting; modernity; deidealization.

CARMEN GUTIÉRREZ JORDANO
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE, ESPAÑA

Pintar pintura. Pintura pura, modernidad y desidealización en el arte de Édouard Manet

Édouard Manet ha sido reconocido como el pintor de la modernidad. Ante todo, es necesario hacer una precisión en torno a este término. Se habla de “modernidad” en referencia por ejemplo a Descartes, con el surgimiento de la razón subjetiva, y a Cervantes, el artista que con la innovación de la novela explora la existencia humana. Ésta sería la primera modernidad. Hay una segunda modernidad, que es la que Manet inaugura y representa en la pintura. También ha sido llamada “modernidad estética” porque la primera modernidad tuvo, sobre todo —debido al injusto olvido de Cervantes y la novela—,¹ un sabor científico. Fue la modernidad racionalista. Esta segunda modernidad ha sido más bien artística o estética. En este trabajo intentamos profundizar en lo que representó esta modernidad de Manet para el arte, en general, y para la pintura, en particular. La meta final del trabajo no es otra que mostrar cómo en último término esta modernidad pictórica que abre Manet —una vez analizados sus rasgos propios— supone una concepción desidealizada del arte, según la cual el arte sólo es arte y, en concreto, la pintura sólo es pintura. Éste es el significado originario de la idea de “pintura pura”, tan tratada no sólo a propósito de Manet, sino en general. La pintura pura es una pintura que, en particular —no sólo, pero principalmente— pinta pintura. Pinta, como es evidente, otras cosas, y de ello es un buen ejemplo el propio Manet

1. Milán Kundera, *El arte de la novela* (Barcelona: Tusquets, 1987), 15.

como pintor de lo que veía a su alrededor, de su mundo moderno; pero, además de eso, sobre todo pinta pintura. Puede parecer que siempre la pintura ha pintado pintura, pero no ha sido así. Manet considera que gran parte de la pintura pintaba cosas, temas, el mundo, en definitiva, y a él subordinaba la pintura. Al decir que pinta pintura queremos decir que la pintura de Manet reflexiona principalmente sobre ella misma y es ella misma —y no el mundo— su objeto principal. Esta modernidad de la pintura pura acabará en la abstracción. Manet es “todavía” un pintor representativo, pero Manet es el fundador de esta modernidad porque es el primero que atisba esta autocomprensión de la pintura pura y le franquea el camino futuro.

Ahora bien, Manet no es un pintor aislado y su pureza pictórica no es una cualidad exclusiva de su obra. Hereda una tradición, pertenece a un contexto impresionista y representa, además, un punto de partida artístico que culminará en Kandinsky y Malevich. Como es evidente no podemos extendernos en el tratamiento de este tema de sus fuentes y contexto,² pero sí cabe decir que el arte de Manet representa la culminación de toda una tradición de pintura que procedía desde Chardin y Greuze, y que se desarrolló en su generación con Monet, Courbet, Renoir y Morisot. Cabe destacar que la pintura pura surge de la relación dialéctica de oposición con la propia pintura realista de Courbet, que consideraba demasiado escultórica y de bulto, y poco visual. Desde la pintura veneciana del siglo xvi y la pintura española y flamenca del xvii, la tendencia pictórica contra el volumen y la escultura es un adelanto de la pintura pura que se consumará en Manet y su generación. Incluso la tendencia antiescultural del joven David está ya marcada por el predominio del color, que será clave en la liberación de la escultura y la consecución de la pureza pictórica. Hasta tal punto que ya en la mitad del siglo xix, a pesar de las distintas corrientes, domina un impulso antiescultural y colorista en el que se forja la pintura de Manet y el resto de pintores de su generación. Derain y Vlaminck fueron los primeros en continuar y desarrollar la pintura que plantearon Manet, Courbet y Cézanne, pero sin duda la modernidad de la pureza

2. Cf. Steven Z. Levine, *Monet and his Critics* (Nueva York y Londres: Garland, 1976), 1-51; Henry Loyrette, “The Salon of 1859” y “Modern Life”, en eds. Gary Tinterow y Henry Loyrette, *Origins of Impressionism* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1994), 3-28 y, 265-293; Clement Greenberg, “Cézanne y la unidad del arte moderno y “La pintura moderna”, en Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos* (Madrid: Siruela, 2006), 51-63 y 111-120; Michael Fried, *La modernidad de Manet o la superficie de la pintura en la década de 1860* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2014), 113-146.

za pictórica que representa Manet alcanzará su máximo desarrollo con la abstracción. Kandinsky y Malevich, en este sentido, harán pura pintura, liberada de la tridimensionalidad, es decir, sólo pintura en la bidimensionalidad que le es propia.

La modernidad de Manet

Édouard Manet y Charles Baudelaire eran amigos desde 1859. El mismo año en que Manet presenta *Olympia*³ y *Le déjeuner sur l'herbe*,⁴ 1863, Baudelaire publicó *El pintor de la vida moderna*. A pesar de la “amistad legendaria” que unió a Manet con Baudelaire y de la buena opinión que tenía el poeta sobre la obra del pintor, el objeto de ese ensayo no fue Manet sino el pintor y dibujante Constantin Guys.⁵ Baudelaire sólo escribió un pequeño texto de carácter positivo en 1862 al que haremos referencia, y una carta que le remitió en mayo de 1865 en la que le anima tras las duras críticas y las burlas que había recibido por causa de *Le déjeuner* y *Olympia*. Baudelaire le hace ver su gran valía artística, y que no es el primer genio que ha sido objeto de risa, que también Goethe o Wagner sufrieron lo mismo.⁶ A Baudelaire le gustó Manet, pero no llegó en realidad a él, a comprender la revolución artística que traía consigo, paralela a la revolución social que se estaba produciendo, pues Manet, en palabras de Bataille, es “el instrumento del azar de una especie de metamorfosis”, ya que “participó en el cambio de un mundo cuyos cimientos se estaban desprendiendo lentamente”.⁷ El pintor de Baudelaire era Delacroix, el gran pintor de la época, el “jefe de la escuela moderna”,⁸ y Guys era el incomprendido pintor de la vida moderna, el artista que se ha aplicado a la (moderna) tarea de “extraer la belleza

3. Véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Olympia_\(Manet\)#/media/Archivo:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Manet)#/media/Archivo:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg)

4. Consúltese [https://es.wikipedia.org/wiki/El_almuerzo_sobre_la_hierba_\(Manet\)#/media/Archivo:Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_almuerzo_sobre_la_hierba_(Manet)#/media/Archivo:Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg)

5. Fried, *La modernidad de Manet*, 24.

6. Sobre la relación Baudelaire-Manet véase Luis Puelles Romero, “Manet como mito de origen. Ideologías estéticas y pintura moderna”, *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, núm. 19 (2019): 20-36 y 25-28.

7. Georges Bataille *Manet, Œuvres complètes*, IX (París: Gallimard, 1979), 120.

8. Charles Baudelaire, *Salón de 1846*, en Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte* (Madrid: Visor, 1996), 113.

misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente”.⁹ Lo propio del artista moderno según Baudelaire no es ser un simple paseante que busca “el placer fugitivo de la circunstancia”, sino “separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio”.¹⁰ Lo moderno entonces no abarca sólo lo pasajero, lo que está de moda, pues incluye también lo permanente e imperecedero: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”.¹¹ Esto es lo que encontró en Guys, el pintor que “ha buscado por todas partes la belleza pasajera, fugaz, de la vida presente”.¹²

Baudelaire no pudo entender el alcance artístico de la pintura de Manet porque se lo impidió su propia noción de modernidad, como búsqueda de lo bello y eterno que late en la fugaz vida presente. Y esto no implica que no sea válida esta idea de lo moderno ni que Manet no tenga nada que ver con ella. En absoluto. La afirmación y la atención al mundo del momento es un rasgo indudable de la modernidad, y a lo largo del trabajo veremos cómo la pintura de Manet es un buen ejemplo de esta poética de la vida diaria. De hecho, el propio Baudelaire advirtió en Manet ese atributo de pintor que representa la vida moderna al sostener que unía “a un gusto decidido por la realidad, la realidad moderna —lo que es un buen síntoma—, esa imaginación viva y amplia, sensible, audaz, sin la cual todas las mejores facultades no son más que servidores sin amo”.¹³ Manet se vuelca, sin duda, sobre su realidad moderna, sobre lo que está de moda, pero esta cualidad no lo define del todo. De ahí que un concepto de modernidad que se reduzca a esa característica no sea lo suficientemente radical como para poder comprender la relevancia de la pintura de Manet y su naturaleza revolucionaria, la “nueva forma de pintar y ver el arte” que representa.¹⁴ Bourdieu ha llamado “revolución simbólica” a la transformación de base que Manet y otros pintores de finales del siglo XIX llevaron a cabo

9. Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, en Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, 362.

10. Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, 361.

11. Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”.

12. Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, 392.

13. Charles Baudelaire, “Pintores y aguafuertistas”, en Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, 312.

14. Carlos Fernández, Óscar Bolívar y Juan Cruz, “El almuerzo sobre la hierba, un puente hacia la modernidad”, *ReHuSo: Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales*, núms. 1-2 (2016): 75-86, en específico, 78.

y de la que ha surgido el ojo moderno de nuestra cultura visual,¹⁵ ya que, según Foucault, Manet, más que iniciar el impresionismo como suele decirse, “hizo posible toda la pintura del siglo xx, la pintura a partir de la cual se desarrolla el arte contemporáneo”.¹⁶ El nombre de “simbólica” se debe al hecho de que dicha revolución ha afectado a una comprensión tradicional de la pintura que ha quedado sepultada por el éxito de la misma revolución, de manera que la nueva pintura de Manet es un símbolo de la anterior en tanto logra “hacer patente lo implícito de aquella institución pintura” y “romper la evidencia de la *doxa*, de todo lo que se daba por supuesto”.¹⁷ La pintura de Manet supone “el nacimiento de un orden nuevo”.¹⁸ De ahí que tuviera que chocar con la mayoría de la crítica y el público, que querían seguir instalados en la comodidad de las convenciones que Manet cuestionó. La obra de Manet —especialmente *Le déjeuner y Olympia*— escandalizó, aterrorizó e incluso asqueó al público, según describe Clark,¹⁹ hasta el extremo de que algún crítico llamó a Olympia “mujer gorila”.²⁰ La incompreensión, el rechazo, la burla y la risa que provocó la modernidad de Manet fueron tales que Bourdieu llega a preguntarse “cómo se las arregló para no volverse loco, cómo fue capaz de mantenerse en pie bajo una avalancha de insultos, sin más recursos que tres o cuatro seguidores”.²¹ Esta actitud de independencia, autosuficiencia y libertad frente a la tradición y convenciones establecidas hizo que Manet “se sintiera muy identificado con el gato”,²² animal al que se le suelen atribuir esas cualidades. El gato

15. Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France* (París: Seuil, 2013).

16. Michel Foucault, *La pintura de Manet* (Barcelona: Alpha Decay, 2005), 11.

17. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, 201.

18. Bataille, *Manet*, 145.

19. Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 83, 94.

20. Una de las razones del escándalo de *Le déjeuner* fue ver en un contexto moderno una mujer desnuda al lado de hombres vestidos, y sobre ello ya apostilló Zola que “hay más de cincuenta cuadros en el Louvre en los que se mezclan personas vestidas con otras desnudas” (Émile Zola, *Édouard Manet: étude biographique et critique*, en Zola, *Écrits sur l'art* [París: Gallimard, 1991], 158).

21. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, 246s.

22. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, 201. Véase María Victoria Rodríguez Navarro, “Tras las huellas del gato: de Manet a Baudelaire”, en eds. Tomás Gonzalo Santos *et al.*, *Texto, género y discurso en el ámbito francófono* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016), 815-825, en específico, 819.

como símbolo del propio Manet puede ser la causa de que el gato en *Olympia* sustituyera al perro de la *Venus de Urbino* de Tiziano, cuadro en el que aquella obra de Manet se inspira. Esta novedad hace especialmente difícil entender dicha ruptura/revolución pictórica. Una noción más esencial de la modernidad nos permitirá entenderla, esto es, nos permitirá entender en qué sentido fundamental Manet es “el primer pintor de la vida moderna”,²³ el inventor de lo moderno: “Los cuadros de Manet son las primeras pinturas modernas”.²⁴ Es un tema muy extendido considerar *Le déjeuner sur l’herbe* como la obra que abre el camino de la pintura moderna. Pero, ¿en qué consiste la novedosa modernidad de Manet?

Para analizar las cualidades que convierten en moderna la rupturista pintura de Manet es necesario, a nuestro juicio, comprender la idea de la modernidad tal y como la expone Greenberg,²⁵ porque para él, Manet, como “primer pintor moderno”, es una expresión ejemplar de la propia modernidad. La esencia de lo moderno según Greenberg es “la intensificación, casi la exacerbación, de la tendencia autocrítica que empezó con Kant”, de manera que consiste “en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina”.²⁶ Lo moderno supone entonces que la pintura reflexiona sobre sí misma no para destruirse, sino para purificarse y reducirse a lo que en esencia es suyo y poder así consolidarse. Esto es lo que hace Manet y lo que llamamos su modernidad: una crítica de la pintura pura para limitarse a lo propiamente pictórico y eliminar lo que no lo es. Pinta sobre todo pintura. El arte moderno por tanto “utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte”, o sea, pinta, esculpe, etc., y muestra lo esencial de la pintura, escultura etc., mientras que el arte anterior, “el arte realista o naturalista encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte”,²⁷ de modo que las pinturas realistas pretendían velar lo característico del arte pictórico con la propia pintura en vez de manifestarlo. La pintura de Manet pretende ser fiel a esta purificación de la pintura. Tenemos que ver ahora cuáles son las notas de esta pura pintura que desembocarán finalmente en la desmitificación del arte, rasgo que culmina y sintetiza la

23. Fried, *La modernidad de Manet*, 27.

24. Clement Greenberg, “La pintura moderna”, 113. Véase Luis Puelles Romero, *Mítico Manet. Ideologías estéticas en los orígenes de la pintura moderna* (Madrid: Abada Editores, 2019).

25. Clement Greenberg, “Beginnings of Modernism”, en Greenberg, *Clement Greenberg. Late Writings* (Mineápolis: University of Minnesota Press, 2003), 34-41, en específico, 35.

26. Greenberg, “La pintura moderna”, 111.

27. Greenberg, “La pintura moderna”, 112.

modernidad de Manet. Estas propiedades que caracterizan a la nueva pintura de Manet ponen de manifiesto, al tiempo, todos los supuestos que se aceptaban como intocables y que incluso eran inadvertidos de la pintura tradicional y establecida que entonces entraron en crisis. Nuestra metodología es, en primer lugar, fenomenológica: pretende guiarse por el principio de respeto a lo pintado por Manet, de modo que nuestros conceptos e ideas surjan en forma directa de lo visto y sean lo más fieles posibles a la propia pintura del artista. Así, al enfrentarnos a una natural propensión de la mente humana, pretendemos evitar una tendencia peligrosa a “poner” en lo visto, en lo pintado, más de lo que en realidad se puede extraer con fidelidad. Dentro de lo posible, procuramos soslayar aquel impulso nativo a interpretar los cuadros, más que desde ellos mismos, desde preconcepciones previas que podamos tener. Luego, en segundo lugar, es hermenéutica, de manera que no nos quedamos en lo puramente visto, sino que de forma inmediata interpretamos lo visto. No hay ver sin interpretación.

La autorreflexividad de la pintura pura

La primera propiedad de esta pura pintura es, de hecho, su carácter autorreflexivo. La pintura de Manet es sobre todo pintura sobre la pintura. Como veremos, pinta muchas cosas, pinta su mundo, el mundo que vivió el propio Manet; pero Manet, además, tiene la voluntad artística que define la modernidad decimonónica de pintar pintura. Es un pintar que reflexiona sobre sí mismo. En el arte realista dominante en la tradición que hereda Manet el cuadro, la obra de arte en general, es una ventana abierta al mundo, a la historia, a los significados. Así definía Alberti en 1436 la pintura, como “ventana abierta desde la cual se ve la historia”.²⁸ El cuadro/ventana se entendía entonces como un cristal, una transparencia que no vemos, pues vemos lo que se ve a través de él. Creemos ver mediante el cuadro el mundo, lo representado en él, y no reparamos en el cuadro, en la representación. Vemos lo pintado, no la pintura, que es ocultada, negada, ya que, en vez de verla a ella, vemos lo que ella nos revela. Manet es moderno en el sentido, primero, de que la obra ya no es la ventana transparente mediante la que se accede al mundo, sino que ahora se accede en forma indirecta por medio de la obra. La pintura es mediación, no mera transparencia

28. Leon Battista Alberti, *Sobre la pintura* (Valencia: Fernando Torres, 1976) 105.

supeditada al mundo. Segundo y, sobre todo, en el sentido de que su pintura repara ante todo en la propia pintura, en el cuadro, en la representación: “La pintura, hasta entonces al servicio de la representación, se convierte en su propio objetivo y fin”.²⁹ Al referirse al *Le déjeuner*, Jarauta añade que “lo representado remite menos al objeto representado que a la representación”.³⁰ La modernidad por medio de Manet revela que “el arte no recupera su soberanía más que en el silencio, remitiéndose sólo a sí mismo”,³¹ esto es, no habla de otras cosas ajenas a él mismo sino de sí mismo. La superficie pictórica ahora será el nuevo sujeto del cuadro, y ya no es un mero sostén de una historia o de un significado extrapictórico. Éste será otro motivo del rechazo de su obra. Entonces se pretendía que no se notase la superficie del cuadro, las pinceladas, la pintura material misma, para que así no entorpeciese el acceso a lo verdaderamente importante, el tema, la historia representada. Manet en cambio aplica bloques más espesos de pintura, pretendía que al ver el cuadro se pudiese ver al artista, su técnica, su pintura. No quería que el espectador olvidase que un cuadro es pintura, no una ilusión de realidad, un engaño. De hecho, porque lo que le importa a Manet, más que lo pintado, es la pintura, es por lo que el crítico Thoré-Bürger pudo escribir en 1868 que “Manet profesa una especie de panteísmo que no valora una cabeza más que una zapatilla”, y que por eso “pinta de forma casi uniforme muebles, tapices, libros, trajes y rasgos del rostro”.³² Cuando la pintura es lo sustancial da igual pintar las cosas más grandes que las más pequeñas e insignificantes, porque lo que importa es la pintura.

Pero esta pintura pura autorreflexiva de Manet no quiere decir que no presente nada, como si fuera ya abstracción. De hecho, Foucault señala que “Manet no inventó la pintura no representativa, pues todo en su obra es representativo”, pero sí que puso las bases, con su pintura pura “para que un día, por fin, se prescindiera de la representación”.³³ Aunque sea representativo, el ideal de Manet es la liberación del cuadro de la representación; que el cuadro, lejos de reducirse a representar, se centre en la propia pintura y despliegue las propiedades puramente pictóricas. Lo que pretende Manet es romper con la tra-

29. Francisco Jarauta, “Manet: otra manera de mirar el mundo”, *Sociología Histórica*, núm. 4 (2014): 473-478, 475.

30. Jarauta, “Manet: otra manera de mirar el mundo”, 474.

31. Jarauta, “Manet: otra manera de mirar el mundo”, 476.

32. Citado en Fried, *La modernidad de Manet*, 208.

33. Foucault, *La pintura de Manet*, 60.

dición occidental que comenzó con Platón y que entendía el cuadro como un espejo que reflejaba el mundo y no era consciente de sí mismo.³⁴ En definitiva, lo que pretende es que el cuadro deje de ser ese espejo que refleja todas las cosas, el cuadro/ventana, el cristal a través del cual vemos, para que convierta al cristal mismo en su centro de atención. Manet sabe que el cuadro nos da mundo, pero también es consciente de que se accede al mundo mediante el cuadro, que deja de ser entendido como aquella pura transparencia que se volcaba sobre el mundo. Su cuadro *Le chemin de fer* (1873)³⁵ medita sobre ello. La obra ya no es una simple ventana abierta al mundo, al ferrocarril en este caso, sino una mediación que nos enseña que no vemos el mundo, el ferrocarril, sino el cuadro. Nos enseña que nunca vemos lo mediado sino la mediación.

Al mostrarnos humo y no el ferrocarril del título, la obra alude al hecho de que, aunque viésemos en ella el ferrocarril, no sería en verdad el ferrocarril sino el cuadro de un ferrocarril. Enseña que los cuadros no son el mundo pintado o representado, sino pinturas o representaciones del mundo. Lo que Manet nos dice básicamente es que, aunque los cuadros nos hablan por supuesto del mundo, los cuadros son ante todo pintura y el mundo sólo se da en ellos filtrado de manera pictórica. Lo invisible por tanto es el mundo en sí mismo y lo visible es la pintura, el arte. Ahora bien, el propio Manet en la única obra que se autorretrata como pintor, en su *Manet à la palette* (1879),³⁶ reflexiona sobre la dificultad —casi imposibilidad— de representar la propia pintura. En esta obra se pinta con la paleta y el pincel en la mano izquierda, lo que da a entender que pintó su reflejo en un espejo puesto que no era zurdo. Lo más llamativo es que la mano que sujeta el pincel está borrosa, casi no se ve, es una mancha, como si el acto de pintar fuese en sí mismo irrepresentable. *Un bar aux Folies Bergère* (1882)³⁷ es el cuadro autorreflexivo por excelencia de Manet, su verdadera metáfora de la pintura y, al tiempo, una reflexión sobre el juego entre realidad —la camarera, la barra, botellas, flores y frutas— y ficción —lo

34. Platón, *La República*, en Platón, *Diálogos IV* (Madrid: Gredos, 1988), 596 y 459.

35. Véase https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Edouard_Manet_-_Le_Chemin_de_fer_-_Google_Art_Project.jpg

36. Véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_\(Manet\)#/media/Archivo:Edouard_Manet_060.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_(Manet)#/media/Archivo:Edouard_Manet_060.jpg)

37. Véase https://es.wikipedia.org/wiki/Un_bar_aux_Folies_Berg%C3%A8re#/media/Archivo:Edouard_Manet,_A_Bar_at_the_Folies-Berg%C3%A8re.jpg

reflejado en el espejo.³⁸ La principal enseñanza del cuadro sobre la pintura es que, igual que el espejo pintado en el cuadro enseña lo que no se ve en principio, así la pintura, a pesar de las dificultades que ya mostraba *Le chemin de fer*, es siempre el arte de ver lo que no se ve. Pero, además, nos sugiere inquietantes consecuencias sobre nosotros mismos, los espectadores: podemos ser ilusiones, como las personas reales que están en el *Folies* y que se reflejan ya como ficciones en el espejo del cuadro.

Una estética formalista

De ahí deducimos como segundo rasgo de la pintura moderna de Manet su formalismo. Tras las descarnadas críticas y comentarios que recibió Manet en 1873 por su *Olympia*, Zola elogió la obra como ejemplo de modernidad y precursora de la pintura pura. Baudelaire no alcanzó a ver el calado del arte de Manet, pero Zola sí entendió que representaba un nuevo modo de pintar. El texto de Zola es ejemplar:

A usted le hacía falta una mujer desnuda, y eligió a Olympia, la primera en llegar; necesitaba unas manchas claras y luminosas, y puso un ramo; necesitaba unas manchas negras y ha colocado en una esquina una mujer negra y un gato. ¿Qué quiere decir todo esto? Usted no lo sabe y yo tampoco. Pero yo sé que usted admirablemente ha triunfado al hacer una obra de pintura, de gran pintura, es decir, al traducir enérgicamente y en un lenguaje particular las verdades de la luz y la sombra, las realidades de las cosas y las criaturas.³⁹

Esta defensa formalista que hace Zola de Manet fue agradecida en términos pictóricos por Manet. En su *Portrait d'Émile Zola* (1868), pintó en la pared, además de *Los borrachos* de Velázquez y una estampa japonesa, una reproducción de su *Olympia* en la que la protagonista mira al escritor en reconocimiento de su generosa actitud. El cuadro para Zola, por tanto, era primordialmente pintura y no un trampolín hacia contenidos respecto de los cuales la

38. Jack Flam, "Looking into the Abyss: The Poetics of Manet's *A Bar at the Folies-Bergère*", en ed. Bradford R. Collins, *Twelve Views of Manet's Bar* (Princeton: Princeton University Press, 1996), 164-188, 173 y 184.

39. Zola, *Édouard Manet: Étude biographique et critique*, 161.

pintura quedaría supeditada. Lo esencial de la pintura es ante todo la propia pintura, no el tema, no los significados en que podría traducirse. Bourdieu sigue esta interpretación formalista de Zola cuando sostiene que la pintura de Manet deviene un “conjunto de formas coloreadas [...] un paso más y tendremos una pintura completamente abstracta”, es decir, pura pintura, sólo pintura libre de contenidos.⁴⁰ Zola describe a Manet como lo que es, un pintor, pues “sabe pintar, eso es todo”, y por ello “no se le puede juzgar ni como moralista ni como literato, se le debe juzgar como pintor”.⁴¹ Es un pintor, no un filósofo, y, por tanto, se preocupa más por la pintura que por los contenidos. Manet, como es evidente, piensa, razona, pero lo hace pictóricamente, de modo que, como ya declaró en 1883 el crítico Jacques de Biez, “Manet fue más un ojo que un razonamiento” —conceptual, añadiríamos.⁴² Manet “no es un teórico sino un intuitivo”.⁴³ Manet es un pintor poco cerebral, en especial sensitivo. Así lo entendió Matisse que en 1932 escribió que “Manet es el primer pintor que tradujo sus sensaciones inmediatamente, liberando, por tanto, su instinto. Fue el primero que actuó por reflejos”.⁴⁴ Esto explicaría el misterio que desprenden sus obras, la dificultad de traducirlas a conceptos y la variedad interpretativa que suscitan: “Una de las razones por las que el arte de Manet se presta a múltiples interpretaciones es que no era una persona muy verbal”.⁴⁵ Ya Bourdieu había contrastado lo “poco verbal” que era Manet con el “delirio interpretativo” que ha provocado.⁴⁶ Ante todo, Manet es pintor de pintura, lo que más importa es la forma “pintura”, lo cual, como veremos, no significa que sus contenidos y significados sean meros pretextos para la pintura. Los cuadros de Manet tratan sobre todo de producir efectos plásticos y no de comunicar significados, aunque de hecho lo hagan mediante dichos efectos. No son filosofía disfrazada de pintura, sino pintura que como tal nos dice algo.

40. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, 522.

41. Zola, *Édouard Manet: Étude biographique et critique*, 153.

42. Citado en Fried, *La modernidad de Manet*, 32.

43. Thierry de Duve, “¡Ah! Manet ... ¿Cómo construyó Manet *Un bar aux Folies Bergère*?”, *Ramona*, núm. 98 (2010): 11-19, en particular, 15.

44. Citado en Fried, *La modernidad de Manet*, 22.

45. David Carrier, “Art History in the Mirror Stage: Interpreting *A Bar at the Folies-Bergère*”, en Collins, *Twelve Views of Manet's Bar*, 71-90, en específico, 86.

46. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, 45.

Pintura plana, bidimensional, y luz exterior y real

Ya que Manet inaugura la modernidad como reducción a lo esencial del arte de la pintura, es obvio que la bidimensionalidad y la iluminación, rasgos por completo definitorios de la pintura, son notas esenciales de la obra de Manet, en especial la negación de la profundidad. Ésta es la tercera característica de la pintura pura de Manet. Greenberg afirmó que las cualidades propias de la pintura, como la superficie plana o las propiedades de los pigmentos o la forma del soporte, “eran tratadas por los maestros del pasado como factores negativos que sólo podían ser reconocidos implícita o indirectamente”.⁴⁷ La modernidad, en cambio, pretende que la pintura —el arte en general— sea puro, autónomo, o sea, que se atenga a los valores propios de la pintura sin depender de factores ajenos. Frente a la tradición pictórica occidental, “la pintura moderna contempló estas mismas limitaciones como factores positivos y las reconoció abiertamente”.⁴⁸ Entonces, tuvo que afirmar la planitud, la bidimensionalidad, porque la superficie del cuadro es plana, porque, confirma Greenberg, “la planitud era una cualidad única y exclusiva del arte pictórico [...] la única condición que la pintura no compartía con nadie”.⁴⁹ Por eso, la pintura moderna subrayó la bidimensionalidad de la superficie del cuadro, su superficie plana, como definición esencial de lo pictórico,⁵⁰ porque la distinguía del resto de las artes y afirmaba su peculiar autonomía. Y así lo hizo Manet como primer pintor moderno. Abolir la profundidad era una forma de la modernidad de acabar con uno de los grandes ideales de la tradición, la pintura como copia o parecido, como si la pintura tuviese que repetir el mundo natural, duplicarlo al reproducir su tridimensionalidad en dos dimensiones.

Foucault explica que este giro de la pintura premoderna a la moderna fue posible por un cambio mental que, por primera vez en el arte occidental, “permitió en el interior de sus cuadros, dentro mismo de lo que representaban, hacer uso de las propiedades materiales del espacio sobre la que se pintaba”.⁵¹ También Clark considera que Manet —la modernidad, por tanto— “pone

47. Greenberg, “La pintura moderna”, 113.

48. Greenberg, “La pintura moderna”.

49. Greenberg, “La pintura moderna”.

50. Fried, *La modernidad de Manet*, 289.

51. Foucault, *La pintura de Manet*, 11.

atención especial en los medios materiales con los que se fabrica la ilusión y el parecido”.⁵² Desde el *Quattrocento*, la pintura intentaba:

hacer olvidar, velar y eludir el hecho de que la pintura estaba insertada en un fragmento de espacio determinado, que podía ser un muro, una tabla de madera o una tela [...] hacer olvidar al espectador que la pintura descansaba sobre una superficie más o menos rectangular de dos dimensiones y sustituir este espacio material por un espacio representado que, en cierto modo, negaba el espacio sobre el cual se pintaba.⁵³

Así que la pintura premoderna pretendió representar tres dimensiones y crear la ilusión de profundidad, a pesar de que estaba en realidad en un plano de dos dimensiones, a pesar de que el arte de la pintura es plano. Otra propiedad material de la pintura que se procuró ocultar con la ilusión de “representar una iluminación originada dentro del lienzo” fue que en lo real y material un cuadro está iluminado por una luz concreta.⁵⁴ El cambio mental de base consistía en sustituir la realidad material del cuadro (una superficie plana con una cierta forma iluminada por una luz real) por las ilusiones que se representaban en el propio cuadro (profundidad y luz interna) con el fin de negar aquella materialidad. Lo que define a Manet como primer pintor moderno es que, en vez de olvidar y encubrir esas realidades materiales de la pintura, pretende subrayar “las propiedades o limitaciones materiales del lienzo, que la tradición pictórica había tratado de eludir o velar”,⁵⁵ al representarlas en el cuadro. Esta innovación que realiza Manet, introducir lo material del cuadro en lo que se representa en él, permite a Foucault considerarlo inventor del “cuadro-objeto, el cuadro como materialidad, como objeto pintado que refleja una luz exterior”.⁵⁶ Lo que persigue Manet es llevar la dimensión de objeto que tiene todo cuadro a su dimensión representativa/imaginaria, que en el orden de lo imaginario del cuadro se represente lo que tiene de objeto. Lejos de hacer creer al espectador —mediante la representación— en la profundidad del cuadro y en

52. Clark, *The Painting of Modern Life*, 10.

53. Foucault, *La pintura de Manet*, 12.

54. Foucault, *La pintura de Manet*, 12.

55. Foucault, *La pintura de Manet*, 14.

56. Foucault, *La pintura de Manet*. Véase Nicolas Bourriaud, “Michel Foucault: Manet and the Birth of the Viewer”, en Bourriaud, *Foucault, Manet and the Object of the Painting* (Londres: Tate, 2009), 7-19, en específico, 16.

que existe una luz que proviene del interior del cuadro, la pintura de Manet, además de ser inevitablemente bidimensional y bañada por luz externa, quiere representar la planitud y esa iluminación en lo representado en el cuadro. Movidos por la voluntad de asumir la bidimensionalidad, los cuadros de Manet “confiesan la superficie plana en que fueron pintados”.⁵⁷

Todavía en *La musique aux Tuileries* (1862)⁵⁸ representa algo de profundidad espacial, igual que en *Le vieux musicien* (1862), un espacio poco profundo, casi sin volumen ni fondo, como un friso, pero en *Bal masqué à l'Opéra* (1873)⁵⁹ al parecer ha desaparecido, pues todos los personajes son empujados hacia el primer plano, de manera que no hay casi ninguna distancia entre el fondo del cuadro y el borde. Algo muy semejante ocurría ya en *Le déjeuner*, donde se afirmaba el carácter plano de la superficie.⁶⁰ Manet representa en el cuadro su propia bidimensionalidad material mediante la supresión de la profundidad. Esta eliminación fue representada en *Le déjeuner* con el bosque, que parece un telón, en *Olympia* con los cortinajes y la pared, que obstruyen por completo el espacio, y en *L'exécution de Maximilien* (1868)⁶¹ mediante el muro que cierra el espacio del fondo. En este cuadro, la anulación de la profundidad le obligó a suprimir la distancia entre el pelotón y a las víctimas, que casi son tocadas por la punta de los fusiles de los soldados, y esto lo llevó a pintar a las víctimas más pequeñas que el pelotón, a pesar de estar en el mismo plano. Con ello simboliza de forma intelectual una distancia que ni representa ni pretende que perciba el espectador, puesto que su objetivo principal es no representar la profundidad. Manet no muestra la distancia pues “la profundidad deja de ser objeto de percepción”.⁶² Basta con pintar signos —como la diferencia de tamaño— que permitan al espectador pensarla. En *Un bar* la ausencia de profundidad mediante el cierre del fondo es paradójico: ya no hay una pared ni un muro sino un espejo que cierra, pero que al tiempo nos representa como fondo profundo un reflejo de lo que está por delante de la vista de la ca-

57. Greenberg, “La pintura moderna”, 113.

58. Véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Baile_de_m%C3%A1scaras_en_la_%C3%B3pera_\(Manet\)#/media/Archivo:Edouard_Manet_093.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Baile_de_m%C3%A1scaras_en_la_%C3%B3pera_(Manet)#/media/Archivo:Edouard_Manet_093.jpg)

59. Consúltese [https://es.wikipedia.org/wiki/Baile_de_m%C3%A1scaras_en_la_%C3%B3pera_\(Manet\)#/media/Archivo:Edouard_Manet_093.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Baile_de_m%C3%A1scaras_en_la_%C3%B3pera_(Manet)#/media/Archivo:Edouard_Manet_093.jpg)

60. Fried, *La modernidad de Manet*, 215.

61. Véase https://es.wikipedia.org/wiki/La_ejecuci%C3%B3n_del_emperador_Maximiliano#/media/Archivo:Edouard_Manet_022.jpg

62. Foucault, *La pintura de Manet*, 25.

marera. Esta eliminación de la profundidad en favor de la superficialidad tiene también como consecuencia la reducción de la persona a puro rostro. Así, Olympia, la modelo Victorine Meurent, tiene en el cuello una fina cinta negra que actúa de separador cuerpo/cabeza y que permite que “Meurent se convierte aquí en todo un rostro”.⁶³ En cuanto a la luz, si en la pintura premoderna siempre se pintaba una fuente de iluminación determinada, en *Le fifre* (1866) “no hay ninguna iluminación procedente de arriba, ni de abajo (...) toda la iluminación procede de fuera del lienzo, pero incide en él en perpendicular”.⁶⁴

Pintura pura y tema

La naturaleza autorreflexiva y formalista de la pintura de Manet nos conduce a pensar el cuarto atributo fundamental de su pintura moderna o pura: el estatus de lo temático y lo narrativo. La pintura tradicional minimizaba el valor de la pintura, de la representación, al volcarse sobre su referente, lo representado —historia, significado, valor moral. En la tradición del cuadro como ventana la clave estaba en los objetos que se veían en él. Lo que más importaba era lo pintado. Sin embargo, ya Zola anticipó que para Manet y su generación, la vanguardia de la pintura pura, “el tema es un pretexto para pintar, mientras que para la gente sólo existe el tema”.⁶⁵ En esta dirección formalista, Bataille insiste en que “lo que cuenta en las telas de Manet no es el tema, lo que cuenta es la vibración de la luz”.⁶⁶ La tradición había valorado sobre todo la historia, lo contado por el cuadro. Los cuadros de Manet no tienen una narrativa evidente. Podemos añadirla, podemos pensar que los personajes del *Le déjeuner* han salido de paseo en la barca y han parado en este paraje del bosque a hacer un picnic; podemos pensar que Olympia está mirando a un cliente que ha entrado en su habitación y que él —u otro— ha enviado el ramo de flores. También *Un bar* “parece estar a punto de contar una historia, aunque no estamos seguros de cuál es esa historia”.⁶⁷ Mucho se ha escrito sobre los posibles

63. Marni R. Kessler, *Sheer Presence. The Veil in Manet's Paris* (Mineápolis y Londres: University of Minnesota Press, 2006), 45.

64. Foucault, *La pintura de Manet*, 39.

65. Zola, *Édouard Manet: Étude biographique et critique*, 159.

66. Bataille, *Manet*, 159.

67. Jack Flam, “Looking into the Abyss: The Poetics of Manet's *A Bar at the Folies-Bergère*”, en Collins, *Twelve Views of Manet's Bar*, 180.

temas psicológicos de este cuadro.⁶⁸ Flam expone posibles lecturas psicológicas. Una enseña que “la imagen en el espejo reúne lo que la camarera ve y lo que piensa”, de manera que “la presencia del hombre es como la visualización de un pensamiento en su mente, algo contemplado, quizás incluso deseado”; otra sugiere que es “el observador quien reflexiona sobre la dualidad de la mujer, viéndola, por un lado, fría, distante y distanciada, y, por otro, como receptiva, cálida y cariñosa”; finalmente la última propone que dado que “el hombre con bigote y sombrero de copa se parece mucho al hombre que se dirige a la camarera, esto sugiere que lo que vemos es la visión que este hombre tiene de la mujer. Es él quien la mira fijamente desde el balcón lejano, sin que ella lo vea, imaginando que es el objeto de su atención”.⁶⁹

En cualquier caso, hay poca narrativa o ninguna en los cuadros de Manet. No son narrativos. Pero en la tradición era la historia, la narratividad, lo que le daba sentido a la obra, lo que buscaba el público. Aquí encontramos otra razón para explicar el desagrado que público y crítica sintieron ante la obra de Manet, menos focalizada en lo temático, en lo narrativo, de lo que ellos hubieran deseado. Tal vez por eso la encontraron absurda, ininteligible. No supieron ver que era ante todo pintura. No cabe duda de que Manet no es un psicólogo, ni un filósofo, ni un moralista o historiador que use la pintura sin más como un medio para transmitir algo no pictórico, sea una historia, un significado o una lección moral. Manet es ante todo pintor. El formalismo indudable de Manet no es radical, no significa la supresión del tema. Entre la sobrevaloración anterior del tema y su eliminación con la pintura abstracta del principio del siglo xx, Manet representa un punto intermedio. Bataille, a pesar de ser un defensor del formalismo pictórico de Manet, da alguna clave para pensar la conciliación entre lo formal y lo temático en su pintura. La atención central de Manet a lo pictórico no supone “negligencia del tema”, ya que realmente “el tema de las telas de Manet está menos destruido que superado, menos anulado en provecho de la pintura desnuda que transfigurado en la desnudez de esta pintura”.⁷⁰ El tema no desaparece en la pintura pura de Manet: se transforma en pintura pura. Los temas que mejor conectan con esta

68. Bradford R. Collins, “The Dialectics of Desire, the Narcissism of Authorship: A Male Interpretation of the Psychological Origins of Manet’s Bar”, en Collins, *Twelve Views of Manet’s Bar*, 125-141.

69. Jack Flam, “Looking into the Abyss: The Poetics of Manet’s *A Bar at the Folies-Bergère*”, en Collins, *Twelve Views of Manet’s Bar*, 180.

70. Bataille, *Manet*, 159.

comprensión pura de la pintura son los *pequeños temas*, los temas y pequeñas cosas de la vida cotidiana, no los *grandes temas* de la religión, la mitología, la historia, etc. De ahí que Manet pinte una camarera, un picnic, el vapor de un tren, una prostituta, etc. Por eso insiste Bataille en que los cuadros de Manet siguen conservando títulos, o sea, temas, pero “se reducen a pretexto de la pintura”.⁷¹ El error de base está en creer —contra lo que realmente hace Manet— que la pintura pura es enemiga del tema. Al contrario, Manet la convierte en medio idóneo para sus temas. Hay tema, pero lo que importa de fondo es la pintura. Esto es lo moderno. Nuestra posición no es tan radical como la de Bataille en su minimización del tema en la pintura de Manet y posteridad: “La indiferencia respecto del tema no es sólo lo propio de Manet, sino del impresionismo entero y, salvo alguna excepción, de la pintura moderna”.⁷² Lo que afirmamos sin discusión es que Manet y su generación niegan la relevancia central que había tenido lo temático en la pintura tradicional en detrimento de la propia pintura. No puede defenderse con seriedad que en Manet la pintura sea mero medio para un tema. Pero tampoco que el tema sea simple pretexto para la pintura. Como veremos, el interés de Manet por su mundo, por la sociedad moderna naciente y el lugar del ser humano en el nuevo mundo, es no sólo indudable sino un rasgo esencial de su obra.

Pintor del mundo moderno: pintura pura y crítica sociopolítica

La quinta propiedad de la modernidad de Manet es el análisis y denuncia de la sociedad de su tiempo que hallamos en su pintura. Esta propiedad nos previene contra una mala posible interpretación de su estética que considera que su pintura pura significa apartarse de la crítica social y política. Todo lo contrario, mostraremos que su propia pintura pura, lejos de significar una pintura encerrada en sus problemas estético-artísticos, pretende representar, en tanto que pintura pura, un elemento crítico social y político de primer orden. El tema de Manet es su propio mundo moderno, pero “no pinta ni la historia ni el alma [...] su tarea no es la de representar tal pensamiento o tal hecho histórico”.⁷³ Lo que pinta es la pura presencia del mundo moderno, de la vida

71. Bataille, *Manet*, 133.

72. Bataille, *Manet*, 150.

73. Zola, *Édouard Manet: Étude biographique et critique*, 153.

parisina que ve y que él mismo vive. Éste es el principio pictórico, personal e intelectual al que nunca renuncia Manet: “pintar lo que ve”.⁷⁴ Sobre esta voluntad de Manet de visualizar lo pintado, Antonin Proust, gran amigo del pintor, cuenta una anécdota. Días antes de pintar *Le déjeuner* y *Olympia*, estaban en Argenteuil, a orillas del río, y vieron bañarse a algunas mujeres: “Pareciera —dijo Manet— que tenga que hacer un desnudo [...] Quiero hacer esto de nuevo, pero hacerlo en una atmósfera transparente, con personajes como los que vemos allí”.⁷⁵ Por eso, cuando le censuraban porque en sus cuadros “había cosas duras”, Manet respondía: “Estaban allí. Las vi. He hecho lo que he visto”.⁷⁶ En suma, Manet pinta la verdad, lo real. Aspira a “captar lo más directa e inocentemente posible la verdad, la impresión instantánea del pintor”.⁷⁷

Ahora bien, “pintar lo que se ve” no convierte a Manet, ni al pintor moderno, en general, en simple espejo que refleja sin más lo que sucede. El pintor moderno no ofrece la realidad en sí misma, sino una “traducción de la naturaleza en esta lengua original” que es su visión pictórica.⁷⁸ Lo que pinta el artista moderno pasa a través de él y es transformado por su propia visión de las cosas. Por tanto, “la obra de arte debe tener vínculos con el propio artista, es decir, con su visión, con su personalidad, más que con el modelo representado”.⁷⁹ La pintura pura de Manet no está reñida con su carácter moderno, con su voluntad de representar su circunstancia mundana. Al tiempo que pinta pintura, sin una posible separación, pinta su mundo moderno de París de tal modo que se presenta como crítica sociopolítica que combina el formalismo y el contextualismo. Advertimos con anterioridad que el formalismo que se deriva de la comprensión de Manet que exponen Zola, Greenberg, Bataille, Foucault o Bourdieu, debe matizarse. Aunque no sea un objetivo de este trabajo, ahí se nos plantea el interesante dilema entre el formalismo y el contextualis-

74. Bataille, *Manet*, 160. Una interpretación radical de esta fundamentación de la pintura sobre la visión se encuentra en Courbet, que decía sentirse incómodo ante la pintura religiosa, pues “no podía pintar un ángel porque nunca había visto uno” (citado en George H. Hamilton, *Manet and his Critics* (New Haven: Yale University Press, 1954), 55).

75. Citado en Gustavo Kortsarz: “*Le déjeuner sur l’herbe* del Jardín de las Delicias (Art is a Private Joke): una propuesta metodológica para una crítica al exceso interpretativo”, *Revista de Humanidades de la Universidad de Costa Rica* 4, núm. 1 (2014): 1-8, 2s.

76. Citado en Françoise Cachin, *Manet: “J’ai fait ce que j’ai vu”* (París: Gallimard, 1994) 61.

77. Fried, *La modernidad de Manet*, 289.

78. Zola, *Édouard Manet: Étude biographique et critique*, 147.

79. Jean-Pierre Leduc-Adine, “Prefacio”, Zola, *Écrits sur l’art*, 13.

mo como métodos de evaluación de las obras de arte. El formalismo supone una historia idealista del arte, pues sólo trata los cuadros y sus relaciones internas. Frente a él, el contextualismo afirma la lectura social como único método de comprensión de los cuadros, ya que sólo son comprensibles en su contexto social. En realidad, en la intención del artista, lo sepa o no, está actuando todo su mundo artístico y social y toda la historia de la que es consecuencia. Es evidente que la pintura, el arte en general, no se hace en la nada, a partir de cero, sin tener en cuenta la historia ni la sociedad, pero tampoco podemos admitir la tesis que entiende los cuadros como simples efectos de interacciones sociales. Nuestra posición es que hay que evitar la exageración del análisis social en detrimento del problema puramente pictórico, porque es necesario entender la estructura formal de una obra para poder comentarla de manera adecuada en clave sociopolítica. Nuestra metodología es evitar cometer errores en el plano de la interpretación formal para no repetirlos en el plano sociopolítico.

La pintura de Manet es pura, pero no debemos olvidar que también es pintor de la vida moderna, en concreto de París, ciudad que entonces era metrópolis de la nueva sociedad burguesa industrial, comercial y urbana, dotada con los nuevos avances como el tren, el gas, el alcantarillado, la fotografía, el teléfono y la luz eléctrica, ciudad de los espectáculos y diversiones burguesas; en suma, era el verdadero “signo del capital”.⁸⁰ No podemos soslayar los “significados simbólicos, filosóficos, sociales o políticos” que contiene.⁸¹ Los temas de Manet son sociales, la sociedad parisina de su tiempo, sólo una vez, en *L'exécution de Maximilien*, trató en forma directa temas políticos.⁸² El propio cuadro *Olympia*, ejemplo para Zola de la pintura pura de Manet y de su formalismo estético, trata pictóricamente el poder, dinero, esclavitud, disponibilidad del cuerpo, barrios bajos, dominio, negritud (racismo), etc., y la desnudez del personaje principal que alude a la verdad es como una metáfora del desvelamiento de estos problemas, un símbolo de cómo “la carne deviene mercancía” en la ciudad moderna.⁸³ Clark subraya que respecto de *Olympia* casi todos los

80. Clark, *The Painting of Modern Life*, 69.

81. Anne C. Hanson, “Manet’s Pictorial Language”, en eds. Françoise Cachin, Charles S. Moffett y Juliet Wilson Bareau, *Manet, 1832-1883* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1983), 20-28, en específico, 20.

82. John House, “In Front of Manet’s Bar: Subverting the ‘Natural’”, en Collins, *Twelve Views of Manet’s Bar*, 233-250, en particular, 246.

83. Clark, *The Painting of Modern Life*, XXVII-XXVIII, 69. Véase Henry M. Sayre, *Value in Art. Manet and the Slave Trade* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2002), 1-15.

comentarios críticos se vuelcan sobre el tema de la prostitución, mientras que hay muy pocas referencias y muy breves a los problemas sociales que representa el cuadro.⁸⁴ También en *Le déjeuner* Manet alude de forma velada a la prostitución con la rana pintada en la esquina izquierda baja del cuadro, pues *grenouille* era un término popular en la jerga parisina usado para referirse a una prostituta.⁸⁵ Al referirse al contraste entre el cuerpo blanco de Olympia y el negro de la sirvienta, Sayre ha sostenido que aquel equilibrio estético que, según Zola, perseguía Manet con las manchas claras y oscuras no debe ser tomado sólo como una declaración formalista, sino además como una “declaración de la igualdad entre las razas”, de modo que el cuadro, erigido ya en verdadero manifiesto formal de un programa social y político, es tanto un alegato contra la prostitución como contra la esclavitud y el racismo.⁸⁶ Es más, Sayre afirma que Zola, a pesar de la comprensión formalista de Manet que expone, sabía que “Manet pintó *Déjeuner* como un juicio sobre París [...] que *Olympia* era un ensayo sobre la prostitución, la esclavitud y la mercantilización del cuerpo en el Segundo Imperio. Pero no podía decirlo”, debido a la censura que ejercía el poder.⁸⁷ Defendemos esta interpretación sociopolítica del arte de Manet, sin que ello menoscabe el formalismo que representa su pintura pura.

La pintura de Manet expresa la lógica de dominio propia del mundo moderno capitalista, que todo lo objetiva al convertirlo en mercancía disponible. Es más, Jarauta considera que una clave explicativa de Manet se encuentra precisamente “en una sociedad dominada por la fantasmagoría de la mercancía”.⁸⁸ Esta lógica del amor a la mercancía se observa sobre todo en *Un bar*, un verdadero documento poético de la sociedad moderna.⁸⁹ El cuadro representa el mundo que le gustaba a Manet, el nuevo París de luces y diversiones, un mundo frívolo, alegre, erótico, un mundo superficial de brillo aparente movido por deseos y pasiones, pero su visión es oblicua, no ingenua. En el cuadro, la camarera, como las botellas, flores o frutas que se exponen en la barra, es “como un objeto entre objetos, muy objeto de nuestra mirada, un objeto de

84. Clark, *The Painting of Modern Life*, 88s.

85. Sayre, *Value in Art. Manet and the Slave Trade*, 21.

86. Sayre, *Value in Art. Manet and the Slave Trade*, 14 y 126.

87. Sayre, *Value in Art. Manet and the Slave Trade*, 149-175, y 199.

88. Jarauta, “Manet: otra manera de mirar el mundo”, 477.

89. Jack Flam, “Looking into the Abyss: The Poetics of Manet’s *A Bar at the Folies-Bergère*”, en Collins, *Twelve Views of Manet’s Bar*, 176.

consumo económico”.⁹⁰ Todos son objetos de deseo a disposición de la clientela. La camarera representa al nuevo “sujeto” en el mundo moderno de la objetivación, un sujeto alienado, extrañado de su subjetividad, *des-subjetivado*, “un sujeto como objeto”.⁹¹ Por ello aparece en el espejo ligada al cliente, al sujeto consumidor que la objetiva, que la convierte en mercancía. Pero ambos se manifiestan en el espejo, lo que nos recuerda que en la lógica moderna de dominio ambos son fantasmas, no verdaderos sujetos, aunque Manet es consciente de la particular objetivación que sufre la mujer. Para Baudelaire, tan cercano a Manet, la mujer es “una divinidad, un astro, que preside todas las concepciones del cerebro masculino [...] objeto de la admiración y de la curiosidad [...] una especie de ídolo [...] ser enigmático [...] invitación a la felicidad”.⁹² Manet es más perspicaz y moderno que Baudelaire en esta cuestión. Contra la tradición que va desde la *Venus de Urbino* de Tiziano hasta *La maja desnuda* de Goya, que solía pintar a Venus por debajo del punto de vista elevado del pintor, aunque fuese ligeramente, la *Olympia* de Manet está pintada algo desde abajo, e inaugura así una dirección que logrará su máxima expresión en *Une moderne Olympia* (1874) de Cézanne, que convertirá a la mujer —elevada sobre el ojo del pintor también en el cuadro— en mito dominante, en objeto de culto. Pero en Manet la posición elevada de la mujer no es para proponerla como mito, como diosa, sino para poner más de relieve la alienación de la mujer en la sociedad moderna, su conversión en objeto disponible de consumo. Bryson ha escrito que Manet simboliza con Olympia dos códigos sobre la mujer, “la mujer como Odalisca, como objeto de culto, ofrecida como espectáculo”, y “la mujer como Prostituta, disponible no sólo visualmente sino físicamente, la mujer como sexualidad abusada, como sexualidad explotada”, y añade que Manet no se coloca en un punto intermedio sino, al tiempo, en las dos posiciones, y se instala en el equívoco.⁹³

Un bar expresa mejor que ningún otro cuadro de Manet el nexo entre lo formal y lo social, y por tanto su visión del mundo moderno representado por París. En este sentido, representa su mejor logro de síntesis entre pintura pura

90. Carol Armstrong, “Counter, Mirror, Maid: Some Infra-thin Notes on *A Bar at the Folies Bergère*”, en Collins, *Twelve Views of Manet’s Bar*, 25-46, en específico, 44.

91. Armstrong, “Counter, Mirror, Maid”, 46.

92. Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, en Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, 381s.

93. Norman Bryson, *Visión y pintura: la lógica de la mirada* (Madrid: Alianza, 1991), 152 y 154.

y crítica sociopolítica. Manet quería que lo estético/formal del cuadro llevara al desconcierto: dónde están las figuras que vemos en él, dónde estamos los espectadores, qué relaciones mantienen esos personajes entre sí y con nosotros. Estas preguntas no se responden de forma inmediata. La actitud que provoca el cuadro es de desorientación e incertidumbre, que comienzan siendo sólo formales, pero que pretenden evocar la naturaleza de la vida burguesa moderna. Así, Clark precisa que “lo que comienza como una serie de preguntas sobre las relaciones en el espacio, puede terminar como un escepticismo sobre las relaciones en general”.⁹⁴ Las incoherencias de *Un bar* debidas a la posición frontal de la camarera y a los reflejos oblicuos en el espejo anuncian una aparente falta de veracidad formal del cuadro, pero esta falta señala la verdad esencial, social y existencial de la obra en el sentido de que muestra el desorden de la sociedad moderna. La propia pintura pura se convierte en crítica social y política. “El cuadro carece de orden”, escribe Clark,⁹⁵ igual que la sociedad que refleja. El cuadro, escribe House, “en sus complejidades e inconsistencias calculadas, presentaba un mundo social —el promiscuo de los espectáculos de los bulevares, que es el epítome de las incertidumbres de la modernidad en la ciudad”.⁹⁶ Pinta la perdición del sujeto moderno, sin identidad, enajenado en la vida burguesa. Herbert ve en la camarera “el anonimato y la soledad propias de las relaciones caprichosas de la vida moderna”.⁹⁷ Bourriaud concluye que *Un bar*, en particular, y la pintura de Manet, en general, acredita “el definitivo nacimiento de un individuo exiliado de sus certezas respecto a su lugar en el mundo”.⁹⁸ Manet comprendió que no había mejor crítica social y política que convertir la propia obra en tanto que pintura pura en elemento crítico. Tiene menos poder crítico una obra que, por un lado, es un objeto estético, y por otro, en su contenido, lanza un mensaje crítico, como si fuera un panfleto. Esta separación desarma la crítica. El ideal es que la propia estética, la pintura pura en este caso, sea ya crítica social y política. El peligro de esta estética es que el espectador no entienda el potente mensaje crítico que encierra la

94. Clark, *The Painting of Modern Life*, 251.

95. Clark, *The Painting of Modern Life*, 253.

96. John House, “In Front of Manet’s Bar: Subverting the ‘Natural’”, en Collins, *Twelve Views of Manet’s Bar*, 247.

97. Robert L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1988), 80.

98. Nicolas Bourriaud, “Michel Foucault: Manet and the Birth of the Viewer”, en Bourriaud, *Foucault, Manet and the Object of the Painting*, 16.

pureza de la obra de pintura pura y la entienda simplemente como puro objeto estético.

Desidealizando el arte

La sexta cualidad de la pintura de Manet es su carácter desidealizador, desmitificador, una nota definitoria clave del prosaísmo de la modernidad. Manet pinta el mundo moderno, pero además lo pinta con una voluntad desidealizadora. En principio, Manet reproduce la actitud que adopta Velázquez ante el mito, característica del mundo moderno cervantino y cartesiano.⁹⁹ Los dioses mitológicos representaban una idealización o perfección suprema de lo real. Así, Marte simboliza los valores más elevados de la guerra, el valor o el honor, y Venus la culminación perfecta del impulso amoroso. Pero en la modernidad, negada toda trascendencia, ya no hay mitos, ni religiones, ni historia, sólo mundo real. De acuerdo con ello, Velázquez traduce el mito al mundo, lo trae a la realidad cotidiana, la única existente. Según Ortega y Gasset, “Velázquez busca la raíz de todo mito [...] su logaritmo de realidad, y eso es lo que pinta”.¹⁰⁰ En *Los borrachos*, convierte a Dioniso en una reunión de borrachos, Vulcano está en una fragua, Esopo y Menipo son ahora mendigos, y Marte sólo es un hombre abatido y cansado. Éste es el espíritu prosaico de la modernidad: traer (traducir) lo ideal a lo real. También Manet desmitifica y prosifica. Su arte, con el impresionismo, es “una protesta contra el polvoriento arte de gabinete imperante, con sus majestuosos temas históricos y mitológicos”.¹⁰¹ La pintura de historia y mitos había ido desapareciendo desde 1840, pero Manet no aspira simplemente a eludir el mito y olvidarlo, quiere desmitificarlo. Además de lo mitológico, también lo religioso es objeto de desmitificación mediante su traducción a lo real. En *Le déjeuner* el pájaro que aparece en la parte superior simboliza el Espíritu Santo de los cuadros religiosos cristianos y

99. Sobre la relación Manet-Velázquez véase Gary Tinterow *et al.*, *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003); Svetlana Alpers, “Velázquez’s Resemblance to Manet”, en Alpers, *The Vexations of Art. Velázquez and Others* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2005), 219-261.

100. José Ortega y Gasset, *Introducción a Velázquez, Obras completas*, vol. 6 (Madrid: Fundación Ortega y Gasset, 2006), 627-654, en específico, 649.

101. Héctor Bernal Mora, “La explicación a la pintura del impresionismo”, *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, núm. 33 (2012): 31-62, 37.

el bautismo se convierte en una mujer bañándose en una laguna en un día de pícnic. Pero Manet no desmitifica de forma directa el mito porque ya no hay mundo mitológico. Lo hace sobre el nuevo mito, sobre lo que queda del mito: el arte, en especial el gran arte del pasado. Para Manet, no hay ya otro mito que el arte. Ahora bien, desidealizar el arte del pasado como hace Manet implica en realidad desidealizar el arte, pues “el arte” no es sino el arte ya hecho, de manera que revolverse contra el arte del pasado, el único existente de momento, es revolverse contra el arte en general.

No podemos extendernos sobre el interesante problema de la voluntaria relación de Manet con el pasado artístico, pero sí hay que advertir que es “imposible encontrar dos cuadros de Manet que no estuvieran inspirados en otros cuadros, ya fueran antiguos o modernos”.¹⁰² Clay anticipa que Manet ha decretado el “final del aura” del pasado, razón por la cual en su relación con él ya “no se trata de la cita reverente, sino de solapar y reciclar”.¹⁰³ Manet no pretende copiar el arte del pasado, sino “asumir el arte de los maestros antiguos”, de manera que el pasado artístico representa para él —mediante su crítica— un impulso, una inspiración para avanzar.¹⁰⁴ La crítica del arte pasado es clave en el perfil del nuevo arte; de hecho, todas las notas de la pintura de Manet ya expuestas suponen la negación de las que definían al arte anterior. Manet busca el *logaritmo de realidad* del arte idealizado, o sea, desidealizarlo o desmitificarlo. Tal es su programa estético moderno de raíz velazqueña. Además de traducir las *fêtes galantes* de Watteau al mundo moderno, *Le déjeuner* de Manet trae en particular el mito del *Concierto campestre* (1510) de Tiziano al mundo real —aunque entonces se creía pintado por Giorgione. Las musas de Tiziano se han convertido en prosaicas mujeres y aquella escena simbólica ha devenido en un pícnic. Los cuadros de este tamaño (2 m x 2.6 m) solían reservarse para grandes escenas históricas, no para un almuerzo de personas corrientes sobre la hierba. *Olympia* responde a este mismo espíritu prosificador. La Venus idealizada de la *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano es ahora una mujer real, mundana, en concreto Victorine Meurent, la modelo de Manet, prostituta y pintora, una mujer desnuda que rompe con los cánones de la desnudez femenina idealizada que ejemplificó Cabanel en su *Nacimiento de Venus* (1863) y que todavía insiste en la continuación del mito, ya invertido por Manet.

102. Fried, *La modernidad de Manet*, 35, 35-113.

103. Jean Clay, “Ointments, Makeup, Pollen”, *October*, núm. 27 (1983): 3-44, 38.

104. Fried, *La modernidad de Manet*, 133.

Si el espectador de Cabanel se encuentra ante un mar de cuya espuma nace una Venus ideal, el espectador de *Olympia* está ante un espacio que parece un burdel y ante los ojos de una mujer que lo implican en la escena como posible cliente. No cabe mayor traducción de aquella realidad mítica a esta realidad vulgar y cotidiana. El orbe mítico es traducido —negado— al mundo del presente. Éste es el sentido de su pintura de la vida moderna. Reflejar la vida contemporánea, tal como es, tal como la veía, sin atender demasiado al acabamiento ni por la minuciosidad de los detalles. De ahí la sensación de esbozados e inacabados que producen sus cuadros.¹⁰⁵ Pero no se trata meramente de reflejarla, sino de usar el reflejo para desmitificar o desidealizar el mito. Manet “parte de un tema mitológico y lo transporta al mundo [...] al mundo de los seres prosaicos”.¹⁰⁶ Contra las *grandes cosas*, la gran historia, los reyes, reinas y diosas, Manet “le da la espalda a la historia”,¹⁰⁷ pinta a la gente cotidiana, la multitud, las cosas de su mundo moderno: unos burgueses de pícnic, una prostituta, una camarera con jarras, el pífano, un torero muerto, una barra de bar, un balcón, un ferrocarril que no se ve, humo ... un reflejo en un espejo.

Conclusión

Todas las notas que definen la pintura de Manet (autorreflexividad, formalismo, bidimensionalidad, entre otras) fundamentan la idea de pintura pura. Son características propiamente pictóricas, es decir, constitutivas de la pintura. Por tanto, una pintura que se hace de acuerdo con ellas es una pintura que sólo quiere ser pintura. El hecho de que Manet pinte respetando la superficie plana, la luz real, los rasgos propios de la pintura, y los represente en el lienzo, quiere decir que pinta ante todo pintura. Esto es lo que llamamos “pintura pura”. Ya hemos advertido que esta pintura de la pintura no implica que Manet se vuelva de espaldas a su circunstancia humana, social y política. En absoluto. Manet siempre intentó pintar pintura pintando su mundo. Pinta lo que ve con pintura pura. Ésta es la modernidad de Manet. Pero, además, esta pintura pura se da la mano en Manet con su voluntad de desidealización del arte del pasado o del arte dominante en su época. Esta desmitificación de la

105. Fried, *La modernidad de Manet*, 200, 221.

106. Bataille, *Manet*, 143.

107. Bataille, *Manet*, 155.

pintura, del arte, en general, sintetiza la modernidad de Manet y anticipa la vanguardia artística de principios del siglo xx. La pintura pura no significa, contra lo que en principio podría pensarse, una idealización de la pintura. No quiere decir que la pintura —el arte en general— se considere algo superior al resto de la cultura y que, en consecuencia, no quiera verse mezclado con el resto de actividades humanas. No implica en suma que se aísle en su pureza superior y se convierta en una esfera autónoma. Más bien, esta desidealización que desarrolla Manet, y que luego profundizará la vanguardia en gran medida, consiste en desalojar al arte de la posición elevada que logró dentro de la cultura en el siglo xix, como si fuera una religión, superior al resto de experiencias culturales. Todos aquellos atributos propios de la pintura moderna de Manet representan una vuelta del arte sobre sí mismo, lo que, lejos de suponer que la pintura —el arte— se ponga por encima del resto de actividades humanas, quiere decir, al contrario, que la pintura —y el arte— se coloca en su sitio justo, marcado por sus propias características, como pura pintura que es volcada de manera reflexiva —pictóricamente— sobre la circunstancia de su tiempo. Todas esas notas definen al arte naciente, el nuevo arte moderno, un arte que sólo quiere ser arte y no la verdad última, la respuesta metafísica de todos los grandes problemas humanos. En suma, esto es lo que pretendía la modernidad, una autocrítica del arte para reducirse a lo que en esencia le es propio. Éste es el significado de la desidealización que despliega Manet: que la pintura sea sólo —y nada menos— pintura, pura pintura. Cuando Manet pintaba pintura estaba desidealizando la pintura, reduciéndola a las notas esencialmente pictóricas que la constituyen. ❀

*Las galerías de pintura y el laberinto de palabras
La Academia de San Carlos y el Diálogo sobre la historia
de la pintura en México, de José Bernardo Couto*

*The Picture Galleries and the Word Labyrinth: The Academia de San
Carlos and José Bernardo Couto's Diálogo sobre la historia de la pintura
en México*

Artículo recibido el 10 de abril de 2023; devuelto para revisión el 29 de junio de 2023; aceptado el 11 de agosto de 2023;

José de Santiago Silva Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Artes y Diseño, Ciudad de México, México, hijodejacob@yahoo.com.mx, <https://orcid.org/0009-0002-0040-565X>

Líneas de investigación Historia de la Academia de San Carlos; arte mexicano contemporáneo; arte colonial.

Lines of research History of the Academy of San Carlos; Contemporary Mexican art; Colonial Art.

Publicación más relevante *Chavez Morado: vida, obra y circunstancias* (Ciudad de México: Ediciones La Rana, 2001).

Renato González Mello Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Academia de Artes, Ciudad de México, México, rgmello@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0871-8426>

Líneas de investigación Catalogación del patrimonio; historia del arte digital; pintura mural mexicana; iconografía política; José Clemente Orozco.

Lines of research Heritage registering; digital art history; Mexican muralism; political iconography; José Clemente Orozco.

Publicación más relevante *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas), 2008.

Resumen El artículo se divide en dos partes. En la primera se hace un análisis de las consecuencias de la nacionalización de los bienes del clero en la

política y los escritos del intelectual conservador José Bernardo Couto, presidente de la Junta Directiva de la Academia de San Carlos. En seguida, se hace una comparación entre el acopio y la disposición de las Galerías de la Academia, el Museo del Prado y el Museo del Louvre, en su relación con procesos de secularización semejantes al mexicano, y se pone atención especial en la catalogación de sus colecciones. La segunda parte del artículo propone que la digitalización no se apoya en el paradigma espacial que permitía el registro y orden de las colecciones de arte, y establece en su lugar un paradigma lexicológico. Una comparación entre los instrumentos de consulta y autoridad para el registro de obras de arte, los *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*, el *Art and Architecture Thesaurus* del Instituto Getty, y la jerarquía y vocabulario propuestos por Antonio Palomino en el *Museo pictórico y escala óptica*, no permiten llegar a conclusiones demasiado optimistas sobre el futuro inmediato de la acelerada catalogación del patrimonio en todo el mundo. El artículo concluye con la propuesta del uso de herramientas de inteligencia artificial para mejorar las búsquedas, y anticipa que posiblemente este cambio de paradigma lleve al regreso de un sistema comparativo semejante al que, de acuerdo con la investigación especializada, existía en Europa antes de instaurarse el Museo del Louvre y el Kunsthistorische Museum de Viena.

Palabras clave Humanidades digitales; catalogación del patrimonio artístico; arte del siglo XIX en México; México-Guerras de Reforma.

Abstract This article consists of two parts. The first analyzes the consequences of the nineteenth Century nationalization of Mexican ecclesiastical property as expounded in the political and other writings of the conservative intellectual and President of the Academy of San Carlos, José Bernardo Couto. This is followed by a comparison between the Academy's Galleries, the Prado Museum, and the Louvre regarding their collections and the arrangement of them. This leads us to focus on the similarities between the secularization processes as they affected these institutions and that prevailing in Mexico. Special attention is given to the cataloging of the expropriated works of art. The second section hypothesizes that digitalization is not sustained by a spatial paradigm for the registering and organizing of art collections, such a system being replaced by a lexicological paradigm. A comparison between different dictionaries and authority files, being the *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*, the Spanish translation of the Getty's *Art and Architecture Thesaurus*, and the hierarchy and vocabulary published by Antonio Palomino in the *Museo pictórico y escala óptica*, leads the authors

to a somewhat pessimistic view on the immediate future of the frantic efforts of heritage cataloging worldwide. However, the piece ends proposing the use of AI tools to enhance the search of analogous/historical terms, and foresees that such a paradigm shift might resuscitate a comparative system for the displaying of artworks, similar to the one that prevailed previously in the historic galleries of the Louvre and the Viennese Kunsthistorische Museum.

Keywords Digital humanities; cataloging art heritage; Nineteenth century Mexican Art; Mexican Reform War.

JOSÉ DE SANTIAGO SILVA /
RENATO GONZÁLEZ MELLO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO/

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM, MÉXICO

Las galerías de pintura y el laberinto de palabras

*La Academia de San Carlos y el Diálogo sobre la historia
de la pintura en México, de José Bernardo Couto*

Problema

Este artículo tiene dos partes. En la primera revisamos la reorganización de las galerías de la antigua Academia de San Carlos, por medio de un análisis crítico y contextualizado del *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, de José Bernardo Couto. El acervo de la Academia se consolidó en la crisis provocada por la reforma liberal que culminó en la Guerra de Tres Años, de 1859 a 1861. Comparamos la labor de Couto y sus indudables logros con la historia de otros dos acervos que se consolidaron por medio de crisis políticas que, de manera semejante, llevaron a la incautación de importantes acervos artísticos, en particular, eclesiásticos: el Museo del Prado y el Museo del Louvre. Esta historia define finalmente un orden de las colecciones que depende mucho de la ubicación de los cuadros en las galerías, al ser los primeros catálogos-listas de objetos en exhibición, ordenados por sala. En la segunda parte, el artículo explora la posibilidad de convertir los viejos catálogos de objetos en catálogos de palabras, la tendencia que se dibuja en distintos instrumentos de consulta digital. Para ello revisamos los fundamentos de la ontología propuesta en el siglo XVIII por Antonio Palomino, y proponemos

que este autor se apoyó en la filosofía aristotélica. A partir de dicho análisis, hacemos una reflexión acerca del uso digital de distintos instrumentos lexicológicos y de autoridad; hacemos notar que esas herramientas modernas parecen marcar el retorno a un paradigma abandonado por los museos de las revoluciones burguesas: el museo de las categorías y las comparaciones, en lugar del museo histórico. En las conclusiones, nos preguntamos si es posible recuperar una dimensión espacial en el ciberespacio que permita volver a situar los museos y sus colecciones en espacios públicos transformados.

Las colecciones de arte no siempre tienen un marco temporal muy preciso. Esto provoca un problema de clasificación, pues los objetos deben registrarse mediante descriptores que no tienen validez para todas las épocas históricas, no son iguales en todas partes y cargan un grado considerable de polisemia. Por ejemplo: la categoría de “estilo” tiene un sentido para la arqueología; es diferente en las teorías modernistas de las artes y, por último, ha sido objeto de análisis teóricos muy críticos desde la historia del arte a partir de los años ochenta. La necesidad de sistematizar las categorías hace muy difícil utilizar una noción que puede ser geográfica (“estilo Mixteca-Puebla”), cronológica (“estilo epiclásico”), política (“el estilo personal de gobernar”), formal (“estilo barroco”), programática (“estilo futurista”) o personal (“estilo picassiano”). Los objetos no siempre son susceptibles de calificación temática al utilizar diccionarios especializados o fuentes de autoridad, como Iconclass o el Catálogo de Autoridades de la Biblioteca del Congreso. Aunque Iconclass ha sido ensayado para colecciones de arte moderno y cultura visual, ese sistema de clasificación de los temas para el arte de los *old masters* brinda resultados mucho menos útiles cuando se intenta aplicarlo a la pintura abstracta o al arte conceptual.¹ La propia categoría de “arte” tiene un lugar ambivalente en las discusiones, y tanto las ciencias ligadas a la antropología como la teoría del arte contemporáneo suelen rechazar con vehemencia la noción de “objeto artístico”.

1. Véase una lista bastante útil de sitios que usan Iconclass en “C. Web-based Pictorial Information Systems Using Iconclass for Subject Access”, en Proyecto ICONCLASS, <https://iconclass.org/help/aboutc> (consultado el 8 de agosto de 2023).

*Definición del problema e historia de la academia
y sus colecciones*

Nuestro problema en este artículo es el acervo artístico de la Antigua Academia de San Carlos (AASC), la institución creada en 1781, que en 1783 recibió la cédula real de Carlos III, en forma sucesiva Escuela Nacional de Bellas Artes, Escuela Central de Artes Plásticas, Escuela Nacional de Artes Plásticas y Facultad de Artes y Diseño, se trata de la escuela de arte más antigua del continente. La mayor parte de su colección histórica se resguarda en el edificio que albergó la institución desde el siglo XVIII y hasta 1979: el antiguo Hospital del Amor de Dios, en la calle de Academia, atrás de Palacio Nacional.² Ese acervo tiene fondos muy distintos entre sí. Los más notorios son una colección de yesos que se gestionó en la fundación misma de la Academia, además de una colección de grabados con copias de pinturas europeas. Las dos colecciones sirvieron en su origen para propósitos didácticos, de acuerdo con los métodos de enseñanza vigentes en el siglo XIX.³ La Academia conservó algunos de los ejercicios escolares de sus alumnos y profesores, seleccionados por medio del sistema escolar, y ese conjunto (compuesto principalmente por dibujos) también forma parte del acervo, aunque tiene marcas que suelen corresponder más bien al archivo; por ejemplo: los ejercicios escolares suelen venir firmados por el profesor, para certificar la aprobación del dibujo. Al final del siglo XIX, como lo han acreditado distintos especialistas a partir de los estudios de Jean Charlot, los profesores académicos se interesaron en el uso de la fotografía, que de manera eventual llegó a ser materia de enseñanza en la institución.⁴ Hay pues una colección de fotografía importante, con copias que datan del final del siglo XIX. En 1926, el secretario de Hacienda, Alberto J. Pani, vendió su colección al Estado para que se incorporara a las colecciones de la Academia, por medio de un intermedia-

2. El texto con mayor autoridad a este respecto es el de Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: antigua Academia de San Carlos, 1781-1910* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009).

3. Clara Bargellini, *Guía que permite captar lo bello: yesos y dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1989); Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008).

4. Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos* (Austin: University of Texas Press, 1962), 132-234 y 146.

rio.⁵ En el siglo xx, distintos artistas que se formaron en las aulas de la ENAP, y que desarrollaron una parte de su carrera como profesores de ésta, heredaron una parte de su acervo a su alma máter. Es el caso del Taller Documentación Visual, encabezado desde los años ochenta por Antonio Salazar; y también ocurrió de manera semejante con el artista conceptual Melquiades Herrera, cuyo material de trabajo se quedó en la AASC por determinación de la familia. Además de esos dos artistas, hay un importante acopio de obras de distintos profesores y alumnos de la escuela a lo largo de distintas épocas. Aunque ya no se hacen las exposiciones anuales que marcaron el ritmo del siglo xix, no son pocos los grabados, dibujos y obras en otros formatos que se guardan en Academia 22. Esto se intensificó a partir de 1959, cuando el director Roberto Garibay habitó una galería para exhibiciones, bastante importante para artistas del grupo “Nueva Presencia”, y también para otros movimientos de renovación.⁶

El acervo también tenía dos colecciones muy importantes que ya no están ahí. La primera era de pintura, tanto europea como mexicana y, la segunda, colonial y moderna (o bien, si se prefiere, novohispana y mexicana). Antonio Rivas Mercado, director de la Academia en la primera década del siglo xx, fue el primero en dividir ese acervo, al enviar una parte de éste a museos en Guadalajara y otras ciudades (y posiblemente se inició la destrucción de los cuadros que se consideraron de poco mérito).⁷ Cuando se publicó la Ley Orgánica de la Universidad, en 1929, la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Facultad de

5. Angélica Ortega Ramírez, “La colección de Alberto J. Pani en la Escuela Nacional de Bellas Artes: una microhistoria sobre las galerías de la antigua Academia de San Carlos (1918-1946)” (tesis de maestría en Artes Visuales, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Artes y Diseño, 2020), 78, https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TESO1000804439 (consultado el 24 de agosto de 2023) y Abelardo Carrillo y Gariel, *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto e Investigaciones Estéticas, 1944).

6. Justino Fernández, “Catálogo de las exposiciones de arte en 1960”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VIII, núm. 30, suplemento (1960): 4.

7. Eduardo Báez Macías, “Dictamen rendido en 1908 por Gerardo Murillo sobre las pinturas depositadas en la bodega de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XVI, núm. 64 (6 de agosto de 1993): 117-127, documenta la desafortunada, aunque interesante participación del Doctor Atl en este holocausto de cuadros, que llevó a la destrucción de una parte del acervo. Pero el proceso de incorporación de lo donado por la ENBA a distintas colecciones en otras ciudades no se ha documentado en forma puntual, como lo argumenta de manera convincente Adriana Cruz Lara Silva, en “Entre lo universal y lo nacional. La formación de la Pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara”, *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, núm. 3 (2017): 18-31.

Arquitectura quedaron como parte del organismo autónomo, pero el artículo transitorio 1, párrafo e, determinó que “de la escuela de Bellas Artes se separará la anexa Galería de Pinturas y Esculturas, que permanecerá en su calidad de Museo de Arte, bajo la dependencia de la Secretaría de Educación Pública”.⁸ Esto determinó que las colecciones de pintura y escultura se dividieran entre distintas entidades y museos a lo largo del tiempo: el Museo Nacional, la Escuela Nacional de Antropología e Historia, los distintos museos que se alojaron en el Palacio de Bellas Artes desde su inauguración, en 1934; la Pinacoteca Virreinal, el Museo Nacional de San Carlos y el Museo Nacional de Arte.⁹ Una hipótesis de este artículo es que el paso de todas esas obras por las bodegas de la escuela dio lugar a categorías que son necesarias para la organización digital del acervo, aunque ya no estén los objetos a los que otorgaban sentido.

Dificultad de usar términos tradicionales

Ningún catálogo puede restituir y reunir lo que la historia, para bien o para mal, separó, destruyó y dividió. Al mismo tiempo, cualquier forma con la que se intente reformular el sentido de la colección deberá considerar lo que está y lo que no está, las presencias y las ausencias. En suma: el actual acervo de la Academia incluye objetos usados en *performance* o bien obras de concienciación sobre el VIH de los años ochenta del siglo xx, junto a copias en yeso de esculturas clásicas y una extensa colección de grabados europeos y fotografías. La variedad es mucho mayor, y lo sería todavía más si consideramos los fondos que fueron retirados de la colección institucional. Los intentos de catalogar y digitalizar este acervo han tenido una enorme dificultad para determinar un instrumento de autoridad para organizar los distintos fondos. Entendemos

8. Emilio Portes Gil, “Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma”, *Diario Oficial. Órgano del Gobierno Provisional de la República Mexicana*, 26 de julio de 1929.

9. Sin duda hace falta una investigación monográfica que siga el camino de las obras en su dispersión, pero puede verse con mucho provecho lo que asientan los volúmenes del *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999); Ana Garduño, “El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXX, núm. 93 (2008): 199-21, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2008.93.2270>; Ana Garduño, “Cartografía de un acervo”, en *Evocaciones. Museo Nacional de San Carlos* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2018), 23-77 y Ana Garduño, “Centralidad museal del Palacio de Bellas Artes: 1934-2014”, en *El Museo del Palacio de Bellas Artes* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014), 21-104.

“instrumento de autoridad” como lo hacen las disciplinas de la biblioteca: diccionarios, vocabularios o catálogos de palabras que ordenen la variedad semántica de cada término, en beneficio de los usuarios. Una parte de esa dificultad se encuentra en la ruptura mayor, protagonizada por las vanguardias del siglo xx, respecto de nociones como “género” o “iconografía”; pero el problema antecede a esa importante transformación histórica. No se trata sólo de la implantación de la modernidad, siempre cambiante, frente a una tradición supuestamente estable. La tradición nunca fue estable. Fue resultado de distintos conflictos que determinaron sus colecciones, además del vocabulario para nombrarlas.

Esto es un problema común en la historia del siglo xix. Como ha señalado Rafael Rojas, las revoluciones burguesas en Europa y los movimientos de emancipación latinoamericanos dieron lugar a una verdadera guerra de las palabras. Diccionarios iban y venían, tratando de consolidar el dominio de corrientes políticas y de pensamiento cuya hegemonía se revelaba, a la postre, efímera.¹⁰ Por eso llama la atención que el conde De la Cortina, un personaje que merecería mayor investigación puntual, publicara en 1848, en vísperas de los conflictos que reseñaremos en seguida (y quizá con el ejército estadounidense todavía en el Zócalo), un diccionario de términos artísticos.¹¹ Las dificultades para establecer un vocabulario que pueda dar cuenta de una colección bastante fluida se originan en transformaciones históricas muy dramáticas, y un diccionario malamente podría haber negociado todo aquello que los actores centrales de la Academia no pudieron resolver. Una ojeada al *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* permite reconstruir el conflicto y hacerse cargo de su magnitud.

Los últimos meses de 1860

Una mañana de los últimos meses del año 1860, entrábamos en la Academia de San Carlos mi primo Don José Joaquín Pesado y yo. El Director de Pintura, Don

10. Rafael Rojas, *Los derechos del alma: Ensayos sobre la querrela liberal-conservadora en Hispanoamérica (1830-1870)* (Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial México, 2014), 69-97.

11. José Gómez de la Cortina, *Diccionario manual de voces técnicas castellanas de bellas artes* (Ciudad de México: Imprenta de Vicente García Torres, 1848), <http://archive.org/details/diccionariomanuaoogome> (consultado el 24 de agosto de 2023). Le debemos al estudiante Gustavo Figueras, que prepara una tesis sobre el vocabulario de la crítica de arte en el siglo xix, habernos señalado este importante documento.

Pelegrín Clavé, que nos encontró acaso, aprovechó la ocasión para devolverme un papel que le había yo prestado, con apuntes de fechas y citas relativas a los antiguos pintores mexicanos. Informado mi primo de lo que era, picó aquello su curiosidad y nos propuso que visitáramos la sala donde se van poniendo los cuadros que de esos pintores adquiere la Academia.¹²

José Bernardo Couto, presidente de la Junta Directiva de la Academia de San Carlos, escribió estas líneas entre 1861 y 1862, y así concluye el *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* pocas semanas antes de su propio fallecimiento.¹³ En los años anteriores, su primo y él se habían convertido en figuras importantes del Partido Conservador; compensaban en cierta medida la orfandad intelectual provocada por el fallecimiento de Lucas Alamán.¹⁴ Esto es complicado, pues los dos habían comenzado sus carreras como políticos e intelectuales a la vera de Valentín Gómez Farías y, sobre todo, de José María Luis Mora, las dos figuras señeras del liberalismo en la primera mitad del siglo XIX.¹⁵ No analizaremos aquí su deriva conservadora, aunque sí nos parece importante señalar que, mientras Couto escribía, sus alternativas políticas de la última década no habían tenido buena fortuna. En 1854, el Plan de Ayutla había concluido con la larga hegemonía de Antonio López de Santa Anna. El nuevo gobierno, encabezado sucesivamente por Juan Álvarez, Ignacio Comonfort y Benito Juárez, había puesto en práctica las reformas liberales que habían fracasado en la juventud de Pesado y Couto. Esto llevó a la Guerra de Tres Años (1857-1861), en la que el Partido Conservador fue derrotado.¹⁶ En “los últimos meses de 1860”, Miguel Miramón perdía la batalla de Calpulalpan y casi todas las ciudades del interior, al haber fracasado antes su proyecto para la toma de Veracruz. El ejército liberal recorrió su triunfo por las calles de la capital en enero de 1861, y esto

12. José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, ed. Manuel Tous-saint (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1947), 33.

13. Andrea Acle Aguirre, “Ideas políticas de José Bernardo Couto y José Joaquín Pesado, 1801-1862” (tesis de licenciatura en Relaciones Internacionales, Ciudad de México: El Colegio de México, 2006), 99-100, 123-24, <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/th83kz587?locale=es> (consultado el 24 de agosto de 2023).

14. Andrea Acle Aguirre, “Amigos y aliados: José Bernardo Couto (1803-1862) y José Joaquín Pesado (1801-1861)”, *Historia Mexicana* 61, núm. 1 (2011): 199-200.

15. Acle Aguirre, “Ideas políticas de José Bernardo Couto y José Joaquín Pesado”, 175-183.

16. Salvo alguna indicación contraria, para los datos de la guerra nos hemos guiado por Will Fowler, *La Guerra de Tres Años, 1857-1961. El conflicto del que nació el Estado laico mexicano* (Ciudad de México: Crítica, 2020).

provocó una tragedia familiar: la esposa de Pesado, al creerlo muerto durante la toma de la ciudad, perdió la razón, en lo que tal vez haya contribuido una meningitis que le quitó la vida al final del mes. Pesado mismo falleció en marzo de 1861.¹⁷ El *Diálogo* de Couto se considera mercedamente como el inicio del estudio sobre las artes en México, pero no siempre se ha tomado en cuenta su evidente carácter melancólico: si en lo que toca a la pintura sus observaciones son informadas y con frecuencia convincentes, si sus prejuicios contra el arte mesoamericano han provocado el justo rechazo de sus colegas en el siglo xx, el texto mismo es un trabajo de luto en el que brilla el primo y hermano intelectual recién fallecido, se habla de la ciudad como si los conventos siguieran en pie y sólo un par de insinuaciones muy indirectas remiten a lo que, sin lugar a dudas, debió ser para el autor un desastre político mayúsculo: cambiarse de bando al final de su vida, por motivos de conciencia, para perder.

Hay que recordar con cierto detalle el estado de la ciudad en “los últimos meses de 1860”.¹⁸ En 1856 se había aprobado la Ley Lerdo, que intentaba regular la desamortización de los bienes de la Iglesia. En septiembre de ese año, una acusación de conspiración política había llevado al presidente Comonfort, moderado, pero no indiferente, a ordenar como represalia la apertura de la actual calle de 16 de Septiembre a través del inmenso conjunto conventual de San Francisco, cuyos frailes estaban acusados de promover una rebelión contra el gobierno liberal. Los frailes fueron exclaustrados. Esta medida se suavizó en febrero de 1857 a petición de un grupo de notables, pero la polarización que vino con la guerra no ayudó a encontrar un camino de consenso que permitiera la conservación de San Francisco. En julio de 1859, el gobierno de Juárez, a la sazón en Veracruz, decretó la nacionalización de todos los bienes del clero (esto es: ya no se limitó a ordenar su desincorporación, sino que los expropió para venderlos). San Francisco, que había sido excluido de la expropiación intentada por Valentín Gómez Farías en 1833, fue de las primeras propiedades ecle-

17. Acle Aguirre, “Amigos y aliados”, 122.

18. En lo que sigue hemos buscado abundar sobre la interpretación de la obra literaria de Couto, Pesado y otros intelectuales conservadores que hace Fausto Ramírez, “La cautividad de los hebreos en Babilonia: pintura bíblica y nacionalismo conservador en la Academia Mexicana a mediados del siglo xix”, en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, eds. Juana Gutiérrez, Gustavo Curiel y Renato González Mello, vol. 2 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 285-90.

siásticas en ser vendidas por el gobierno liberal triunfante, que para el efecto la dividió en 15 lotes.¹⁹

Las derrotas políticas y las pérdidas personales llevan con frecuencia a una minuciosa descripción de lo que pudo haber sido. El *Diálogo* se refiere al convento de San Francisco, y de hecho lo describe con detalle, como si todavía estuviera en pie. No es el único monumento que menciona: Couto se refiere a un buen número de edificios y templos cuyo destino es, mientras escribe, incierto o muy negativo. Y es que, si bien el propósito original del acervo de la Academia era sobre todo pedagógico, al traer obras europeas (o sus réplicas) que sirvieran como modelo a los jóvenes estudiantes, fue el propio Couto quien se propuso enriquecerlo con obras procedentes de conventos e iglesias. Aunque naturalmente este acopio se hizo más intenso con la llegada de los liberales, Couto mismo se había adelantado a solicitar de los conventos algunas de sus obras más importantes, y obtuvo una respuesta entusiasta y nacionalista de los religiosos. Abelardo Carrillo y Gariel informa que este acopio comenzó en la primera parte de 1855, mientras la revolución de Ayutla tomaba fuerza.²⁰ La reunión de obras de los conventos prosiguió al concluir la Guerra de Reforma y nacionalizarse los bienes de la Iglesia. Aunque podría parecer que el rescate de ese patrimonio artístico era un punto en el que coincidían todos, li-

19. Jan Bazan, *Los bienes de la iglesia en México (1856-1875): Aspectos económicos y sociales de la revolución liberal* (Ciudad de México: El Colegio de México, 1971), 67, 121 y 183-85; Fowler, *La Guerra de Tres Años*, 95; José Luis Soberanes Fernández y Carmen José Alejos-Grau, *Las leyes de reforma y su aplicación en México*, Serie Doctrina Jurídica (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2021), 32 y 265-66; “Conspiración”, *El Monitor Republicano*, 16 de septiembre de 1856; “Hallazgo”, *El Omnibus*, 20 de septiembre de 1856 y “San Francisco”, *El Monitor Republicano*, 20 de septiembre de 1856.

20. Véase la introducción de Juana Gutiérrez en José Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, eds. Juana Gutiérrez y Rogelio Ruiz Gomar (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), 35-37. Sobre el alcance de las políticas liberales de acopio, véase Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 225; José Rojas Garduñeñas, *Don José Bernardo Couto*, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 24 (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964), 36-53. Proporciona una versión que complementa lo anterior, y que toma de una serie de artículos de Luis Islas García, de acuerdo con ésta, Couto se percató de que no podría mantener la continuidad de sus trabajos académicos y financieros en la Academia, por lo que decidió invertir todos los fondos en una remodelación que ha permanecido hasta la fecha. Esto abona a la idea que defendemos aquí: que su punto de vista se fundamentaba en un realismo político medular; Carrillo y Gariel, *Las galerías de pintura de la academia de San Carlos*, 39-45.

berales o conservadores, había una nota de pesimismo en las consideraciones del jurista, político e historiador del arte veracruzano.

Couto tenía suficiente experiencia política para entender la profundidad de los cambios que se avecinaban, pero su sensibilidad lo hacía identificar un problema de fondo en un ámbito distinto al de los planes político-militares: la pintura había perdido las funciones rituales que determinaba el mecenazgo eclesiástico. La incorporación de las obras a un discurso nacional era concomitante con una transformación de la piedad. Podían ganar los conservadores o los liberales, pero ese proceso de secularización de lo artístico corría por un camino diferente al de la política. Por una parte, puso en boca de su primo José Joaquín una lamentación por la decadencia de la pintura en “los países donde han prevalecido de tres siglos para acá las sectas iconoclastas”. Pero reservó para sí mismo un comentario más ponderado, al hacer notar que en México no habían florecido géneros distintos de la pintura religiosa, más que el retrato; y llamó la atención, en especial, sobre la falta de paisajes “en una tierra como México, donde la naturaleza se ostenta tan variada”.²¹ Esta situación de paradoja hacía temer una polarización cuyas causas iban más allá de la mera tozudez o entusiasmo de las distintas corrientes políticas: ante el todo o nada que parecían dictar las alternativas sociales, Couto apostó por conservar en la Academia todo lo que se pudiera rescatar. Esta vocación de *Museo* se conservó en el acervo durante algunos años, hasta que las restricciones de espacio, pero también las decisiones políticas irreflexivas, lo dividieron durante las primeras décadas del siglo xx.

Quisiéramos pensar en el *Diálogo* como la lúcida reflexión de un intelectual que identifica con ironía las paradojas de una indudable derrota. Es porque sabe que el proceso ha sido complejo, que el texto de Couto es ajeno al resentimiento de un mero ajuste de cuentas. Mientras recorre con su primo y el profesor Clavé las galerías evoca edificios que ya no existen o están a punto de venderse, e instituciones que están en proceso de abolición: San Francisco, San Agustín y la Universidad. En un par de ocasiones no puede resistir la tentación de darle al lector un pequeño indicio sobre su punto de vista. Al recordar que la Universidad se ha utilizado con frecuencia como cuartel, hace exclamar al profesor Clavé: “Donde quiera que ponen el pie los hombres de armas, dejan tras de sí esa huella de destrucción y de ruina”. Y al rememorar la labor de los franciscanos en México, pone en boca de su primo José Joaquín Pesado unas

21. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 122.

palabras que recuerdan sus entusiastas editoriales en *La Cruz*: “¡En qué materia no tendremos los mexicanos que ir a buscar la primera cuna de nuestra civilización en el convento de San Francisco!”.²² No debemos pues atribuirle a Couto un mero ánimo revanchista; su *Diálogo* es un testimonio claro de que, en “los últimos meses de 1860”, antes de que los liberales hubieran llegado a efectuar la expropiación, el grueso del acervo que ha servido desde entonces como punto de partida para la comprensión de la pintura virreinal estaba ya en las galerías de la Academia.

Lo anterior requiere de una explicación. Lo que organiza la reunión de cuadros coloniales no es el liberalismo o el conservadurismo, sino la aspiración de conformar una escuela nacional. En una formulación bastante atípica, Couto propone que la edad de oro de la pintura mexicana fueron los siglos barrocos de la Nueva España, para concluir con la instauración de la Academia en el siglo XVIII. Aquella medida borbónica habría iniciado una etapa más bien oscura y mediocre, hasta que la reorganización de la propia Academia (de la que Couto había sido un protagonista importante) habría dado lugar a un renacimiento de la pintura mexicana. Esto lleva al Presidente de la Junta Directiva a postular la existencia de una “Escuela Mexicana”, ya olvidada, distinta del proyecto borbónico y también diferente de cualquier precedente en las culturas originarias de México.²³

Estamos acostumbrados a pensar en la política como la capa más superficial de la vida social: como el reflejo de procesos mucho más profundos. Pero en este caso, cabe pensar que hay una identidad política de “larga duración”, construida como resistencia, y que reivindica un orden anterior a las reformas borbónicas. Un orden exagerado por la imaginación, pues el regalismo y la confrontación con las órdenes regulares son muy anteriores a las reformas borbónicas o a los liberales. En la segunda mitad de 1856, mientras Comonfort y el gobernador Baz abren la calle de Independencia, José Joaquín Pesado llena las páginas de *La Cruz* con sendos artículos, propios y traducidos de la prensa europea, sobre la importancia de las órdenes religiosas. “Era imposible”, aseguró Pesado, que cuando “fueron descubiertos”, los “pueblos miserables” que ocupaban los pobladores de América, “contener el desborde de los pueblos de

22. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 43 y 97.

23. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 62; en su introducción Juana Gutiérrez señala la probable inspiración de esta búsqueda de una “escuela nacional” en la extensa obra de Luigi Lanzi Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1995, 54.

Europa [...] Esta ha sido la suerte que han corrido las naciones débiles e ignorantes, a la vista de otras poderosas, desde el origen del mundo hasta nuestros días”.²⁴ En este punto, coincidía con los cuestionables argumentos expresados por Couto en el *Diálogo*:

Sé que esas pinturas, de grande interés para la arqueología y la historia, no lo son para el arte, que es lo que en esta casa se profesa [...] sea lo que fuere de las obras de las Indias, ellas nada tienen que hacer con la pintura que hoy usamos, la cual es toda europea, y vino después de la Conquista.²⁵

No sorprende que Ignacio Manuel Altamirano protestara de manera enérgica, pero sólo en los márgenes de su volumen del *Diálogo*, contra la exclusión de “las razas indígenas” y sus códigos de la historia de la pintura: “esta es una tontería de Couto. Las razas indígenas manifestaron y manifiestan todavía que tienen bien despierto el sentido de la belleza”. No obstante, convenía en que los antiguos mexicanos no habían “sido pintores ni escultores”.²⁶ Eduardo Báez señala que estas notas dejan ver lo que pudo haber sido una visión liberal, no escrita, de la historia del arte mexicano;²⁷ pero el asunto nos atañe por otros motivos: Pesado añadía una nota que sería retomada por generaciones posteriores de liberales y conservadores: le atribuía precisamente a las órdenes mendicantes la disminución de la violencia y la redención de los pueblos mediante la educación evangélica. Sin desestimar el argumento, asistimos a una lucha que es justo calificar de política, como lo percibe Andrea Acle Aguirre:

Al convertir a la religión en la preocupación suprema del poder, Pesado prácticamente vació de sentido a las tareas cotidianas de la política y la opinión pública:

24. José Joaquín Pesado, “Esposición. Recuerdos de los beneficios que debe México a la religión católica”, *La Cruz*, 9 de octubre de 1856 y Clemente Grandcour, “Controversia. Influencia de las órdenes religiosas en las sociedades”, *La Cruz*, 25 de septiembre de 1856, Hemeroteca Nacional Digital, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

25. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 34-39.

26. Isaías Gómez Guerrero, “José Bernardo Couto: el historiador, dos trilogías y un diálogo”, tesis de maestría en Historia del Arte (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Posgrado en Historia del Arte, 2000), 89, Repositorio de Tesis DGBSDI, https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TESO1000294623 (consultado el 24 de agosto de 2023). Véase también la nota de Toussaint en Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 34; Juana Gutiérrez rastrea las fuentes de Couto, en *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1995.

27. Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 1995, en su introducción. 251.

¿bajo qué otro criterio, aparte de su apego a la verdad religiosa, podría juzgarse o cuestionarse el desempeño del gobierno? [...] Más que proyectos de gobierno, los últimos textos de Couto y Pesado fueron expresión de un mito netamente hispánico: la convicción de que unidad de creencias y estabilidad política son inseparables.²⁸

Esta conclusión es legítima, pero un tanto parcial: debe matizarse con el fino trabajo de construcción de una nostalgia productiva. Como Lucas Alamán, Couto reivindica una parte de la herencia colonial, pero no ignora que la transformación es inevitable. En el relato sobre los cuadros hay cualquier cosa menos estabilidad; las indicaciones sobre el desplazamiento de los objetos son minuciosas y frecuentes: un cuadro “estaba en el convento de San Francisco, a la banda Oriente del atrio actual, hacia la parte que ocupa ahora la capilla de Servitas” (como si no hubiera podido ver sus ruinas en 1861, como aparecen en el terrible grabado del libro de Ramírez Aparicio); “Estos dos cuadros [...] pertenecían al retablo del altar mayor de Santiago Tlatelolco”; otros más “nos los cedieron los padres del oratorio de San Felipe Neri, en cuyo claustro estaban”; “En los corredores de abajo del primer patio de San Francisco hay la vida del Santo” (pero habría sido más preciso decir que *había*).²⁹ Ninguna nota del autor o de su primer editor, el de 1872; ninguna reflexión sobre la destrucción de todos aquellos sitios. No es ningún misterio qué es lo que, en la segunda mitad del siglo XIX, hacía transparentes sus afirmaciones: es la sombra de Victor Hugo: “El género humano tiene dos libros, dos registros, dos testamentos: la arquitectura y la imprenta; la biblia de piedra y la biblia de papel”.³⁰ Los liberales habían ganado la constitución de papel, y además se ocuparon de dismantelar la constitución de piedra. Hay un dejo de amargura en el diálogo entre los tres personajes que recorren el antiguo Hospital del Amor de Dios como si estuvieran flotando sobre las nubes, como la *Virgen Sixtina*, mientras los barreteros reducían a escombros la ciudad de la que hablaban. Esa circunstancia apocalíptica volvía de extraordi-

28. Acle Aguirre, “Amigos y aliados”, 217-218; coincide Ramírez, “La cautividad de los hebreos en Babilonia”, 189.

29. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 44, 46, 47 y 59 y Manuel Ramírez Aparicio, *Los Conventos suprimidos en Méjico. Estudios biográficos, etc.* (Ciudad de México: Imprenta y Librería de J.M. Aguilar y Compañía, 1861), 350-351, <https://archive.org/details/losconventosupoorami> (consulta el 24 de agosto de 2023).

30. Victor Hugo, *Nuestra señora de París*, trad. Carlos R. de Dampierre (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 211. Es posible que Couto encontrara en Victor Hugo inspiración para postular el neoclasicismo como una lamentable decadencia, 207.

naría importancia el nuevo *lugar* de las obras recibidas en donación, canjeadas por copias, compradas, expropiadas o rescatadas de los escombros.

Los primeros catálogos del Prado

Es muy instructiva una comparación con el Museo del Prado. Los primeros catálogos del Museo Real de Pintura, publicados en 1828 y 1843, enlistaban los cuadros en cada galería, y cada uno de esos espacios se destinaba a una escuela nacional. Pedro de Madrazo, jurista, historiador y autor del segundo catálogo, modificó este criterio puramente administrativo en una edición por completo renovada que apareció en 1872. En un prólogo lleno de argumentos, Madrazo observó que un ejercicio así obligaba a elegir entre tres alternativas. Estaba en primer lugar “el que habíamos adoptado para nuestro primer catálogo, reducido a no seguir más orden que el de la colocación de las obras y a respetar la numeración antigua”. Otra alternativa era el “sistema cronológico, que es sin disputa el más racional y científico”. Por último, podía usarse “el sistema alfabético, con correlación perfecta de números y nombres de autores”.³¹ En un exigente ejercicio de autocritica, Madrazo señaló los inconvenientes del primer sistema:

Desechamos desde luego el primero como indigno del nombre de método, tratándose de un *Museo*, porque el ir catalogando los cuadros por piezas sin orden de números ni de autores y en la disposición misma en que los presentan al espectador sus paredes, y como se acostumbra a hacer en los meros inventarios, si podía ser tolerable cuando cada sala del Museo estaba destinada a autores de una misma nación, porque entonces la división venía a resultar por escuelas afines, hubiera sido imperdonable hoy, cuando algunas de las principales salas del edificio son, y no pueden menos de ser, conjunto heterogéneo de obras de naciones, y escuelas diferentes.³²

31. Luis Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey Nuestro Señor, sito en el Prado de esta corte* (Madrid: Por la Hija de D. Francisco Martínez Dávila, impresor de Cámara de S.M., 1828); Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.* (Madrid: Oficina de Aguado, impresor de cámara, 1843); Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, 1872), XIII, <http://archive.org/details/catlogodescriptioomadr> (consultado el 24 de agosto de 2023)

32. Madrazo, *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid*, XIIIIV.

En último término, Madrazo se inclinó por una división de escuelas, aunque independiente de la colocación de los cuadros. Hijo del primer director del Museo y hermano de otro más, Madrazo citaba a este último para advertir contra una división regional minuciosa en exceso, que le parecía especialmente nociva en lo que tocaba a la escuela española, “Este dividir y subdividir sin término ni motivo sirve tan sólo para darnos un indicio de cuan costosa debió ser la formación de la unidad política de la nación española”.³³

Esta afirmación, en el contexto de la revolución española de 1868, tendría consecuencias políticas considerables. No nos corresponde especular aquí sobre los avatares del nacionalismo español, pero es claro que el Museo del Rey tenía tres salas iniciales dedicadas a los artistas de las “escuelas españolas” antiguas y modernas. En estas últimas se exhibían alegorías y cuadros de historia patrióticos, con más de una referencia a la ocupación napoleónica.³⁴

La historia de las colecciones españolas es difícil de comparar con la historia de las colecciones mexicanas. También en la península hubo un proceso de exclaustración, desamortización y destrucción que resultó traumático, a raíz de las reformas de Juan Álvarez Mendizábal (1835-1836), durante la regencia de María Cristina de Borbón, además de sucesivas acciones de distintos gobiernos liberales en las décadas siguientes.³⁵ Pero a diferencia de México, donde todo lo expropiado se incorporó al patrimonio nacional antes de rematarse, en España el patrimonio nacional no era, en el siglo XIX, el único patrimonio del Estado. Fernando VII había establecido una distinción entre este último y el patrimonio de la Casa Real, al que perteneció durante largo tiempo el Museo del Prado. Los bienes artísticos expropiados en España se acumularon en el Museo Nacional de la Trinidad que, a través de una historia bastante caótica, se fusionó con el Museo del Prado en 1872, después de la revolución de 1868.³⁶

33. Madrazo, *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid*, XXV.

34. Véase las obras &282, *Rescate hecho en Argel de mil setecientos esclavos*, de José Aparicio; &291 *La muerte de Viriato*, de José de Madrazo; y del propio Aparicio &303, *Las glorias de España*. Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey Nuestro Señor*.

35. En lo que toca al patrimonio cultural, José Ramón López Rodríguez proporciona una visión panorámica del proceso, “Museos y desamortización en la España del siglo XIX”, en *El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX*, 163-179, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8303902> (consultado el 24 de agosto de 2023).

36. Antonio García-Monsalve Escriña, “La historia jurídica del Museo del Prado (1819-1869)” (tesis de doctorado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002), III, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=14280> (consultada el 24 de agosto de 2023).

Un dato significativo es que en 1863 el Museo del Prado intentara de manera infructuosa obtener la documentación sobre las obras del Museo de la Trinidad (cuya extinción se había decretado), y recibió como respuesta que esa petición debía hacerse a la Academia de San Fernando, “organismo encargado de la recogida y custodia de las colecciones” incautadas por el Estado.³⁷

El Museo del Louvre y el Museo de los Monumentos Franceses

La historia del Museo del Louvre también es equiparable. Antes de la Revolución, había una galería de pintura en el palacio de Luxemburgo. McClellan señala que el criterio del montaje era comparativo, y buscaba destacar los cuadros que tuvieran las cualidades propuestas en tratados como los de Félibien y Roger de Piles;³⁸ y de hecho uno de los primeros catálogos de dicha colección es obra del primero de ellos.³⁹ El *Catalogue des tableaux du cabinet du roy, au Luxembourg* sigue con rigor el orden topográfico de los cuadros; comienza por la “primera estancia” y una obra de Andrea del Sarto, seguida por una crucifixión de Rubens y una serie de obras “sobre la puerta de la entrada”, que no estaban acomodadas por escuela y cronología. Aunque el conjunto de las salas no parece haber seguido un orden cronológico o geográfico, la sala del trono tenía sólo cuadros de “escuela francesa”.⁴⁰ Aquí vale señalar una diferencia entre las

37. Sale del arco temporal de este artículo el fascinante proceso relativo a la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil española, en el siglo xx. Al respecto puede verse la exhaustiva recopilación de estudios especializados de Isabel Argerich Fernández y Judith Ara Lázaro, *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, catálogo de la exposición (Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=400064> (consultado el 24 de agosto de 2023). También es muy recomendable la convincente reivindicación de Roberto Fernández Balbuena que hace Elvira Fernández Gascón, *El Prado en peligro: una biografía de Roberto Fernández Balbuena* (Madrid: Turner, 2022), 59-103.

38. Para lo relativo al proceso francés, nos hemos apoyado en Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 2009), 30-44 y 145-148.

39. André Félibien, *Tableaux du Cabinet du roy. Statues et bustes antiques des maisons royales. Tome I* (París: Imprimerie Royale, 1677), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6234978t> (consultado el 24 de agosto de 2023).

40. Jacques Bailly y Pierre-Alexandre Le Prieur, *Catalogue des tableaux du cabinet du roy, au Luxembourg (Catálogo de las pinturas del gabinete del Rey en Luxemburgo)* (París: Pierre-Alexan-

exhibiciones y los catálogos. Las primeras debían ajustarse a las condiciones del espacio y, como ocurría en el Palacio de Luxemburgo, a las determinaciones políticas. El inventario y el catálogo dejan ver los criterios que habrán de aplicarse en forma más temprana, así que el catálogo de Lépicié, uno de los más completos y sistemáticos, se organiza de acuerdo con las distintas escuelas italianas y, además, pone bastantes noticias sobre las copias grabadas que se conocen de cada obra.⁴¹

La historia es larga y compleja, pero en lo que toca a la catalogación, además de propiciar un cambio en los criterios para el montaje de las obras, la revolución francesa estableció reglas y prácticas para legitimar la vasta incautación de bienes efectuada primero en Francia y, después, en los territorios ocupados por los ejércitos franceses. A este respecto, la *Instrucción sobre la manera de inventariar, y conservar [...] todos los objetos que puedan servir a las artes, a las ciencias y a la enseñanza* constituye un auténtico documento fundacional de la catalogación moderna. Este documento establece quince categorías para clasificar todas las cosas de la física, la medicina, la ingeniería, los libros, las artes y la arqueología, entre otras. Contiene instrucciones bastante precisas sobre los datos a incluir en los registros, el método para establecer una clave alfanumérica que identificara cada objeto por su naturaleza y región, e incluso una clave gráfica para valorar su utilidad para la educación del pueblo. En último término, esta *Instrucción* aspiraba a subsumir todos los registros en una clasificación científica, así que llamaba a dar un solo número a los distintos especímenes del mismo tipo de objeto.⁴²

El “Museo Francés”, abierto en el Louvre en agosto de 1793, siguió al principio un criterio semejante, que en épocas posteriores se mantuvo en parte durante la dirección de Dominique Vivant-Dénon: las obras que se obtuvieron

dre Le Prieur, 1762), 11, <http://archive.org/details/cataloguedestabloobail> (consultado el 24 de agosto de 2023), citado por McClellan en *Inventing the Louvre*, 35.

41. François-Bernard Lépicié, *Catalogue raisonné des tableaux du Roy, avec un abrégé de la vie des peintres, fait par ordre de Sa Majesté. Tome premier, contenant l'Ecole Florentine & l'Ecole Romaine*, vol. 1 (París: Imprimerie Royale, 1752), 8, <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/9987> (consultado el 24 de agosto de 2023).

42. Félix Vicq-d'Azyr, Thomas Lindet y Gabriel Bouquier, *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement, proposée par la Commission Temporaire des Arts, et adoptée par le Comité d'Instruction Publique de la Convention Nationale* (París: l'Imprimerie Nationale, 1793), 4-7, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6575239f> (consultado el 24 de agosto de 2023), citado por McClellan, en *Inventing the Louvre*, 155-194.

por medio de las confiscaciones, o bien como resultado de distintos éxitos militares de la República, y después de Napoleón, se incorporaron a una demostración material de los criterios esgrimidos por Vasari en las *Vidas de los más ilustres pintores*. En aquella obra, el artista e historiador había defendido la perfección del arte griego, sólo alcanzada y superada por Leonardo, Miguel Ángel y Rafael. Este discurso hacía poco aconsejable enfatizar demasiado un relato histórico que hubiera llevado, de manera inevitable, a postular la decadencia de la pintura más reciente. Por lo demás, el discurso museográfico debió adaptarse a las derrotas napoleónicas en el siglo XIX, cuando se impuso la devolución de obras que, como la *Transfiguración* de Rafael, daban sentido a un relato lineal del arte mundial.⁴³

Más a propósito de este artículo, el proceso de constitución del “patrimonio nacional”, posterior a la Revolución francesa, importa bastante porque determina una división de categorías que probará su relevancia. Alexandre Lenoir, un personaje con una vida política longeva y zigzagueante, había conseguido rescatar una buena cantidad de bienes confiscados a la Iglesia para depositarlos en el exconvento de los *petits augustins*. Sucesivos gobiernos revolucionarios determinaron privilegiar al Louvre, al que debían enviarse las obras de pintura con mayor relevancia. En el Museo de los Monumentos Franceses de Lenoir se quedaron las tumbas de los reyes. No sólo eran muy impopulares y habían sido desacralizadas; además, esa forma de escultura medieval no se consideraba “gran arte”. Se determinó entonces que se trataba de “patrimonio histórico”, una categoría que se consideraba inferior a las obras pictóricas enviadas al Louvre, y que nació más bien para proteger las tumbas de la destrucción. El Museo de los Monumentos Franceses fue desmantelado en la Restauración.⁴⁴

También para Couto, pero con parámetros distintos a los del revolucionario Lenoir, es importante separar los objetos artísticos de los que sólo tienen un interés “para la arqueología y la historia”, entre los que incluye los códices anteriores a la Conquista. Sus argumentos, sin duda racistas, se alinean con el relato del progreso predominante en el siglo XIX; pero no nos apresuremos a condenar su eurocentrismo, muy del siglo XIX. La controversia sobre los límites entre lo artístico y lo histórico sigue vigente, y las categorías impuestas por la ley actual no son menos problemáticas. Para salir de los límites de México y entender la medida en que éste es un problema abierto, bastaría atender al lar-

43. McClellan, *Inventing the Louvre*, 145-148.

44. McClellan, *Inventing the Louvre*, 155-194.

go debate sobre la autenticidad artística y el valor histórico de los monumentos, en el seno de la Junta del Patrimonio Mundial de la UNESCO.⁴⁵

La discontinuidad de la memoria (la organización espacial)

Son tres historias de acopio a lo largo de transformaciones sociales profundas. Tienen semejanzas y diferencias. En los tres casos, la secularización lleva a la expropiación de bienes y, también, a la instauración o el fortalecimiento sustancial de un “patrimonio nacional”. En los tres aparecen actores a cargo del orden y del catálogo (al que en México no se le da tanta relevancia). En los tres, ese acopio requiere de un inmueble especial que es un edificio confiscado: el convento agustino en París, el de la Trinidad en Madrid, el de la Encarnación en México. Los tres “acervos nacionales” se disgregan pronto, aunque no necesariamente se devuelven a sus sitios originales. Las diferencias también son importantes. El acopio francés tiene lugar a partir del tránsito de un paradigma comparativo hacia uno historicista y de “escuelas nacionales”. Este último es el que prevalece desde el principio en México y España. En Francia y en México, el acopio da lugar a un patrimonio calificado de “histórico” (la categoría que la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas reserva para el patrimonio del virreinato). Pero a diferencia de Francia, donde lo “histórico” tenía un lugar subordinado, en la tardía ley mexicana prevalece sobre el “patrimonio artístico” y se le valora más: los bienes que pertenecen o pertenecieron a la Academia no son, frente a la ley, artísticos.⁴⁶

Pero regresemos a “los últimos meses de 1860”. Es ahí, en las galerías de la Academia, descritas como una cápsula ajena a la confusión y la mortandad de la guerra civil, incólume pese a la destrucción de monumentos y la abolición de instituciones, que Pesado, Couto y Clavé pueden organizar sus argumentos en forma espacial. El *Diálogo* está lleno de expresiones que podemos calificar, y generalizar en forma un poco abusiva, de “deícticas”, pues refieren lo mismo al desplazamiento de los observadores que a su posición respecto de los objetos: “En esta sala esa historia no se lee, sino que ella misma va pasando delan-

45. Uno de nosotros exploró ese problema de manera sintética en Renato González Mello, “La autenticidad de Hueyapan”, blog, *Nexos. Cultura y vida cotidiana*, 2 de octubre de 2020, <https://cultura.nexos.com.mx/?p=20970> (consultado el 24 de agosto de 2023).

46. Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas”, *Diario Oficial de la Federación*, 6 de mayo de 1972, sec. “Secretaría de Educación Pública”, 28 y 36.

te de los ojos”; o bien, al referirse al célebre cuadro de Echave: “Pero aquí, señor don Joaquín, sí que es decidida la superioridad del otro cuadro que está a la derecha, el de la *Oración en el huerto*”. Y así se despliega la argumentación del texto entero, más como un encabalgamiento de desplazamientos y observaciones situadas, que como una jerarquía de silogismos. No sabemos quién los hizo, pero sabemos dónde están:

¿De quién son estos cuadros que han puesto ustedes en seguida?” [...] “Recuerde usted que en la pieza de abajo tenemos un cuadro de grande tamaño” [...] “El uno, que es el que queda a la derecha como entramos, ofrece una especie de alegoría” [...] “Parece que con estudio han colocado ustedes ese cuadro cerca de los de Ibarra” [...] “Bastante lo he visto en la Universidad antes de que ustedes lo trajeran a esta galería” [...] “Solamente se desea que hubiera en la pieza más luz para gozarlo mejor” [...] “Es ése que está colgado en un rincón” [...] “Acabas de pronunciar el [nombre] de Tresguerras, y veo ahí un cuadrito de su mano.”⁴⁷

De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*, la deíxis es el señalamiento de una persona, lugar o un tiempo, o de una expresión lingüística mediante ciertos elementos gramaticales, como cuando se dice “ayer”, “vine”, o cuando se señala que unas manzanas son “tus manzanas”. La deíxis señala la posición del sujeto o del objeto: “Tus amigos vinieron ayer”, dice el diccionario de la Academia. Al reflexionar sobre la posibilidad de una historia del arte que se apoye en las imágenes, y no sólo en la lectura, Gottfried Boehm postula que el primer paso en el sentido de las imágenes es lo que en español suele llamarse “deíxis ostensiva”, también llamada “*ad oculos* o sensible [...] la que se obtiene por simple mostración, es decir, por la presencia física de lo que se señala en el contexto extralingüístico”. Cuando señalo algo y digo “ahí”, “ése”, “arriba”. La deíxis es como el Doctor I.Q., que se la pasa diciendo “arriba a mi derecha”.⁴⁸

47. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 34, 58, 63, 72, 75, 89, 88, 98, 103, 113, 126.

48. Real Academia Española, “deíxis”, en *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario*, 2014, <https://dle.rae.es/deixis> (consultado el 24 de agosto de 2024); Gottfried Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*, trad. Linda Báez Rubí (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 31-41; “Tipos de deixis - Los demostrativos - Sintaxis - Publicador - gramaticaespanola”, http://gramaticaespanola.com/publ/sintaxis/los_demostrativos/tipos_de_deixis/20-1-0-343 (consultado el 24 de agosto de 2024). El Doctor I.Q. fue un personaje de la televisión mexicana

Esto puede parecer árido, pero no lo es para nadie que haya impartido una visita guiada. El guía señala, pide a quienes lo siguen que no pierdan un detalle, subraya la importancia de lo que está aquí o allá, arriba o abajo. Puede que cuente historias fantásticas o se refiera a oscuras doctrinas filosóficas, pero si no dice “aquí” o “allá”; o bien “antes” o “después”; si no dice “vengan por aquí”, si no dice “miren allá”, simplemente no habrá visita guiada ni nada. El *Diálogo*... no dice “tus amigos vinieron ayer”, como quiere la Academia. Es lógico, porque en ese mundo un poco desesperado, donde todos han traicionado a todos, los cuadros son los únicos amigos de verdad. Podría decir: “tus cuadros vinieron ayer”.

Estamos ante un dispositivo mnemónico. Como recomendaba la *Retórica a Herenio*, antes atribuida a Cicerón, el discurso de los cuadros se organiza a través de una sucesión de espacios.⁴⁹ Los catálogos e inventarios originales de la colección siguen ese orden en todas partes. En la Academia, el inventario que se elabora en 1914, reproducido por Eduardo Báez,⁵⁰ está ordenado por galerías y bodegas. A semejanza de lo que hace la mayoría de los museos hasta la fecha, ese orden seguía dos categorías. La más importante de ellas eran las escuelas nacionales o regionales. El otro criterio, que podía traslaparse de distintas maneras con el primero, era el orden cronológico. Finalmente, la autoría de las obras era siempre el dato más relevante, y el que causaba —y causa— mayor preocupación.

La interpretación de esos acervos llenos de intencionalidad política tiene una condición: el espacio debe aparecer como *lo dado*, lo no misterioso, lo que no es objeto de indagación. Su estabilidad es una condición para que, como hubiera querido la retórica clásica, la memoria se convierta en una herramienta útil para el discurso. Couto, Pesado y Clavé recorren un espacio modelado en emulación de la Gran Galería del Louvre (a su vez resultado de un complejo rediseño). Pero en el recorrido se habla poco de ese reciente remozamiento. Los tres reconstruyen sus argumentos en un recorrido hasta el anaquel o el pasillo donde está la cosa. Al tratarse de un diálogo histórico, al llegar a su destino discurren bastante sobre las características de cada cuadro; pero para quienes elaboran los inventarios, estas consideraciones quedan subordinadas. No se preguntan “qué es”, sino “dónde está”. Hemos tratado de atisbar la historia de los inventarios y los lugares para entender hasta qué punto estas operaciones

sobre el que existe una ficha. Véase *Wikipedia, la enciclopedia libre*, “Dr. I. Q.”, 18 de marzo de 2023. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Dr._I._Q.&oldid=149966756 (consultado el 24 de agosto de 2024).

49. Salvador Núñez, trad., *Retórica a Herenio*, Biblioteca Clásica Gredos (Madrid: Gredos, 1997), &16.

50. Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 229, 281-288.

son operaciones políticas. Con frecuencia son actos de autoridad, pero también pueden ser —como en el caso de Couto— de resistencia.

Los nuevos catálogos de palabras

El Museo del Prado, obligado por los rumores sin fundamento sobre un despojo de sus colecciones, se esmeró en publicar un catálogo que hiciera notorias las correspondencias entre los distintos instrumentos mencionados a lo largo del siglo XIX. Esa publicación es de 1990, incluye índices iconográficos, topográficos y de autores. Es pues, un instrumento moderno, y el prólogo anuncia la captura de toda esa información en una computadora.⁵¹ Pero los inventarios originales de aquellas caóticas colecciones, que intentaron mediar entre el antiguo régimen y la modernidad, no siempre pudieron darse esos lujos. Lo que muestran es una confianza en un criterio para darle sentido a los objetos. Couto, Madrazo, Luis Eusebi (el autor del primer catálogo del Prado), todos ellos confían en el espacio construido. Aunque los índices alfabéticos se comienzan a utilizar a la mitad del siglo XIX, es un lugar común que las colecciones adquieren sentido en salas que determinan “escuelas”. El nuevo capitalismo tecnológico va en otra dirección: proclama la “sociedad del conocimiento”, convierte los objetos en imágenes y los organiza utilizando palabras, haciendo del espacio museístico, que les daba sentido a las cosas, un espacio “virtual”. De manera radical organiza las imágenes de manera lexicológica, ontológica, pero no espacial. El ciberespacio se parece más a un inmenso listado de palabras, que al espacio. Es la cultura digital del siglo XXI la que consigue abolir el espacio construido por los ilustrados para sus colecciones. Como en aquel caso, se trata de una apropiación; pero en éste no es una apropiación física, sino simbólica y jurídica. No por ello es menos eficaz: está en juego, nos recuerda Robert Darnton, la propiedad intelectual de todo el mundo.⁵²

51. *Museo del Prado: inventario general de pinturas. La colección real*, vol. 2 (Madrid: Museo del Prado/Espasa Calpe, 1990), 9-10, <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/museo-del-prado-inventario-general-de-pinturas/76ef9b9a-82fo-4cof-8649-4f6a7e37ceb6?searchid=862bed69-3101-3292-4e78-41994717c304> (consultado el 24 de agosto de 2023).

52. Robert Darnton, “The Library: Three Jeremiads”, *The New York Review of Books*, 23 de diciembre de 2010, <https://www.nybooks.com/articles/2010/12/23/library-three-jeremiads/> (consultado el 24 de agosto de 2023).

Pasamos pues de un espacio bastante artificial, que se supone ajeno a los conflictos del mundo y a los cambios de la historia, a la búsqueda de vocabularios de igual manera artificiales. El espacio daba certidumbre, ahora quisiéramos que las palabras cumplieran esa misma función. Este problema no es trivial, aunque trataremos de explicarlo con una analogía de la vida cotidiana. Como lo ha experimentado cualquiera que intente hacer la compra de la semana “en línea”, es bastante difícil adivinar cuáles son los criterios que organizan una base de datos: a quien busque jitomates, el sistema de cómputo le ofrecerá etiquetas, cepillos de dientes, latas de distintas naturalezas, sidra y tal vez, perdidas entre mil otros productos, las esferas rojas con las que planea cocinar sus chiles rellenos. Los jitomates dejaron de estar en un pasillo concreto y se convierten en... ¿frutas o verduras? Nadie puede encontrar con facilidad los jitomates cuando se pasa de la tienda a “la plataforma”.

Si el museo es una de las instituciones que constituyen a los nacionalismos modernos, los sitios de internet pueden, al principio, ensayar formas de restituir ese venerable componente de los otrora prestigiosos estados nacionales.⁵³ Pero los intentos no son satisfactorios, pues el ordenamiento y la construcción del sentido siguen caminos distintos. Inútilmente, los curadores buscamos un programa de cómputo que nos brinde alguna ilusión espacial lo bastante poderosa para reconstruir las analogías y contrastes que les daban sentido a las colecciones. En nuestro afán de reconstruir o salvar el sentido de las cosas, los curadores imitamos nuestras operaciones en el espacio con el uso de herramientas del lenguaje. Frente al extenso *Diálogo* de Couto, uno de los respuestas más inteligentes por un régimen en proceso de desmantelamiento que ya no podría volver, las fugaces expresiones de cólera o tristeza en las redes sociales se antojan inútiles: cómo tratar de curar una enfermedad terminal con aspirinas. Y aunque la idea es atractiva, no es sencillo buscar en los viejos vocabularios para tratar de restituir el sentido “tradicional” en la restauración de viejas teorías del humanismo.

Esto nos devuelve a un paradigma que había sido abandonado con la Revolución: el que comparaba los objetos, basado en sus cualidades, y no en su lugar en la historia. Esas cualidades que se deducían de los tratados de pintura publicados a partir del Renacimiento, y en los que se suponía que había continuidad, como lo proponía Foucault, entre las palabras y las cosas.⁵⁴ ¿Podemos recurrir a

53. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 249-57.

54. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (Madrid: Siglo XXI, 2010), 9-17 y 40-49.

los vocabularios de otra época para orientar y dotar de significación virtual a la errancia intelectual que llamamos “navegar”? Sería interesante, por ejemplo, poner a prueba uno de los textos más venerables de la historia de la pintura española: el *Museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino, que vio su primera edición entre 1715 y 1724.⁵⁵ Palomino viene a cuento por dos motivos. El primero es su indudable presencia en el universo novohispano en el que se implantó la Academia de San Carlos borbónica. Palomino fue leído, respetado y sus categorías se utilizaban para la descripción de los objetos.⁵⁶ El segundo motivo es su afán comprehensivo: pocos como él se esmeraron por organizar verbalmente el mundo de la pintura. Nos preguntamos si la estructura de ese tratado puede fundamentar un vocabulario que se ajuste, al menos en parte, a la colección artística de la Academia. Nos preguntamos hasta qué punto se ha utilizado ya. Por último, nos preguntamos en qué medida esa herramienta podría ayudar a que los usuarios de los catálogos en internet (a quienes nadie llama “los lectores”) construyan un nuevo sentido para los objetos.

Materiales y predicados

Es la división madre de la claridad, guía de la memoria, maestra de las ciencias; y es de tan alta consideración su importancia que Sócrates ofrecía cultos de deidad a quien rectamente la ejecutase.⁵⁷

El museo pictórico y escala óptica tiene tres partes. La primera, el “Museo” propiamente hablando, dedicada a organizar las distintas especies de dibujo y pintura (figs. 1 y 2). La segunda, la más densa y extensa, destinada a explicar distintas formas de representación geométrica del espacio. En la tercera, que sigue las huellas

55. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico, y escala óptica: theorica de la pintura en que se describe su origen, esencia, especies, y qualidades, con todos los demas accidentés que la enriquezen è ilustran : y se prueban, con demonstraciones mathematicas y filosoficas, sus mas radicales fundamentos* (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, impressor del reyno &c., 1715) <https://archive.org/details/Ao42a063> (consultado el 24 de agosto de 2023).

56. *El Museo pictórico y escala óptica* fue uno de los libros que trajo de España el fundador de la Academia, véase Eduardo Báez Macías, ed., *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, Estudios y Fuentes del Arte en México 71 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 14.

57. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, 31.

de Pacheco, Palomino ofrece un “Parnaso español” con información histórica acerca de distintos pintores. Aquí sólo nos ocuparemos de la primera parte.

El museo pictórico se merece ese título. Visto en conjunto, pretende establecer una especie de “historia natural” de la pintura, abusando un poco de la expresión. Busca establecer un árbol ontológico (en realidad dos) para caracterizar las especies de pintura y dibujo. Para proceder así, Palomino parece haber abrevado de Porfirio de Timo, el autor de una introducción a la lógica de Aristóteles que fue usada como libro de texto sobre el *Organon* de aquel filósofo durante la Edad Media y el Renacimiento.⁵⁸ En dicho texto, el *Isagoge*, Porfirio enfrenta uno de los problemas inherentes a la categorización aristotélica de géneros y especies: que las propias especies pueden convertirse en géneros de otras especies, en un proceso intelectual en el que debe impedirse la posibilidad de que una especie, al convertirse en género, ocupe un lugar jerárquico superior al del género mismo. De acuerdo con Porfirio, una solución para este posible problema es que haya un “género generalísimo” y una “especie especialísima”: una categoría irreductible en lo más alto de la jerarquía, y otra indivisible en su nivel inferior. Este problema resultará familiar para cualquiera que haya escrito un par de líneas de código en cualquier lenguaje informático, pues en ese tipo de medios la argumentación circular lleva a las temibles “caídas del sistema”.

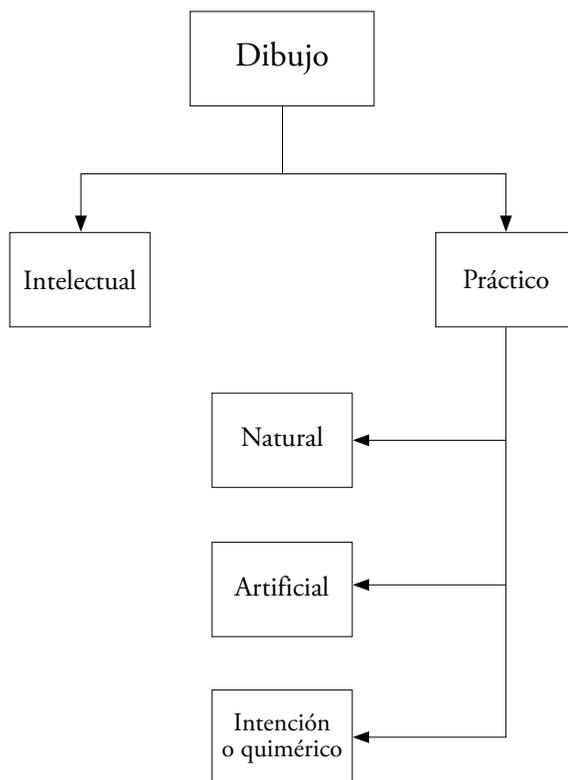
Palomino evoca dos principios del *Isagoge* en el primer párrafo del capítulo dedicado a la pintura:

Considerando la pintura en su género universalísimo y potencial, como participable de diferentes especies y respecto de todos aquellos que de alguna manera imitan la naturaleza en una superficie, se debe entender que pintan propia y verdaderamente; dividiremos la pintura en tantas especies cuantos son los modos de imitar la naturaleza en superficie.⁵⁹

Lo “propio”, dice Porfirio, a diferencia del género y la especie, sí es convertible. Lo que es “propio” puede predicarse de la especie, pero lo contrario también: si

58. Eyjólfur Emilsson, “Porphyry”, en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta (Palo Alto, Ca.: Stanford University Press-Metaphysics Research Lab, 2022), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/porphyry/> (consultado el 24 de agosto de 2023) y Étienne Gilson, *La filosofía en la Edad Media: desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, trad. Arsenio Palacios y Salvador Caballero B., Grandes Obras de la Cultura (Madrid: Gredos, 2007), 138-39 y 274-75.

59. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, 31.



1. Diagrama que muestra en forma sintética las categorías, a partir de Palomino, asociadas con el dibujo. Realización: Fabiola Wong.

la especie humana tiene la facultad de reír, la risa misma es específicamente humana.⁶⁰ “Género generalísimo”, dice Porfirio, es “aquel por encima del cual no puede haber otro género superior”.⁶¹

Palomino comienza por distinguir los tipos de dibujo (fig. 1),⁶² “la forma universal de lo corpóreo, delineada según a la vista se nos representa”. Este “género generalísimo” tiene dos especies: “dibujo intelectual” y “dibujo práctico”. El primero de ellos lo remite a lo que Federico Zuccaro llama *disegno in-*

60. Porfirio, *Isagoge*, trads. Juan José García Norro y Rogelio Rovira, ed. trilingüe, Textos y Documentos (Barcelona: Anthropos, 2003), 37, V.

61. Porfirio, *Isagoge*, 13.

62. Elaboramos dos tablas para facilitar la comprensión de este complejo sistema (figs. 1 y 2).

terno en *L'idea de' pittori, scultori et architetti*: “es en general una idea y forma en el intelecto, que representa expresa y distingue la cosa comprendida de aquello que solamente es su representación u objeto”. Esta categoría, que Zuccaro equipara a las intenciones y las ideas, aparece para Palomino como definición teórica y no se desarrolla. En cambio, el dibujo “práctico o externo es aquella exterior delineación, que nos manifiesta en determinada forma las cosas que se han de pintar”. Se divide en “natural y artificial”, además de “intencional o quimérico”, ya sea que las cosas representadas por el mismo sean naturales, artificiales (como en un proyecto arquitectónico) o imaginarias. Al hablar del “dibujo quimérico” Palomino se refiere a la fantasía. Tal vez porque algunas de sus categorías para comprender la pintura son francamente materialistas, Palomino se refiere al dibujo en términos que parecen en verdad neoplatónicos: “y así no hay criatura, en quien se halle alma intelectiva, que no le ame, admire y apetezca”; en último término lo postula como producto del amor.⁶³

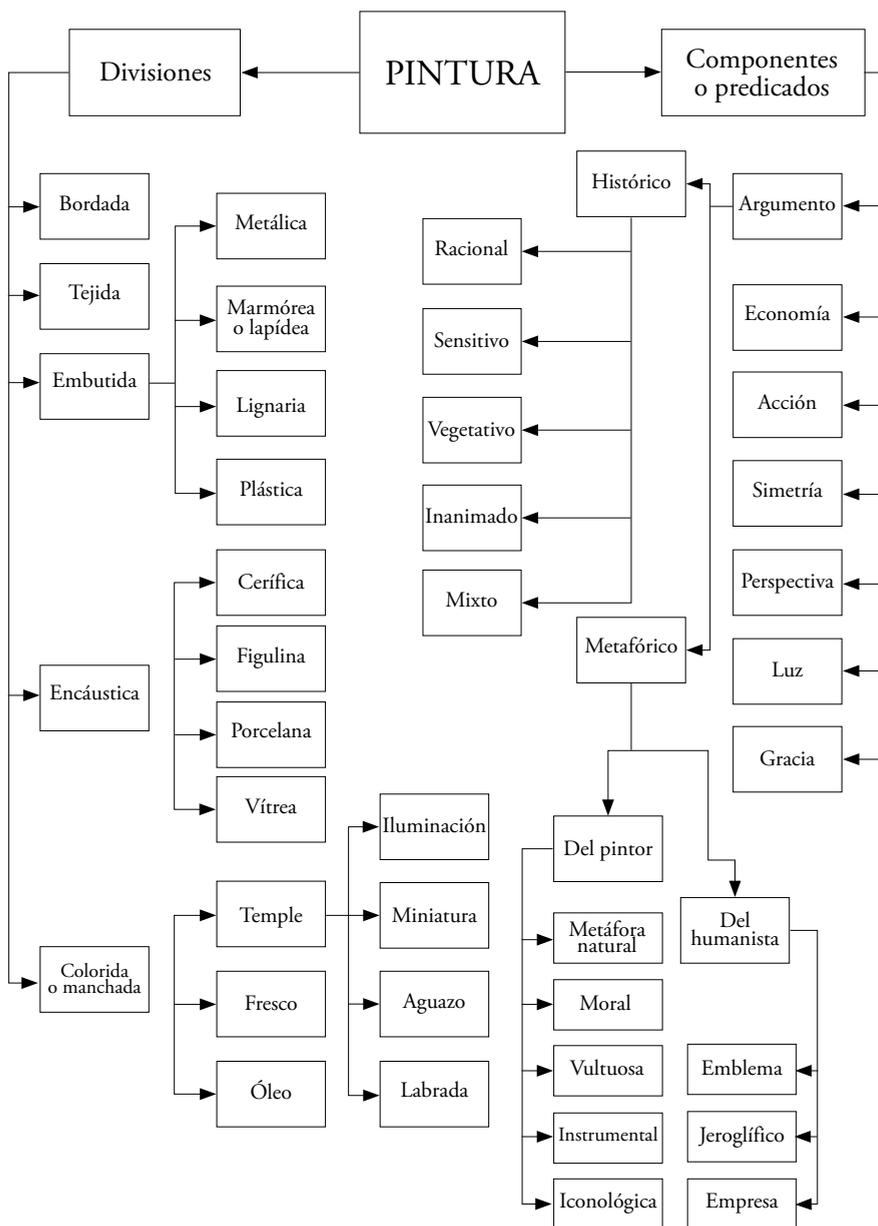
Queda explicar cuáles son las especies de pintura. Es sobre esto que encontramos algunas sorpresas. En su afán de ser exhaustivo, propone dos principios de división (fig. 2). La posibilidad de dividir el mundo de distintas maneras no era ajena al pensamiento aristotélico. Justo por eso el maestro advertía contra las divisiones dicotómicas, imposibles de aplicar en dos árboles paralelos de categorías.⁶⁴ Admitamos, sin embargo, que hasta la fecha resulta un poco raro que alguien sobreponga dos o tres clasificaciones cuando se propone, como Palomino, organizar un universo de cosas.

En primer lugar, *El museo pictórico* divide la pintura por su técnica o materia. En segundo, la pintura se compone de siete “predicados”: argumento, economía, acción, simetría, perspectiva, luz y gracia (o buena manera). Cada uno de estos predicados permite una división. Para el argumento, ésta separa lo histórico de lo metafórico. El primero, a su vez, puede ser racional, sensitivo, vegetativo, inanimado y mixto. Las metáforas del pintor, por su parte, pueden ser naturales, morales, vultuosas, instrumentales e iconológicas. Además, hay metáforas propias de los humanistas: el emblema, el jeroglífico y la empresa.⁶⁵

63. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico, y escala óptica*, 25-30; Federico Zuccaro, *L'idea de' pittori, Scultori et Architetti. Divisa in Due Libri* (Turín: Agostino Disserolio, 1607), 4-7, <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdho000137741> (consultado el 24 de agosto de 2023). Sobre la noción de *phantasia* en el Renacimiento, véase Ioan P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, 1484 (Madrid: Siruela, 1999), 31.

64. Véase la introducción a Porfirio, *Isagoge*, XXXVII-XXXVIII.

65. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, 50-51.



2. Diagrama que muestra en forma sintética las categorías, a partir de Palomino, asociadas con el dibujo. Realización: Fabiola Wong.

Lo que Palomino llama “economía” es lo que el siglo xx terminó llamando “composición”: “la buena disposición, y colocación de las figuras, y demás partes de que se compone el asunto”. La *acción* se refiere a “la actitud, postura o movimiento de cada figura”. La *simetría* es “la conmensuración y proporción de las partes entre sí”. Palomino, además de establecer el aspecto matemático de la *perspectiva*, le otorga la capacidad de hacer que “las especies de cosas visibles [pasen] a informar nuestro entendimiento”. De manera concomitante, además de su valor histórico, teológico y filosófico, la *luz* puede entenderse desde un punto de vista matemático. El séptimo predicable es la *gracia*, buen gusto o buena manera, con lo que parece aludir a la *venustas* vitruviana.⁶⁶

La división o predicación por técnica y materia llama la atención por su carácter comprensivo. Comienza por la “pintura bordada”, la “tejida”, distintas formas de mosaico de materiales a los que llama “pintura embutida”: metálica, marmórea o lapídea, lignaria o de madera, y plástica o de yeso. Sigue con la encáustica (en la que considera la “figulina”, de colores metálicos sobre vasijas de barro), porcelana, hoja de oro y vítrea (lo que hoy llamamos “esmaltes” sobre metal). Palomino define a continuación la “pintura colorida o manchada”, que a su vez contiene el temple, la iluminación (la que se aplica sobre una superficie blanca de papel), la miniatura, el “aguazo” (una suerte de acuarela para escenografías), el “temple labrado” (lo que hoy llamamos sólo “temple”), el fresco y el óleo. La división parece a veces arbitraria, pero esto se debe a que Palomino le da primacía a la técnica sobre el material. Por eso incluye en la encáustica todo material que haya requerido del calor para fijarse, y no sólo la cera (fig. 2).⁶⁷

Los propósitos de Palomino distan de ser sólo clasificatorios. Coincide con el célebre *Prólogo* de Félibien en el que las formas superiores de la pintura se refieren a la historia, la poesía y la alegoría. Los predicables de Palomino son semejantes a los elementos de juicio que proponía el famoso académico francés, aunque este último no elaboró un laberinto aristotélico tan acabado como el del pintor cordobés.⁶⁸ Por otra parte, *El museo pictórico* no pretende ser un vocabulario, sino una lista de predicables. El capítulo relativo a las técnicas propone un orden de las nociones que sería difícil distinguir de las cosas. En cambio, cuando enumera los predicables de la pintura, Palomino propone los recursos

66. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, 55-63.

67. Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, 37-47.

68. André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*. [Par A. Félibien.], 1668, [15-24], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s> (consultado el 24 de agosto de 2023).

para un análisis de ésta, pero la dimensión física de los objetos es indiferente. Lo que no ocurre es que las nociones propuestas se ajusten a un orden por completo arbitrario o neutral, como el orden alfabético de una enciclopedia.

La historicidad de estas categorías es tan intensa como su dimensión semántica. Si nos ayudamos con el vocabulario que aparece al final del primer volumen, podemos hacer un ejercicio de comparación con otros dos instrumentos digitales y de acceso abierto en línea que son muy utilizados hoy para la catalogación de obras de arte: el *Art and Architecture Thesaurus*, del Instituto Getty, y los *Tesoros del Patrimonio Cultural Español*, del Ministerio de Cultura (anexo 1). Los dos tienen características de catálogo facetado, lo que los hace comparables con la ontología de Palomino. El resultado salta a la vista: ni las palabras ni las categorías se mantienen estáticas. Los “instrumentos de autoridad” caros a las ciencias de la información bibliográficas no tienen una dimensión histórica. El catálogo computarizado permite apreciar la fotografía de un objeto. Aunque habrá información acerca del sitio en que se encuentre, esta observación podemos efectuarla desde cualquier lugar. Esta pérdida del sentido espacial tiene un costo: son las palabras las que se vuelven estáticas (“archivos de autoridad”, en la expresión inglesa), son ellas las que proporcionan una estructura.

¿Sería posible pensar en un instrumento de autoridad que tuviera una dimensión histórica? Los diccionarios históricos son herramientas de gran complejidad. El *Diccionario Histórico de la Lengua Española*, de la Real Academia es un instrumento para el que se ha propuesto seguir la evolución del sentido de las palabras en la evolución de la estructura, una apuesta que parece metodológicamente arriesgada, y que con seguridad tardará en llevarse a cabo.⁶⁹ Pero un instrumento de autoridad no sólo es un catálogo de palabras; lo que hace es regular la relación de las palabras con los conceptos: busca volver predecible la relación entre el significante y el significado. Así, por ejemplo, la entrada del *Art and Architecture Thesaurus* del Instituto Getty define la acuarela como “pintura elaborada mediante la aplicación de una acuosa capa de acuarela delgada y transparente, generalmente sobre papel”.⁷⁰ La clave está en la noción de

69. María del Pilar Garcés Gómez, “Sinonimia y diccionario histórico”, en *Diccionario histórico: nuevas perspectivas lingüísticas*, ed. José Ignacio Pérez Pascual (Fráncfort: Iberoamericana Vervuert, 2008), 149-175, <https://doi.org/10.31819/9783865278678>; Los avances del diccionario ya están en línea: *Diccionario histórico de la lengua española*, 6 de noviembre de 2022, <https://www.rae.es/dhle/> (consultado el 24 de agosto de 2023).

70. “Watercolors (Paintings)”, en *Art & Architecture Thesaurus* (Los Ángeles: Getty Research Institute), <https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=watercolor&logic=AND&no->

“pintura”, pues ningún museo de los Estados Unidos ha seguido esta definición; y aunque la de la Real Academia coincide con el Getty, tampoco el Museo del Prado pone las acuarelas entre las “pinturas”. De manera casi unánime, la tradición estadounidense considera que la acuarela es una técnica del dibujo. Un instrumento que diera cuenta de las diferencias cronológicas y geográficas tendría que mostrar un mapa de uso, pero también resolver otro problema: aunque el uso de la técnica no es nuevo, la voz “acuarela” aparece en los diccionarios en forma más bien tardía, y el *Diccionario* del Conde de la Cortina, que es de los años cuarenta del siglo XIX (pero con seguridad abreva de fuentes anteriores), la hace sinónimo de “aguada”. Esta última voz aparece desde el *Diccionario de Autoridades* de 1726, pero referida a lo que hoy se llamaría así: una pintura monocroma, por lo general, con aguadas de negro. El vocabulario de Nebrija, de 1495, brinda para “aguado”, además de “diluido”, otra acepción que es muy usual en México hasta la fecha: “aguado que no bebe vino”. Y es que la palabra “aguada” tiene una polisemia que haría bastante laborioso identificarla sólo en sus acepciones relativas a las artes, pues parece haberse usado como expresión compuesta. Palomino establece, en el vocabulario del *Museo pictórico*, “dibujo de aguada” como “el que está executado con Aguadas de Tinta, ù de otro Color”.⁷¹ Esto marca una diferencia importante, pues la técnica aparece como un predicable de la categoría “dibujo”, lo que concuerda con el uso actual en distintos países. Ahora veamos un término y noción que es de gran importancia para el acervo artístico de la Academia de San Carlos; precisamente la palabra *academia*. Es un término más estable, con seguridad porque coincide con la creación de las academias de arte en el mundo hispánico. Su uso para designar a “la figura diseñada por el modelo vivo” aparece desde el diccionario de autoridades de 1770. Esta acepción es muy especializada, pues en el *Corpus Diacrónico del Español* prevalece de manera amplia la definición que se refiere a las organizaciones de sabios. El acervo de San Carlos tiene numerosas “Academias”; no hay mayor problema en apariencia, porque un vocabulario o

te=&english=N&prev_page=1&subjectid=300078925 (consultado el 14 de febrero de 2023). Usamos la traducción del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de Chile, aatespanol.cl.

71. “Aguada”, en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (Madrid: Real Academia Española), <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtle> (consultado el 7 de abril de 2023); “aguada”, en *Corpus Diacrónico del Español* (Madrid: Real Academia Española), <https://corpus.rae.es/cordenet.html> (consultado el 7 de abril de 2023); Gómez de la Cortina, *Diccionario manual de voces técnicas castellanas de bellas artes*, 10; Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, 367.

fuerza de autoridad puede adoptar la definición ya incluida en los *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*: “Pintura, dibujo o escultura tomada del natural de una figura desnuda, masculina o femenina, de cuerpo entero, que se realiza como parte del proceso de estudio académico”. Ahí el problema, como en el caso de *aguada*, viene de la polisemia. En la base de datos de la Academia, la búsqueda de *academia* puede llevar a todos los registros del sistema, pues así se llama la institución y aparecerá su nombre en cualquier registro, en especial si se diseña para la cosecha de otros sistemas automatizados. Un programador acomedido podría incluir una ventana que preguntara si el usuario se refiere a la Academia como institución, o bien como tipo de dibujo, pero es dudoso que este tipo de cortesías puedan implementarse en los vastos catálogos compartidos que son posibles gracias a los datos interoperables.⁷² Hacemos notar que nosotros mismos hemos tenido alguna dificultad al sistematizar estas referencias, pues las tomamos de instrumentos de la academia, pero de la Lengua; también vale señalar que esta acepción de Academia como dibujo no aparece en el Tesoro del Instituto Getty. Estamos ante el problema de la compra de jitomates: nos han quitado el pasillo de los productos vegetales, por lo que debemos revisar en línea una vasta dotación de latas de puré, cochecitos de niño en forma de tomatito y papas fritas o caldo de pollo saborizado, antes de llegar al modesto jitomate. Un experimento con alguno de los novedosos *chatbots* de inteligencia artificial, al preguntar cuál es el equivalente en inglés del término *academia* como ejercicio escolar, arrojó en forma categórica una respuesta muy plausible: “life drawing”; pero una búsqueda rápida en la base de datos del Museo Británico sólo arrojó 38, de los más de 100 000 dibujos en esa institución, clasificados así, sin duda porque en el inglés se da la misma pluralidad semántica que en el español, y también se utilizan expresiones como “academic study”. La dificultad aumenta porque la atribución de ese tipo de términos no parece responder sólo al objeto mismo, sino a un juicio histórico del catalogador. Lo que predomina es un término de orden más bien general: “Study”, que en español ha tenido la misma acepción, como “estudio”, y que sí se encuentra en la mayoría de los instrumentos de autoridad. ¿Sería el término apropiado?

72. “Academia”, en *Corpus Diacrónico del Español* (Madrid: Real Academia Española), <https://corpus.rae.es/cordenet.html> (consultado el 7 de abril de 2023), en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (Madrid: Real Academia Española), <https://apps.rae.es/ntlle/srvltgUISalirNtlle> (consultado el 7 de abril de 2023); “Término: Academia (2)”, en *Tesoros - Diccionarios del patrimonio cultural de España* (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte), <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1031822.html> (consultado el 7 de abril de 2023).

Parece claro ¿sería sencillo de encontrar para el usuario?⁷³ Nuestra situación es la de un americano que estuviera buscando jitomates en la base de datos de una tienda mexicana. Muy posiblemente buscaría “tomates”, y se jalaría los pelos tratando de salir de los “green tomatoes” que le devolvería el sistema, pues nadie rebana los tomates verdes para comérselos crudos a mordidas en ningún país.

Conclusión

La galería fue una herramienta bastante sencilla que permitió la solución de complejos problemas políticos, personales e intelectuales. José Bernardo Couto pudo lidiar de forma muy exitosa con su avasalladora derrota política, ganarse un sitio indisputado como fundador de la historia del arte en México, e incluso profetizar el devenir del arte mexicano décadas después:

hace poco mencionábamos [...] la pintura mural. Es probable que en lo venidero se manden hacer pocos cuadros al óleo, pero quizá se introduzca el uso de decorar con esotra los templos, los edificios públicos, los salones de los ricos.⁷⁴

No sorprende que esta predicción se haya cumplido: lleva a un extremo la lógica espacial a la que recurrió el autor para organizar su malestar político y cultural.

Están en marcha algunos proyectos para establecer los instrumentos lexicológicos y de autoridad para mitigar estas dificultades, pero no parece que el problema se pueda resolver sólo como un sistema de organización lexicológica, ontológica o conceptual, que será mucho más laborioso de elaborar que los viejos catálogos, abarcará muchos más objetos y será también —al menos por lo pronto— mucho más difícil de usar. Un par de breves ensayos hacen pensar que las nuevas herramientas de inteligencia artificial podrían ayudar bastante, pero eso está todavía lejos de las herramientas de código abierto que pueden utilizar los museos con bajo presupuesto.⁷⁵ Lo que parece difícil es que las clasificaciones de las

73. “[Chatgpt]”, chatbot, cuenta gratuita, Open AI, chat.openai.com (consultado el 7 de abril de 2023); “Collections Search | British Museum”, The British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/search> (consultado el 2 de noviembre de 2021); “estudio”, en *Tesaurus de Arte & Arquitectura* (Santiago de Chile: Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales), <https://www.aatespanol.cl/terminos/300081053> (consultado el 7 de abril de 2023).

74. Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 1947, 118.

75. “[Chatgpt]” Por favor sintetiza el uso de la palabra “aguada” o “aguado” desde el siglo

bases de datos construyan, por sí mismas, un nuevo “espacio público” que pueda mediar o mitigar los graves conflictos que el sencillo espacio de exposición ayudó a concebir, comprender y negociar en el pasado. Desde luego el espacio de las galerías está lejos de haber llegado a su fin. La demanda de catálogos en línea es reciente, y se ha vuelto muy intensa como resultado probable de la internacionalización de los museos. La severa crisis financiera e institucional que viven los museos en América Latina, donde gobiernos a veces muy hostiles miran con desconfianza la profesionalización y autonomía institucional, obliga a buscar formas novedosas de construcción de públicos y, como dicen los publicistas, “posicionamiento”.⁷⁶ Aunque el espacio público se ha transformado de manera sensible con los nuevos instrumentos digitales, no ha desaparecido como *espacio*: la calle y los edificios, el asfalto y los ladrillos, las glorietas y las galerías siguen teniendo relevancia para el discurso público, la contienda política e incluso el activismo. El valor simbólico o metafórico del espacio no es nuevo, y aquí hemos buscado reconstruir el plano imaginario de las galerías de la Academia en medio de una crisis bastante grave; pero sería imposible negar que las nuevas tecnologías han aumentado la importancia de la dimensión simbólica del espacio público.

Aunque la construcción de herramientas lexicológicas y de “autoridades” no puede posponerse o subestimarse, nos parece que se requiere alguna forma de articulación, sobre todo retórica, que permita dar sentido a las representaciones de los objetos, por lo menos en la misma medida en que las viejas galerías les

xv. Enumera los significados que se le han dado al término, y también toma en cuenta su uso cambiante en la estructura del lenguaje. RESPUESTA: La palabra “aguada” o “aguado” ha tenido varios significados a lo largo del tiempo y ha evolucionado en su uso y estructura en el lenguaje. Desde el siglo xv, el término se ha utilizado para referirse a la acción de diluir pinturas o tintas con agua para crear una apariencia más suave o ligera. También se ha utilizado para describir la técnica de pintar con aguadas, es decir, superponiendo capas de pintura diluida para crear un efecto de transparencia o degradado. Además, en la literatura, “aguado” ha sido utilizado para describir un estilo de escritura en el que se utiliza un lenguaje suave y lírico, como si estuviera diluido con agua. En otros contextos, el término se ha utilizado para describir la apariencia o sabor de la comida o bebida, para referirse a algo insípido o sin sabor. En cuanto a su uso cambiante en la estructura del lenguaje, “aguado” también ha sido utilizado como adjetivo para describir a alguien que parece débil o sin energía, así como para describir una situación o argumento que carece de fuerza o convicción.

76. Para una evaluación de la situación latinoamericana véase Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural, *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro*, digital (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), http://librosoa.unam.mx/bitstream/handle/123456789/3074/01_Para_salir_de_terapia_intensiva%20A.pdf?sequence=1 (consultado el 24 de agosto de 2024).

daban y les dan sentido a los objetos mismos en el espacio. Una nueva memoria artificial que, como la recomendada a Herenio, no sólo permita recuperar imágenes y frases, pero además permita organizar su argumentación y secuencia. El problema de los sistemas digitales es que diluyen dos principios fundamentales para otorgar sentido a las colecciones, y que dependen de la disposición espacial: por una parte, la sincronía. Las colecciones tienden a destruir las secuencias cronológicas, al presentar una variedad de cosas en forma simultánea. Por la otra, la serie y la secuencia. El principio organizador de las colecciones, señala Susan Stewart, depende de la organización de series organizadas en torno a la semejanza, y que justo por eso permiten destacar la diferencia. El catálogo en línea tiende a sobreseer ambos procedimientos, al destacarlos como parte de un sistema fuera de la colección: un espacio virtual donde podrían reunirse, en principio, *todas las cosas*. Esto lleva al extremo una tendencia de las colecciones, que sustraen los objetos al uso práctico y tienden a mostrarse como representaciones abstractas, pero limitadas, del mercado de bienes.⁷⁷ El catálogo en línea, desarrollado a partir de herramientas de programación que surgieron de los sistemas comerciales de venta, borra los bordes, los límites y la coherencia interna de las colecciones. Arrancado del espacio para representarlo con palabras en libertad, el sistema de la colección impide toda sinécdoque: no puede haber “la parte por el todo”, porque “el todo” no tiene fronteras ni final alguno. Los pequeños universos cerrados de las colecciones, donde se representaba el drama de la mercancía frente al mercado burgués, con frecuencia al explicarlos en términos nacionales, es reemplazado por la alegoría por completo histórica de un mercado sin límites. La idea es histórica porque los sistemas tienden a consolidar el lugar del objeto como fetiche: lo muestran a pantalla completa, acompañado de una cédula que lo explica de manera singular. No es la primera tecnología que promete convertir todas las cosas en información. La manera de resistirse a esta tendencia es desarrollar herramientas que tengan un sentido distinto. ❀

77. Susan A. Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham: Duke University Press, 1993), 151-169.26

N.B. Este artículo se elaboró gracias al apoyo del proyecto PAPIME 403721, “Catalogación del Acervo Artístico de la Antigua Academia de San Carlos”, otorgado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM.

Anexo

Las categorías de Antonio Palomino en dos instrumentos de consulta

Advertencia:

Se han reunido aquí las definiciones categoriales del *Museo pictórico...* de Palomino, buscando para cada uno equivalencias en dos instrumentos de autoridad: el *Art and Architecture Thesaurus* del Instituto Getty,⁷⁸ y los *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*, del Ministerio de Cultura y Deporte de aquel país.⁷⁹ Para el caso del primero se ha preferido, siempre que ha sido posible, la traducción al español publicada por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales en Chile.⁸⁰ Las coincidencias son exactas o aproximadas en algunos casos, pero en muchos no, y hay muchas divergencias semejantes a los “falsos cognados”, entre expresiones iguales, en el mismo idioma, pero en épocas y países diferentes. No todas las definiciones de la publicación chilena se han traducido, y en algunos casos la definición se encuentra sólo en la página del Getty, así se ha registrado. Las siglas AAT-TAA se refieren a ambas páginas, y TPCE a los Tesoros del Patrimonio Cultural de España. Llama la atención que expresiones de tal importancia como “composición” y “perspectiva” tengan un registro tan problemático, pues son centrales en las tradiciones pictóricas europeas y norteamericanas.

Definiciones categoriales

acción:

“Aquella actitud, postura o movimiento en cada figura mas proporcionado a la expresión del asunto”. MP, 56.

- *acción* (Componentes e instrumentos de sonido) [acción]: El AAT no contiene la voz actitud, salvo para “movimientos y actitudes culturales”. Divergente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300212480>

78. The Getty Research Institute, diccionario *Art & Architecture Thesaurus* (Los Ángeles: The Getty), <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/?find=artifact&logic=AND¬e=&page=1> (consultado el 30 de julio de 2021).

79. Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Deporte, diccionario *Tesoros - Diccionarios del Patrimonio Cultural de España*, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/> (consultado el 26 de septiembre de 2023).

80. Gobierno de Chile-Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio-Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, diccionario *Tesoro de Arte & Arquitectura*, <https://www.aatespanol.cl/> (consultado el 15 de septiembre de 2013).

- *actitud* [acción]: Aparece asociada a veces a las posiciones de las figuras humanas en la escultura, de manera análoga a lo propuesto por el *Museo pictórico*... Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/faceta/9009274>

argumento:

“Es el Asunto, Caso, Historia o Concepto que se ha de expresar”, MP, 49.

- *obras visuales por tipo de tema* [argumento]. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300191098>
- *dibujo*: tipos según lo representado [argumento]. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1012592#c-343681260>

argumento histórico:

Argumento “Ceñido a las puntualidades de la Historia”. MP, 49.

- *historia* [argumento histórico]: En este caso la correspondencia no es estricta, pues Palomino habla de “argumento histórico”, siendo “argumento” el sustantivo; en cambio, el AAT propone “historia” o “pintura de historia” para referirse al género mayor de las doctrinas humanísticas de las artes. El AAT contiene numerosas expresiones afines, y propone historia bíblica, clínica, de animales, de aventuras, amén de otras expresiones que contienen un lexema derivado de la palabra “historia”. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300182739>
- *pintura de historia* [argumento histórico]: El AAT repite la duplicidad entre “historia” y “argumento histórico” o “pintura de historia” del *Museo pictórico*. Los términos no son estrictamente iguales, pero conceptualmente la equivalencia es casi exacta. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300033898>
- *estampa de tema histórico* [argumento histórico]: El *Diccionario de denominaciones de bienes culturales* (<https://datos.gob.es/es/catalogo/e05024801-diccionario-de-denominaciones-de-bienes-culturales>) se orienta por una caracterización material de la pintura, sin considerar su asunto, tema o representación. Los *Tesauros*... no contienen la expresión “pintura de historia”, “argumento histórico” ni otros semejantes, salvo “estampa de tema histórico”: “Aquella cuyo tema central se relaciona con la ilustración en torno a un acontecimiento o hecho histórico”. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1180823.html>

argumento inanimado:

“Es el que se organiza de varias cosas inanimadas, como edificios, arneses, aparadores, instrumentos, vestuarios y otras riquezas y alhajas semejantes o inferiores”. MP, 49.

- *naturaleza muerta* [argumento inanimado]. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300015638>
- *bodegón*: tipos [argumento inanimado]. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/faceta/9013009>

argumento metafórico:

“Es, el que en virtud de una metáfora ingeniosa, manifiesta el concepto de su autor”. MP, 50.

- *metáfora* [argumento metafórico]. Equivalente. AAT-TAA <https://www.aatespanol.cl/terminos/300055901>
- nula. TPCE

argumento mixto:

“Es el que se compone de todos, o alguno de los referidos”. MP, 49.

- [argumento mixto]. Nula. AAT-TAA y TPCE.

argumento racional:

“Es el que se actúa de sucesos, y figuras humanas; en que fueron maravillosos Rafael de Urbina, el Dominichino, Lanfranco y otros muchos”. MP, 49.

- *figura humana* [argumento racional]. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300404114>
- *pintura de historia* [argumento racional]: La traducción del AAT mantiene algunos términos en inglés y en otros idiomas. “Pintura de historia” se encuentra bajo el término *histories*, cuya definición es redundante, una peculiaridad estructural que hereda del AAT en inglés. Dentro de la misma expresión jerárquica (“obras visuales por tipo de tema”), el AAT incluye, bajo la noción de “figura”, una variedad de expresiones relativas a la figura humana en la arquitectura de la India, como “rati-nāyaka”, “In Indian art or architecture, a amorous couple”. El AAT no tiene definiciones de la voz **racional**. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300033898>
- *figura* [argumento racional]: Las definiciones para las dos expresiones encontradas precisan que “figura” suele entenderse como “figura huma-

na”, aunque también podría, según el contexto, implicar a “cualquier ser vivo”. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1014852.html>

- *dibujo de figura* [argumento racional]. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1196537.html>

argumento sensitivo:

“El que se compone de animales de una, o varias especies, como aves, pescados, fieras; en que se aventajaron Pedro, y Martin de Vos, y Azneira, Discipulos de Rubens, en Monterías, Cevaderos, Hosterías, y otros semejantes de asuntos”. MP, 49.

- *objeto cultural y sensitivo* [argumento sensitivo]: Estamos ante algo parecido a un falso cognado: el adjetivo “sensitivo” no se refiere a las facultades de los seres representados, sino a la reacción emocional que pudiera provocar un objeto en la sociedad. Divergente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300234130>
- *hostería* [argumento sensitivo]. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300005207>
- *pintura animal* [argumento sensitivo]: Es parte de la categoría “animal art”; la definición es redundante. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300263554>.
- *sensitivo* [argumento sensitivo]. Nula. TPCE
- *montería* [argumento sensitivo]: Es un topónimo en Colombia. Divergente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/geografico/1206994>

argumento vegetativo: “Es el que se compone de árboles, frutas, o flores, como los países, floreros, y fruteros”. MP, 49.

- *naturaleza muerta* [argumento vegetativo]: Incluye diez definiciones subordinadas, aunadas a naturaleza muerta con flores, con frutas, pero también a otras que no están relacionadas con lo referido a Palomino, como *vanitas* o *hammetje*, que es un tipo de bodegón protagonizado por una pieza de jamón. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300015638>
- *paisaje* (representación) [argumento vegetativo]: Incluye paisaje idealizado, de montaña y naturalista, además de shan shui (un tipo de paisaje chino). Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300015636>
- [argumento vegetativo]. Nula. TPCE

- *bodegón*: tipos [argumento vegetativo]. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/faceta/9013009>

dibujo:

“Este es la forma universal de lo corpóreo, delineada según a la vista se nos representa”. MP, 25.

- *dibujos* [dibujo]: La definición es paralela, aunque casi coincidente, a la de Palomino. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300033973>
- *dibujo* [dibujo]. Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1002819.html>
- *dibujo* [dibujo]. Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1012592.html>

dibujo artificial: “El que delinea las cosas artificiales: esto es, las que en su ser corpóreo, y real, son hechas con simetría, y preceptos regulares del arte y el ingenio; como son las obras de arquitectura, platería, escultura y de todas las demás artes, hasta los oficios mecánicos”. MP, 26.

- *dibujo técnico* [dibujo artificial]: La coincidencia es parcial, pues Palomino precisa que también se refiere a “la imitación”. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300034789>
- *ejercicio* [dibujo artificial]: La coincidencia es parcial, pues Palomino incluye los proyectos de cosas y las representaciones de la geometría. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300081106>
- *dibujo técnico* [dibujo artificial]: La coincidencia es parcial, pues Palomino precisa que también se refiere a “la imitación”. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1196569.html>
- *dibujo del antiguo* [dibujo artificial]: La coincidencia es parcial, aunque importante para acervos como el de la AASC: Palomino incluye los bocetos de esculturas. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1031830>

dibujo intelectual:

“Es aquella idea, o concepto mental, que forma el pintor de lo que previene ejecutar”. MP, 25.

- *boceto* [dibujo intelectual]: La coincidencia es aproximada, pues distingue boceto de dibujo. Aproximada. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300015617>
- *boceto* [dibujo intelectual]: La coincidencia es parcial, pues abarca también los bocetos escultóricos. Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1012594.html>

dibujo práctico:

“Es aquella exterior delineación, que nos manifiesta en determinada forma las cosas que se han de pintar”. MP, 26.

- *dibujo* [dibujo práctico]: Lo que Palomino llama “dibujo práctico” coincide con la mayoría de las definiciones de “dibujo” en instrumentos más recientes. Aproximada. AAT-TAA, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1002819.html>
- *dibujo* [dibujo práctico]: Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1012592.html>
- *dibujo*: tipos [dibujo práctico]: Lo que Palomino llama “dibujo práctico” coincide con la mayoría de las definiciones de “dibujo” en instrumentos más recientes. Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/faceta/9012882.html>

dibujo quimérico:

“El dibujo intencional, o quimérico, es aquel cuyo ser objetivo solo está en el entendimiento: esto es, que no tiene existencia física, y real, *a parte rei* (como dice el lógico) aunque los extremos, de que se compone, la tengan: tales son los grutescos de varios cogollos, hojas, tallos, y cartelas artificiosa y galantemente compuestas, y otros diferentes adornos, con grifos, sátiros, faunos, silvanos, centauros, vichas, y otras varias y exquisitas sabajdijas, cuya semejanza no hay in rerum natura”. MP, 26.

- *ser legendario* [dibujo quimérico]: La definición del AAT en español se refiere a los seres legendarios, y no a su representación. Véase también “fantasía”. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300375725>
- *figura híbrida* [dibujo quimérico]: La definición de los TPCE impone las categorías del pensamiento europeo a las religiones mesoamericanas. En efecto, éstas postulan atributos independientes que pueden o no reunirse para conformar personalidades específicas, pero ello de ninguna manera

se concebía ni se concibe como un ejercicio marginal o antisocial.⁸¹ Véase también “estatua híbrida”, cuya definición es un poco más completa y no se extiende al continente americano. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1181384.html>

dibujo natural:

“El dibujo natural es el que exprime la semejanza de las cosas naturales”. MP, 26.

- *dibujo vivo* [dibujo vivo]: La coincidencia es muy parcial, pues la definición de “dibujo vivo” (que distintas fuentes mexicanas llaman “dibujo del natural”) se refiere sólo al modelo humano. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300034798>
- *dibujo de figura* [dibujo vivo]: La coincidencia es un poco mayor que en la expresión “dibujo vivo” o “dibujo del natural”, pero de cualquier manera se trata sobre todo de la figura humana. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1196537.html>

economía:

“En la pintura, la recta disposición de una Historia, y distribución de lugares, según los Personajes, que la componen”. MP, 55. Sobre la “economía” como “disposición” o arreglo material de las cosas, el problema es profundo y puede verse lo que señala Giorgio Agamben.⁸²

- *economía* [economía]. Divergente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300054359>
- *composición* [economía]: Existen numerosos términos referidos a la “composición” como disposición de los elementos de una obra, debe tomarse en cuenta que el término también tiene un significado en la química, otro más en la literatura y aún otro en la tipografía. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300056255>
- no se encuentra [economía]. Nula. TPCE
- *composición* [economía]: La posible equivalencia se construyó a partir de la convergencia entre “economía” y “composición”, de acuerdo con el *Diccionario de la lengua española* (DLE) vigente. Divergente. TPCE, <http://>

81. Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana* (Ciudad de México: Alianza Editorial Mexicana, 1990), 325, 327 y 405.

82. Giorgio Agamben, *El reino e la gloria: per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Homo sacer, 2 2 (Turín: Bollati Boringhieri, 2009), 31-64.

tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1005236 y <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1181085>

emblema:

“Una metáfora significativa de algún documento moral, por medio de figuras iconológicas, ideales, o fabulosas, u de otra ingeniosa, y erudita representación, con Mote, o Poema, claro, ingenioso y agudo”. MP, 53.

- *emblema* [emblema]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300123040>
- *emblema* [emblema]. Divergente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienesculturales/1212891>
- *emblema* [emblema]: El sentido que retoman los *Tesauros...* se refiere más bien a la noción de “emblema” en los sistemas de publicidad comercial contemporáneos. Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienesculturales/1176252>

empresa:

“La empresa es una metáfora significativa de un concepto particular, y heroico, por medio de figura, y propiedad peregrina, ayudada de un mote agudo, equívoco y de poeta clásico”. MP, 54.

- *empresa* [empresa]: La definición del AAT en español aparece en inglés. Todas las definiciones de *empresa* se refieren a su acepción de “organización empresarial”. Divergente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300025966>
- [empresa]. Nula. TPCE

gracia:

“Buen gusto, o buena manera, que los antiguos llamaron charites, y venus; de donde vino a llamarse venustas, que es cierta especie de hermosura graciosa, y deleitable, que no consiste precisamente en lo hermoso, en razón de simetría, o fisonomía [...] sino en una cierta, y oculta especie de belleza; que tanto puede pertenecerle a lo hermoso, como a lo fiero, teniendo en aquella especie de forma, aquel linaje de perfección y gracia, que le compete [...] así como de una mujer nada hermosa, se suele decir, que tiene un no sé qué, o un donaire, que á veces le falta a la más linda; y así más fácil es conocerlo, que explicarlo”. MP, 63.

- no se encuentra [gracia]: La expresión “gracia” no aparece en el AAT, aunque se ha encontrado un término parecido en *decoro*. Nula. AAT-TAA.

- [gracia]: El término *gracia* aparece en diferentes topónimos. Nula. TPCE.

jeroglífico:

“El jeroglífico es una metáfora, que incluye algún concepto doctrinal, mediante un símbolo, o instrumento sin figura humana, con mote latino de autor clásico, y verisón poética en idioma vulgar”. MP, 54.

- *jeroglífico* [jeroglífico]: Aquí se refiere a la noción arqueológica, un tanto obsoleta, de las escrituras egipcia y maya. Aproximada. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300028721>
- *jeroglífico* (juego) [jeroglífico]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300202668>
- [jeroglífico]. Nula. TPCE.

luz: “En la pintura, es aquel punto o centro, de donde se ilumina toda la historia, o pintura que se hace”. MP, luz.

- toque de luz: aproximado. AAT-TAA. <https://www.aatespanol.cl/terminos/300155665>
- [luz]: aparece como luz aeronáutica, como componente de una ventana y en más de diez expresiones compuestas en las que puede ser el sujeto o predicado de una expresión referida siempre a la radiación luminosa. Nula. TPCE.

metáfora iconológica:

“Esta es aquella, que mediante una figura humana, representa algún sujeto abstracto, o invisible”. MP, 53.

- *alegoría* [metáfora iconológica]: La equivalencia es parcial, pues Palomino describe el “argumento iconológico” de acuerdo con la acepción antigua de “alegoría”: como la personificación de un concepto abstracto. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300055866>
- [metáfora iconológica]: Extrañamente, los *Tesoros...* no contienen la palabra “alegoría”. Nula. TPCE.

metáfora instrumental:

“Esta es, la que mediante algún instrumento, determina la representación personal de la figura”. MP, 52.

- [metáfora instrumental]. Nula. AAT-TAA y TPCE.

metáfora moral:

“La metáfora moral, y de costumbre, es aquella que manifiesta el concepto del artífice, en virtud de algún signo, que por la costumbre, o libre imposición de los hombres, adquirió derecho a aquel significado, observando los trajes, ritos y costumbres, conforme a los sujetos, naciones y tiempos [...]”. MP, 51.

- [metáfora moral]. Nula. AAT-TAA y TPCE.

metáfora natural:

“Es aquella, que mediante algún signo natural, manifiesta el concepto del pintor”. MP, 50

- [metáfora natural]. Nula. AAT-TAA y TPCE.

metáfora vultuosa:

“Es aquella, en que por las indicaciones del semblante, manifiesta el artífice las pasiones, que ocultamente predominan en los sujetos”. MP, 51.

- *fisiognomía* [metáfora vultuosa]. Aproximada. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300054424>
- [metáfora vultuosa]. Nula. TPCE.

perspectiva:

“Es la sección, o cortadura de la pirámide óptica, o visual, por donde pasan las especies de los objetos a la vista; y en virtud de esta sección, quedan en la superficie de ella estampadas sus imágenes”. MP, 57.

- *perspectiva* [perspectiva]: Incluye distintos tipos de perspectiva, “conceptos relacionados con la perspectiva” y otras expresiones compuestas, donde la palabra “perspectiva” aparece en el predicado. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300056340>
- no se encuentra [perspectiva]. Nula. TPCE.

pintura al aguazo:

Se hace sobre lienzo blanco, y delgado, humedeciéndolo por el reverso con agua natural, y sin más blanco, que el de la superficie. MP, 43.

aguada [pintura al aguazo]:

Distinta de la definición de los *Tesoros...*, la del AAT asegura que *aguada* es sinónimo de *aguazo*, siendo la definición la misma del gouache. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300078928>

- *aguada* [pintura al aguazo]: Los *Tesauros*... llaman a no confundir este término con el *aguazo* o *gouache*, aunque lo descrito por Palomino coincide con la definición de *aguada*. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1194478>

pintura al fresco:

“Esta es la que obra con sola el agua, y los colores, con la virtud atractiva del estuque fresco, que cubre la superficie, donde se pinta”. MP, 44.

- *pintura al fresco* [pintura al fresco]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300053357>
- *pintura mural al fresco* [pintura al fresco]: La técnica es la misma, pero el alcance es diferente, pues la definición de los *Tesauros*... se refiere sólo a la pintura mural. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003870>

pintura al óleo:

“Esta es, la que pinta en virtud de aceites disecantes, con unión, firmeza, y hermosura, sobre todas materias”. MP, 47.

- *pintura al óleo* (técnica) [pintura al óleo]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300178684>
- *pintura al óleo* [pintura al óleo]: Coincidente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003872>

pintura al temple:

Es la que pinta con los colores, liquidados con cola, goma o cosa semejante. MP, 40.

- *tempera paintings* [pintura al temple]: El término “pintura al temple” no está traducido en la faceta de objetos, pero sí lo está en la faceta de materiales (donde “temple” es la traducción de “distemper”). Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300389785>
- temple [pintura al temple]: *Tesauros*... incluye un registro sumamente útil de la palabra *témpera*, que permite distinguir diferentes materiales. Coincidente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1105664>
<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003991>

pintura al temple labrada:

Es la que obra empastando, y cubriendo de color la superficie, usando de blanco material, para templar las tintas. MP, 43.

- [pintura al temple labrada]. Nula. AAT-TAA y TPCE

pintura bordada:

Es la que imita a la naturaleza con sedas de varios colores, mediante la aguja, sobre superficie tejida. MP, 31.

- *bordado* (obra visual) [pintura bordada]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300264024>
- *bordado* [pintura bordada]. Coincidente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1001389>

pintura colorida:

“Esta es la que por antonomasia se vincula el nombre de pintura, nombrándose las demás por sus especiales ejercicios, como bordar, tejer, etc.” MP, 40.

- *pintura* (obra visual) [pintura colorida]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300033618>
- *pintura* [pintura colorida]: Sorprende la brevedad de la definición, dada la centralidad que tuvo esta categoría en el mundo moderno. Equivalente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1011922>

pintura embutida:

“Esta imita a la naturaleza, embutiendo fragmentos de varias materias, con la debida unión, según conviene a lo que intenta representar”. MP, 34.

- *enchapado* (obra visual) [pintura embutida]: El AAT propone la diferencia entre el “enchapado” y la “marquetería” en la complejidad del diseño. La definición del AAT incluye incrustaciones de materiales distintos del metal. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300410336>
- *marquetería* (obra visual) [pintura embutida]: El AAT propone la diferencia entre el “enchapado” y la “marquetería” en la complejidad del diseño. La coincidencia es parcial, pues la definición del AAT incluye incrustaciones de materiales distintos del metal. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300410337>
- *taracea* [pintura embutida]. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003080>

- *marquetería* [pintura embutida]. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/1174332>

pintura embutida lignaria:

“Esta imita a la naturaleza con porciones de varias maderas, aplicadas, según requiere la pintura, y aseguradas con el engrudo, o cola”. MP, 35.

- *intarsia* [pintura embutida lignaria]: El AAT propone *intarsia* como término preferente, por encima de *taracea* y *tarsia*. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300053852>
- *marquetería* (obra visual) [pintura embutida lignaria]: Esta coincidencia es parcial; sin embargo, el AAT propone *intarsia*, cuya definición coincide con la de Palomino. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300410337>
- *taracea* [pintura embutida lignaria]: Las dos definiciones de *taracea* que proponen los tesauros coinciden parcialmente con lo que Palomino llama “pintura lignaria”, pues incluyen también incrustaciones de materiales distintos de la madera. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003080>
- *taracea* [pintura embutida lignaria]: Las dos definiciones de “taracea” que proponen los tesauros coinciden parcialmente con lo que Palomino llama “pintura lignaria”, pues incluyen también incrustaciones de materiales distintos de la madera. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/1174386>
- *marquetería* [pintura embutida lignaria]: La definición de *marquetería* de los *Tesauros...* coincide con la de *taracea*. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/1174332>

pintura embutida marmórea o lapidea. MP, 34

- *obra lapidaria* [pintura embutida marmórea o lapidea]: En este caso la correspondencia es parcial, pues la definición del AAT no se refiere sólo a las obras pictóricas o bidimensionales. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300389775>
- *opus pseudo-figlinum* [pintura embutida marmórea o lapidea]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300417907>
- *opus scutulatum* [pintura embutida marmórea o lapidea]. Coincidente. AAT-TAA, <http://www.aatespanol.cl/terminos/300417910>

- *opus segmentatum* [pintura embutida marmórea o lapidea]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300417906>
- *opus tessellatum* [pintura embutida marmórea o lapidea]: La coincidencia es parcial, pues la definición del AAT incluye materiales distintos de la piedra. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300379968>
- *opus vermiculatum* [pintura embutida marmórea o lapidea]: La coincidencia es parcial, pues la definición del AAT incluye materiales distintos de la piedra. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300404032>
- *xiuhzaloztli* [pintura embutida marmórea o lapidea]: La coincidencia es parcial, pues este término náhuatl sólo se refiere al mosaico de jade. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300404926>
- *mosaico de guijarros* [pintura embutida marmórea o lapidea]. Coincidente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/I195468>

pintura embutida metálica:

“Es la que imita la naturaleza con embutidos, y divisiones de varios metales, según lo ya grabado y delineado”. MP, 34.

- *enchapado* (obra visual) [pintura embutida metálica]: La coincidencia es parcial, pues la definición del AAT incluye incrustaciones de materiales distintos del metal. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300410336>
- *marquetería* (obra visual) [pintura embutida metálica]: misma observación. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300410337>
- *marquetería boulle* [pintura embutida metálica]: La correspondencia es lejana, pues la categoría propuesta por Palomino no incluye incrustaciones de concha. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300053854>
- *taracea* [pintura embutida metálica]. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003080.html>
- *marquetería* [pintura embutida metálica]. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/I174332>
- *marquetería boulle* [pintura embutida metálica]: Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/I174334>
- *incrustación* [pintura embutida metálica]. Coincidente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1002724>
- *incrustación de metal* [pintura embutida metálica]. Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/I195357>

pintura embutida plástica:

“Esta pinta con pasta de yeso, secretamente preparado, adjuntas las colores, que conducen a la representación”. MP, 35.

- [pintura embutida plástica]. Nula. AAT-TAA.
- *incrustación de pasta* [pintura embutida plástica]. Aproximada. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1015197>

pintura encáustica:

Esto es, pintar con fuego. MP, 36. Palomino propone esta categoría desde una definición bastante abstracta referida al proceso técnico, por lo que no puede considerarse igual a la pintura con cera, que es objeto de otra expresión.

- [pintura encáustica]: AAT no tiene un término genérico para técnicas pictóricas que utilicen la temperatura. Nula. AAT-TAA.
- [pintura encáustica]: Los *Tesauros...* no tienen un término genérico para técnicas pictóricas que utilicen la temperatura. Nula. TPCE.

pintura encáustica cerífica:

Es aquella, que pinta con ceras de varios colores, uniéndolas con fuego, de suerte que igualen la superficie de la tabla. MP, 36.

- *encáustica* [pintura encáustica cerífica]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300053353>
- *encáustica* [pintura encáustica cerífica]. Coincidente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003843>

pintura encáustica figulina:

“Esta pinta con colores metálicos sobre vasijas de barro, perfeccionándolas con el fuego”. MP, 37.

- *esmalte* (obra visual) [pintura encáustica figulina]: El propio AAT recomienda, en la ficha relativa al esmalte como obra visual, “Para vasijas y otros contenedores cubiertos por una capa de esmalte protector, pero no considerados obra visual, use el término esmalte (objeto)”. Esto coincide con la definición de Palomino, salvo que el AAT no se pronuncia sobre la composición química de los materiales. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300311497>
- *esmalte* [pintura encáustica figulina]: La coincidencia con los *Tesauros...* es parcial, pues puede aplicarse en distintas superficies. No define su com-

posición química, como lo hace Palomino. Parcial. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1005474>

pintura encáustica porcelana:

“Ésta pinta, esmaltando de blanco sobre oro, o cobre, usando de colores vítreos, y minerales, uniéndolos, y endureciéndolos con fuego”. MP, 38.

- *porcelana* (obra visual) [pintura encáustica porcelana]. Divergente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300386874>
- *esmalte de porcelana* [pintura encáustica porcelana]. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300014915>
- *porcelana* [pintura encáustica porcelana]: A diferencia de Palomino, que utiliza “porcelana” para describir una técnica de decoración sobre superficies metálicas, los *Tesauros*... se refieren a la acepción que es más común: como material y técnica para obtener piezas cerámicas. Divergente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1004251>

pintura encáustica vítrea: “Esta pinta con colores secretamente preparados, usando del pincel, y endureciéndolas al fuego”. MP, 39.

- *pintura en vidrio* [pintura encáustica vítrea]: La coincidencia es parcial, pues el AAT define esta técnica en función del calor. Parcial. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300263757>

pintura iluminación: “Es la que se hace, reservando para el blanco, el que de su naturaleza tiene la superficie tersa de la vitela, papel, o hueso, donde se ejecuta”. MP, 42.

- *iluminación* [pintura iluminación]. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300220539>
- *iluminación* [pintura iluminación]: La coincidencia es casi exacta. Coincidente. TPCE, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1012925>

pintura miniatura:

“Es muy semejante a [la iluminación], sólo se distingue en no ser plumada, ni unida por continuada extensión de la tinta, sino por la repetida imposición de sutiles puntos; reservando también el blanco de la superficie, y tocando de oro, o plata los claros, donde convenga; miniando, o punteando, porque no disuene con lo demás”. MP, 43.

- *miniatura* [pintura miniatura]: En este caso, la definición propone el término como sinónimo de *iluminación*, omitiendo la diferencia —sin duda sutil— propuesta por Palomino. Coincidente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300033936>
- *miniatura* [pintura miniatura]: Los *Tesoros...* no se pronuncian sobre la distinción entre “miniatura” e “iluminación” desde un punto de vista ontológico, pero sí histórico, pues aseguran que “En España, el paso de la iluminación a la miniatura debe personalizarse en el pintor toledano Diego de Arroyo (1498-1551), iluminador y pintor de Isabel de Portugal y del príncipe Felipe, del que también fue rey de armas”. Coincidente. TPCE, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1011923>

pintura tejida:

“Es la que imita a la naturaleza, tejiendo en la tela, lo que pretende expresar, con estambre, lino y seda de varios colores, mediante lanzadera, o rayo textorio”. MP, 32.

- *tapiz* (obra visual) [pintura tejida]. Equivalente. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300417808>
- *tapicería* [pintura tejida]. Coincidente. TPCE, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/tecnicas/1004043>

simetría:

“La conmesuración, y proporción de las partes entre sí, y del todo con las partes, según la naturaleza de la figura”. MP, 57.

- *simetría* [simetría]. Aproximada. AAT-TAA, <https://www.aatespanol.cl/terminos/300056249>
- no se encuentra [simetría]. Nula. TPCE

La Sociedad de Arte Moderno, el exilio español y Picasso en México

The Sociedad de Arte Moderno, Spanish Exile and Picasso in Mexico

Artículo recibido el 13 de octubre de 2022; devuelto para revisión el 10 de abril de 2023; aceptado el 11 de mayo de 2023; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.123.2826>.

Mauricio Marcín Álvarez Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México, México, mauricio-marcinalvarez@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2696-4943>.

Líneas de investigación Arte moderno y contemporáneo en México.

Lines of research Modern and contemporary art in Mexico.

Publicación más relevante *Las ideas de Gamboa* (Ciudad de México: RM Editores, 2014).

Carlos A. Molina P. Archivo General de la Nación, Ciudad de México, México, cmolina@agn.gob.mx, <https://orcid.org/0000-0003-4289-0446>.

Líneas de investigación Cultura visual en el siglo xx, historia y museos.

Lines of research 20th century visual culture, museums and history.

Publicación más relevante “Francisco Toledo, sus inicios”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXIX, núm. III (otoño de 2017): 11-40, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2017.III.2610>

Resumen En este estudio analizamos las condiciones que hicieron posible la exposición de Pablo Picasso en México en 1944, entre ellas, las redes de colaboración que se tejieron entre mexicanos y españoles durante la Guerra Civil antes de la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Palabras clave Pablo Picasso; exiliados; arte; México.

Abstract We analyze those conditions making a Pablo Picasso exhibition possible in Mexico City in 1944, as well as pinpointing collaborative networks set forth by Mexicans and Spaniards during the Civil War before the creation of INBA.

Keywords Pablo Picasso; refugees; art; Mexico.

MAURICIO MARCÍN ÁLVAREZ /
CARLOS A. MOLINA P.
MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL /
ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, MÉXICO

La Sociedad de Arte Moderno, el exilio español y Picasso en México

Estas páginas tienen como propósito documentar la primera exposición de Pablo Picasso en México en 1944; a lo largo de ellas rastreamos, además, la trayectoria de otros creadores exiliados en nuestro país, para señalar que su presencia fue fundamental para entender la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1947. Por último, mostramos cuál era el uso simbólico que se hacía del *Guernica* en México.

En este artículo revisamos también la consolidación de la Sociedad de Arte Moderno (SAM) en México, al identificar a los personajes involucrados y la amistad entre los creadores que fructificó en importantes colaboraciones durante la Guerra Civil española y en los primeros años del exilio español en México. A raíz de la derrota de la República, la obra y la persona misma de Pablo Picasso adquirieron una importancia particular allí donde se les presentara. De tal declaración, en términos categóricos, trata la exposición que la SAM abrió al público en 1944 y que aquí reseñamos.

Después de la Revolución mexicana, con mayor exactitud hacia 1940, se produce no sólo un relevo generacional entre el personal que investiga y labora día a día en los museos en México, sino también un giro hacia una racionalidad diferente que permite comprender la práctica que ahí se verifica, así como al museo como medio y enunciado de la identidad. Dicho quehacer comenzará a caracterizarse por un acendrado nacionalismo; categoría, en

aparición, sin relación con el oficio curatorial o museográfico como prácticas cotidianas y puramente formales. Sin embargo, ese nacionalismo como elemento filosófico estará presente en las obras de arte y en la retórica que las explica, mientras que se las reclame como prueba de un espíritu común a toda la humanidad y propio de la modernidad.¹ Esta interacción entre la agenda política de los Estados y la reacción de los intelectuales ante tal llamado resulta útil para reconstruir los modos en que la variedad de discursos políticos se proyecta desde el museo.

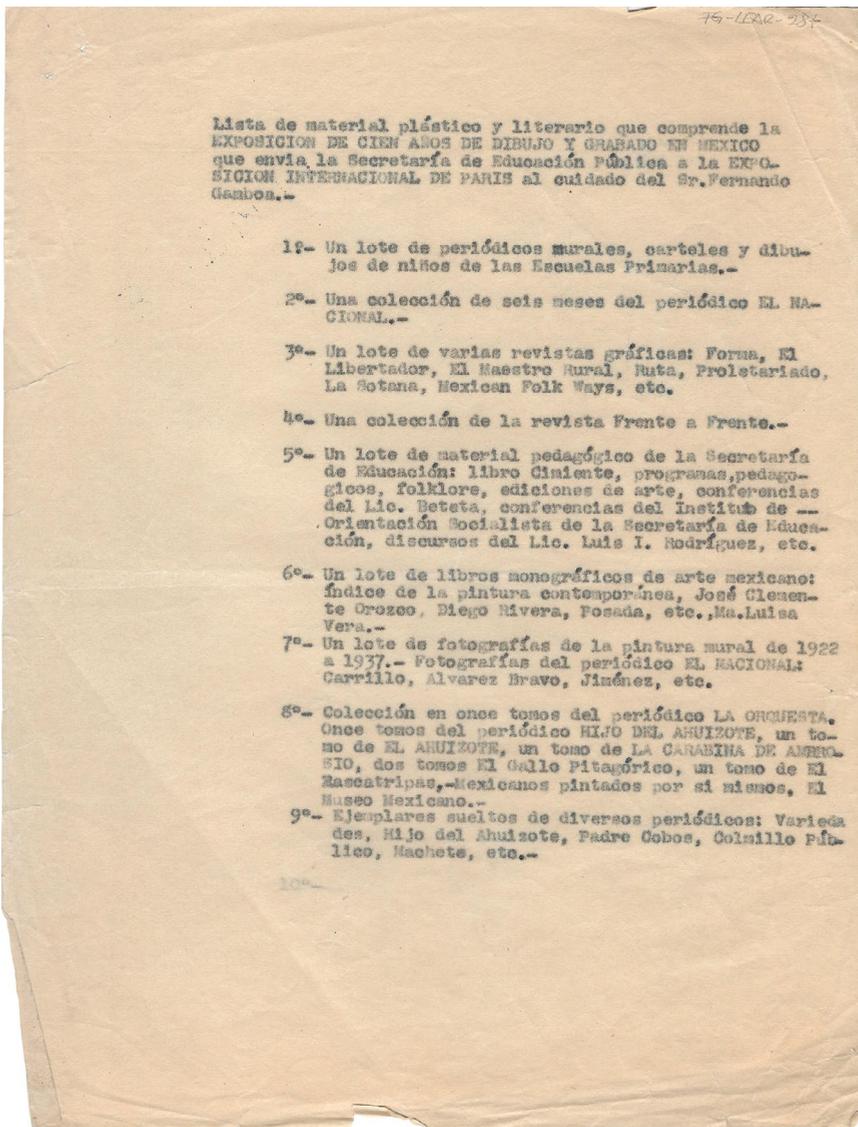
Cuando una muestra de grabado mexicano se expuso en España en el otoño de 1937, su contenido identitario encontró complemento y contraste en aquellos confrontamientos ideológicos, agendas geopolíticas y argumentos teóricos novedosos que el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura discutía en Valencia. Esta versión de la *mexicanidad*, una esencia de la nación metonímicamente vuelta exposición, es un concepto abstracto que, como totalidad, se explicaría ahí o en cualquier otro museo en donde se presentara como conjunto de objetos. “Un siglo de grabado político mexicano” viajó a Madrid, Barcelona y Valencia justo en medio del conflicto armado. Fernando Gamboa presentó entonces una versión abreviada de la muestra que se llevó a París para la “Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne”. Ambas selecciones contenían:

periódicos murales, carteles y dibujos de niños de las Escuelas Primarias [...] seis meses del periódico *El Nacional* [...] revistas gráficas: *Forma*, *El Libertador*, *El Maestro Rural*, *Ruta*, *Proletariado*, *La Sotana*, *Mexican Folkways* [...] *Frente a Frente* [...] libro *Cimiento* [*sic*] [...] fotografías de la pintura mural de 1922 a 1937 del periódico *El Nacional* [...] *El hijo del Ahuizote* [...] *El Gallo Pitagórico* [...] *Machete*.²

Gamboa hacía de gestor del arte y la diplomacia por primera vez, involucrado en las políticas culturales y las relaciones internacionales que perseguía el Estado mexicano. Es entonces cuando se convertiría en el burócrata de alta

1. Carlos A. Molina P., “Nationalism and Its Creation: Art of the Mexican Revolution as Ideological Construct” (tesis de maestría, Chicago: University of Chicago-Program in the Humanities, 2000), 23-25.

2. Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C. – s/d, “Lista de material plástico y literario que comprende la Exposición de Cien Años de Dibujo y Grabado en México que envía la Secretaría de Educación Pública a la Exposición Internacional de París al cuidado del Sr. Fernando Gamboa”, doc. Fol. FG-LEAR-287, 1 página mecanografiada.



I. Promotora Cultural Fernando Gamboa A. C, documento mecanografiado, copia al carbón, FG-LEAR-287.

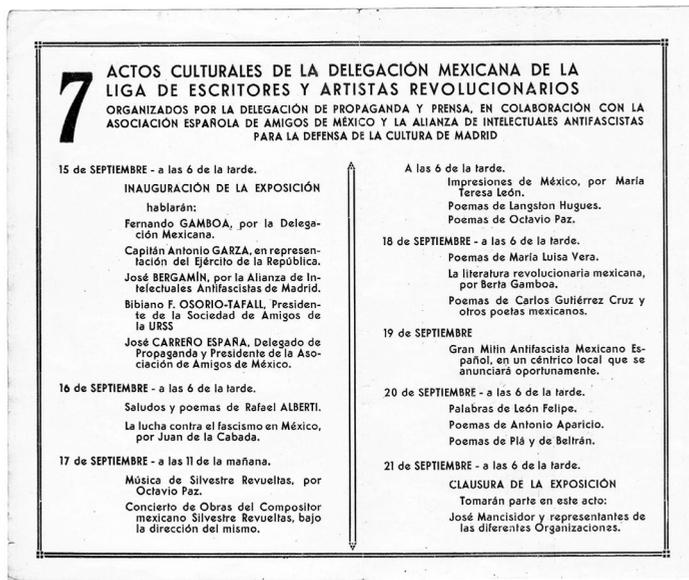
categoría que seguiría directrices presidenciales y del ministerio para transformarlas de minucia jurídica e implemento administrativo en exposición y montaje. Fernando Gamboa no sólo adquiría experiencia como un experto en artes plásticas y su exhibición, sino también era reconocido como indispensable y capaz “funcionario” cultural en distintas categorías.³

Los profesionales a los que se hace referencia y que colaboraron en 1937 seguirían activos en México 10 años después. Eran artistas, letrados y “dilettantes”: una clase intelectual. Si por tal entendemos aquel que hace suya la responsabilidad de exponer la verdad sobre una realidad observada y de confrontar a la autoridad respecto a aquello que la sociedad reclama, entonces los mexicanos y españoles que proponemos como *dramatis personae*, en la proyección del INBA (tras bambalinas en el Museo Nacional de Artes Plásticas), activos protagonistas en las exposiciones de 1937 en Valencia y París, o en la de Picasso en 1944, fueron los agentes de tal crítica de lo real desde la gráfica y la pintura. Estos profesionales trazan como su cometido exponer al poder y llevar a cabo un cambio en la sociedad. El lugar que tuvo entonces, políticamente, tal gremio de trabajadores y operarios del museo fue tal que presupone la existencia del poder haciendo del arte y su exhibición un campo empírico en formación constante.⁴ Asimismo, su percepción de las cosas como “debieran ser”, de acuerdo con sus catálogos ético-ideológicos, no es como fueron éstas. Y ésta es la operación transformativa que la exposición pretendía llevar a cabo: producir una versión de la *mexicanidad* o de la realidad española y que a partir de esa enunciación ambas circunstancias pudieran mejorar en un futuro cercano, como si de una determinante dialéctica marxista se tratara. Durante la primera mitad del siglo xx, las actitudes radicales (marxistas) y liberales fueron las que controlaron y condujeron las investigaciones sobre el pasado y los modos en los que tal historia hallaría despliegues plásticos como punto de partida ideológico.⁵ Cada uno de estos intentos por

3. Empleamos aquí el término en el peculiar entendimiento que se tiene del personaje en México; un “funcionario” no es sólo un servidor público empleado en la administración federal, sino quien detenta y ejerce poder personalmente desde una autoridad tan indefinida como incontestable.

4. Jerome Karabel, “Towards a Theory of Intellectuals and Politics”, *Theory and Society* 25, núm. 2 (Ámsterdam: Kluwer Academic Publishers, 1996): 205-233. <https://doi.org/10.1007/BF00161141>.

5. Hayden White, “Introduction”, en *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973).



2. *México en España* (Madrid: Imprenta Propaganda y Prensa, 1937).
Archivo Josep Renau México.

delimitar el significado del pasado es una actividad estetizante sobre la que reflexionaremos, ya que se enuncia como de naturaleza artística. Si partimos de una definición de *avant-garde* como “aquel esfuerzo por reintegrar el arte a la vida”, entonces las exposiciones de españoles y mexicanos alrededor de 1937 y 1947 eran, justamente, intentos por subvertir el papel que hasta entonces había tenido la representación, por tanto, fusionarla al discurso de la República en plena Guerra Civil o, vuelta en categoría histórica, hacerla ilustración de la Revolución mexicana.⁶

Esta élite de críticos y creadores dentro del gobierno constituye un dispositivo simbólico con el que el Estado delinea, desde el dispositivo museográfico, su idea de nación; es fundamentalmente, y esto en términos marxistas, la *intelligentsia*, aquella clase cuya conciencia tiene como papel determinante en el devenir de la historia la movilización del proletariado. Otra definición próxima dice que son aquellos que: “crean, distribuyen y divulgan la cultura”.⁷ Observamos agentes al servicio del Estado con poder de decisión, amén de ser quienes diseñaban cada política e implementaban su correlato plástico. Las suyas eran directrices que, pese a definirse desde una posición subalterna en la administración pública, incidían en la educación y la cultura de su época. Es a esta particularidad a la que Pierre Bourdieu se refiere cuando describe a los intelectuales como “la fracción subordinada de la clase dominante”.⁸ Por extensión, las instituciones producían un tipo específico de individuo para servirlos. La inclusión de letrados mexicanos y españoles en el ámbito del gobierno (en ambos países) es una influencia acumulada cuya característica es la factura de políticas culturales de amplio alcance.⁹ Dada su avanzada edad y poco margen de maniobra, los profesores que colaboraron durante el porfiriato o el reinado de Alfonso XIII eran casi teatrales, pese a ocupar posiciones importantes durante el régimen. El *milieu* artístico-intelectual que hizo abierta oposición en México (entre 1910 y 1920) era un grupo de preparatorianos

6. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde [Theory and History of Literature]* (Mineápolis: University of Minnesota Press, 1984).

7. Seymour M. Lipset, “American Intellectuals: Their Politics and Status”, en *Political Man: The Social Bases of Politics*, S. M. Lipset, ed. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981), 332-371.

8. Pierre Bourdieu, “The Corporation of the Universal: The Role of Intellectuals in the Modern World”, *Telos*, núm. 81 (otoño de 1989): 99-110.

9. Roderic Ai Camp, *Intellectuals and the State in Twentieth Century Mexico* (Austin: University of Texas Press, 1985), 4-21.

y universitarios cuya acción provenía del ámbito artístico y político. Para ellos, repensar la conciencia nacional implicaba revalorar el elemento popular (indígena, campesino, obrero: “proletariado”) y obligaba al arte a manifestar aquel nuevo protagonismo. De igual manera, los republicanos eran también muy jóvenes. Para ello contarían con dos fuentes: la estructura institucional ocupada entonces por el Estado revolucionario en México, equivalente al republicano en España; y, por otro, el empuje interpretativo de sus ideas. Esta distinción no sólo señala un relevo generacional, sino también los modos en que el aparato museístico se transformaba.

En la visión bolchevique del desarrollo social tras una revolución, la *intelligentsia* no podía sino dirigir a las masas hacia su emancipación completa de los rastros del capitalismo. Tal promesa de redención se llevó a cabo desde la acción concreta que dota de conciencia al oprimido.¹⁰ Una nueva sociedad sería el resultado de esta colaboración entre las clases intelectual y proletaria. Las cosas no ocurrieron tal y como anunciaba el bolchevismo hacia 1930. No en Rusia, no en España ni en México. Sin embargo, sus élites intelectuales sí enunciaron aquella tarea de la misma manera. Cruzadas culturales y muralismo son formas con las que la *intelligentsia* mexicana entendió que debía educar a su pueblo (o dicho en otros términos: encabezar al proletariado).

El embajador español en México, Julio Álvarez del Vayo y Olloqui, que ejerció del verano de 1931 al otoño de 1933, entabló amistad con el general Lázaro Cárdenas, entonces gobernador de Michoacán. Íntimo también de los veteranos bolcheviques Mikhail Koltsov y Maxim Litvinov, fue ministro de Estado durante la Guerra Civil y aprovecharía esa comunión a tres bandas con el socialismo para resolver, desde las altas esferas, el trasiego de españoles a México, una vez perdida la confrontación con el franquismo.¹¹ Quienes estuvieron a cargo de la logística de aquel rescate fueron Fernando Gamboa y el artista e impresor español Gabriel García Maroto, directivo de la Asociación de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura y responsable del Servicio de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública. García Maroto había editado en 1921 el *Libro de poemas* de Federico García Lorca, organizó una exposición en 1926 titulada “Joven pintura mexicana” y diseñó en

10. Nils Ake Nilsson, ed., *Art, Society, Revolution: Russia, 1917-1921* (Estocolmo; Amqvist & Wiksell International, 1979), 271.

11. Hugo García, “Las utopías de la diplomacia. Julio Álvarez del Vayo y la construcción de la amistad hispano-mexicana (1931-1933)”, en *Trayectorias trasatlánticas (siglo XX): personajes y redes entre España y América*, Manuel Pérez Ledesma, ed. (Madrid: Polifemo, 2013), 249-292.

junio de 1928 la portada del número 1 de *Contemporáneos*. Por otra parte, su hijo, Gabriel García Narezo, era Subcomisario de Propaganda para el pabellón español de 1937 en París y amigo cercano de Carlos Pellicer, a quien conoció junto al resto de los mexicanos en Valencia, ese mismo año.

En aquel entonces Gamboa sirvió como vocal y vocero del gobierno mexicano, además de ser el nexo inmediato y anfitrión de importantes figuras estadounidenses del mundo de los museos que visitarían México. Vale la pena mencionar que, en 1935, mientras ocurría la publicitada polémica entre Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, y en el marco de una época de fuerte debate ideológico, Gamboa apoyó pública y explícitamente la posición de Siqueiros, al criticar no sólo la actitud sino el trabajo de Rivera.¹² El conflicto lo reseñó el periódico *El Universal*, se trata de un episodio más de una afrenta de oratoria e ideología, iniciada en el Congreso Médico Nacional entre el 11 y 13 de febrero de 1935, y después en la Casa del Pueblo en septiembre de ese mismo año. La facción de Siqueiros, aunque minoritaria, era fuerte y cohesiva en su crítica de lo que llamaron “la ilustración gráfica de la demagogia oficial”. Para febrero de 1936, Juan de la Cabaña, el otro defensor de Siqueiros, en calidad de presidente de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), publicó un manifiesto de abierto apoyo a las políticas progresistas del presidente Lázaro Cárdenas.¹³

Sin la intransigencia discursiva de Siqueiros (quien partió rumbo a España ese mismo año), Fernando Gamboa y Leopoldo Méndez, miembros de la LEAR, pudieron apoyar hacia marzo de 1937 el proyecto revolucionario del gobierno, la República española y su Frente Popular, con diversos trabajos ilustrados; además de la procuración de materiales y equipo para artistas españoles y bailes, con el fin de patrocinar así la Ayuda Roja. El 9 de abril de 1937, Pablo Neruda, en nombre de la Association Internationale des Ecrivains pour la Defense de la Culture, invitó a representantes de la LEAR a que asistieran al Segundo Congreso de Escritores Anti-Fascistas en Valencia. Entre los

12. Véase “Gran escándalo en el Palacio de Bellas Artes”, *El Universal*, vol. 19, núm. 5112, año 19, 29 de agosto de 1935, 1-3; y Archivo Berdecio s/d, documento mecanografiado, 25 páginas, fol. 38; Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, E. Siefer, trad. (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1992), 32-46, en particular, 4.

13. Prignitz da cuenta del cambio de tono y orientación en la posición de la LEAR, pero no dice quién hizo posible esa nueva postura. Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, 34.

nombres de los asistentes estaban el del músico Silvestre Revueltas, los de los escritores José Mancisidor, Juan de la Cabada y Octavio Paz, el del pintor José Chávez Morado, los de los poetas Nicolás Guillén y Carlos Pellicer, además del de Fernando Gamboa, a quien se le encargó la compilación de grabados y el montaje de lo que sería una exposición al arribar a Europa.¹⁴ Sin embargo, tales iniciativas confundieron programáticamente el linde entre la empresa particular y la encomienda oficial.

En diciembre de 1938 cuando la toma de Cataluña por las fuerzas de Franco, Narciso Bassols, embajador mexicano en París, medió para la compra de pertrechos, municiones y aviones en Holanda para el esfuerzo último de defensa de la República. No sólo en lo militar intentó México ayudar a la República, la colaboración ocurrió también en el ámbito de la representación y la retórica; nuestro país y España no se veían como aliados circunstanciales, se asumieron paladines de una causa universal. En el informe presidencial del 1 de septiembre de 1937, Cárdenas hizo explícita mención ante el Congreso de la Unión de la venta de parque y fusiles al gobierno español.¹⁵

Los reclamos soberanistas de José Gaos, quien posteriormente llamaría “transterrados a los exiliados”, emitió varios reclamos soberanistas en pro de la República española y, en 1937, éstos fueron respaldados por una diversidad de manifestaciones (recitales de poesía, conciertos de música clásica...). A las actividades artísticas que reclamaban para sí una función intrínsecamente política, aquel contexto las llamó “actos”. Los mexicanos asistían a ellos no se sabe si por iniciativa propia o a instancias de su gobierno. El Congreso Internacional de Escritores en Contra del Fascismo para la Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia en julio y agosto de 1937, tuvo por primeros organi-

14. Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C., FG-LEAR-286, Ciudad de México, 2 de junio de 1937, carta del secretario particular de la Subsecretaría al C. Secretario de Relaciones Exteriores, en la cual se solicita “se sirva ordenar se extiendan pasaportes oficiales a los CC. Silvestre Revueltas, José Chávez Morado, Fernando Gamboa y José Mancisidor... empleados de esta Secretaría... comisionados como Delegados... Luis Chávez Orozco – rúbrica.” Otra identificación expedida el 8 de junio de 1937 a nombre de Fernando Gamboa, la publicó el periódico *El Nacional*, en la cual se prueba que el museógrafo viajó con carácter oficial y fue enviado por el órgano oficial del partido en el poder.

15. El III Informe de Gobierno del Presidente de Lázaro Cárdenas, del 1 de septiembre de 1937, puede consultarse en <https://www.diputados.gob.mx/sedia/sia/re/RE-ISS-09-06-08.pdf>, la mención específica está en las páginas 113 a 115. El 5 de noviembre de 1937, una nota del *New York Times* revela que un carguero holandés, procedente de Nueva Jersey, atracó en Veracruz con material de guerra destinado a la República española, véase <https://www.nytimes.com/sitemap/1937/11/05/>

zadores a Rafael Alberti y Pablo Neruda, quienes extendieron la invitación a “un representativo mexicano”. Todos cruzaron el Atlántico desde Canadá, menos la pareja de Fernando y Susana Gamboa quienes partieron de Nueva Jersey, en donde la inteligencia del Estado estadounidense tomó nota de su presencia como “personas de interés”.¹⁶ Señálese además que Susana Steele de Gamboa, aún ciudadana estadounidense, era corresponsal de *El Machete*, el órgano impreso del Partido Comunista Mexicano, fundado en 1919.

En aquel ambiente cargado de pugnas internas, pese a reconocerse todos de izquierda, Pellicer y Paz, por un lado, y Mancisidor y Siqueiros, por el otro, representan los extremos de aquel conflicto, defendiendo los primeros a André Gide, mientras los segundos, las directrices de Moscú e Ilya Ehrenburg. Blanca Trejo, funcionaria subalterna del consulado mexicano en Barcelona, se unió al contingente nacional. Muy pronto, sin embargo, unos y otros antagonizaron con ella. La pertinencia de nombrarla aquí estriba en que lo mismo Trejo, en sus memorias, que Mijail Koltsov, un corresponsal de *Pravda*, y el historiador Hugh Thomas, hablan de “un mexicano” que junto a los comunistas españoles y a un comisario soviético seleccionaron a algunos de los que se convertirían en refugiados y a los que cobijaría el gobierno cardenista. Un tercer personaje de nacionalidad mexicana debió estar presente en dicha negociación en su capacidad de representante del gobierno y con credenciales diplomáticas o equivalentes. Si no el embajador Manuel Pérez Treviño, entonces Narciso Bassols o Fernando Gamboa. Años después y en innumerables testimonios de aquellos migrantes, se declara que Bassols y Gamboa se antojaban “agentes comunistas” dada una incontestable predisposición adversa a los españoles afiliados a la CNT, el POUM o el PSOE.¹⁷

La actividad de Octavio Paz en Valencia fue, junto a la de Silvestre Revueltas (quien trabajó su partitura original para *Redes* y la convirtió en un *Homenaje a Federico García Lorca*), la única colaboración estrictamente intelectual. Paz publicó en *Hora de España* y editó un libro para la imprenta de Manuel Altolaguirre, mientras el músico dirigía orquestas y presentaba

16. Existe evidencia de ello, de una sospecha indeterminada, durante esa escala en Nueva York consignada por la U.S. National Security Agency, Venona Project, fojas 3/NBF/T712 como se cita en M. Ojeda Revah, *México y la Guerra Civil Española*, Armas y Letras (Madrid: Turner, 2004), 186.

17. Miguel Cabañas Bravo, “Las artes plásticas y el exilio republicano español”, en A. Sánchez C., comp., *Las huellas del exilio* (Madrid: Tébar, 2008), 291-354.

su vanguardista y regional música.¹⁸ Paz declamó versos en innumerables recitales y veladas. Esa voz abrió posibilidades para el diálogo y seguiría así de vuelta a México con la antología *Voces de España*, de 1938, *Laurel*, de 1941 y con diversos artículos en la revista *Taller*. Octavio Paz y Luis Cernuda se conocieron en Valencia; allí, el sevillano acercó *La realidad y el deseo* de José Bergamín al joven mexicano y ambos, Cernuda y Bergamín, le parecieron figuras de igual relevancia que los de aquel entorno: Lorca, Guillén, Alberti, Hernández. Ambos autores insistirían a lo largo de su obra en la necesidad del poeta en el mundo moderno y la tarea que le está destinada a ese artista de la palabra.¹⁹ Están claras entonces las tres misiones concretas que fueron a cumplir más allá de la “solidaridad” con el pueblo español: Mancisidor fue a recibir directrices y a insistir en los compromisos del comunismo en México con la voz de la Internacional de Dimitrov. Ello no es soterrada acusación que se hiciera entonces ni ahora. En *Excelsior*, José Mancisidor escribía en una columna titulada “México Soviet”, en la cual señala sarcásticamente a “los reaccionarios mexicanos” al percatarse de lo obvio: que él mismo, Siqueiros y Lombardo Toledano eran activos comunistas.²⁰ Revueltas y Paz fueron quizá los únicos que acudieron a una colaboración intelectual y creativa; Fernando Gamboa en cambio, llevaba un comisariado concreto, por debajo de la responsabilidad abierta del diplomático, pero por encima del mero acompañante de un representante nacional sin definición más allá de la cultural. Lo del museógrafo es *real politik*.

Las pugnas allí no fueron solamente geopolíticas, hubo otras que revelan más sobre el contexto y desde la psicología del individuo. Elena Garro, entonces esposa de Paz, publicó una consistente relación de aquel viaje bajo el título *Memorias de España, 1937*, en la cual es clara no solamente la soterrada violencia machista que como todo mexicano Octavio ejercía, sino la extrema severidad de las condiciones cotidianas, la innegable aspereza de la guerra que se perdió y a la que seguiría una mucho peor todavía, entre 1939 y 1945. El relato de Garro es aquí relevante porque parece ser la única que se atrevió a señalar que hubo un silencio cómplice, entonces y después, ante la persecución

18. Carol A. Hess, “Silvestre Revueltas in Republican Spain: Music as Political Utterance”, *Revista de Música Latinoamericana* 18, núm. 2 (otoño-invierno de 1997): 278-296.

19. Anthony Stanton, “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”, en *Inventores de tradición* (Ciudad de México: El Colegio de México, 1998), 221-239.

20. José Mancisidor, “México Soviet”, *Excelsior*, año XXVIII, t. III, núm. 9807, 1a sección, sábado 3 de junio de 1944, 3.

observada y que hostigaba a los militantes del POUM, la negativa a señalar qué se sabía y por qué no se reprobaban el sectarismo, las desapariciones, las purgas. La retórica homogeneizante y ennoblecedora del contingente mexicano halló su único contraste e intersticio para la crítica en la voz de esa mujer, acusada de ser la menos intelectual y la menos comprometida con la causa.²¹

El potencial del arte para despertar conciencias, por otro lado, tampoco era recurso exclusivo de intelectuales de izquierda. Creadas en febrero de 1937 las Milicias de la Cultura, fundadas por Miguel Prieto, llevaban a los frentes un teatro guiñol, convertido para diciembre junto a Miguel Hernández en “Guerrillas de teatro y guiñol” en Barcelona. Seguían al Ejército Popular del Ebro y prestaban sus servicios en el Comisariado de Propaganda y Prensa que dirigía Josep Renau. Prieto y Renau, eventualmente, llegaron a México y se insertaron por completo en esa, para ellos, nueva escena cultural.²² Pero esa función propagandística y trascendental que la República reconocía en las artes y la crítica, era de igual forma abrazada por la facción enemiga. El bando franquista tenía también, desde la primavera de 1937, un periódico en campaña que cubría las acciones del conflicto (ABC), una serie de eslóganes que hicieron publicidad con diversas estrategias (“Fascismo para España no es fascismo, sino catolicismo”), así como el Teatro Ambulante de Campaña (TAC), que rivalizaría en movilidad y audiencia con La Barraca lorquiana del bando leal.²³

Derrotado el Ejército Popular del Ebro y caídos en el campo de concentración de Saint Cyprien, los españoles que defendieron Barcelona por última vez carecían ya de esperanza inmediata. Crearon en Francia (en marzo de 1939) la primera Junta de Cultura Española y el 6 de mayo, junto a otros miembros de esta Junta —José Bergamín, Josep Renau, Emilio Prados, Josep Carner, José Herrera, Antonio Rodríguez Luna, Roberto Fernández Balbuena, Eduardo Ugarte y Rodolfo Halffter—, y gracias a la mediación de Fernando Gamboa, partieron todos ellos del puerto francés de Saint Nazaire en un barco de vapor holandés. Atracaron en Veracruz junto con Juan de la Cabada a bordo del navío *Veendam* (el 27 de mayo de 1939). Recién llegados y

21. Ma. Eugenia Mudrovcic, “Memorias de España: 1937. Un cuarto propio cercado de lo abyecto”, *Letras Femeninas* 20, núm. 1 (Michigan: Michigan State University, 2003): 175-186.

22. Miguel Cabañas Bravo, “Miguel Prieto y la escena en el exilio mexicano”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 37, núm. 2 (2012): 421-443.

23. Kessel Schwartz, “Culture and the Spanish Civil War - A Fascist View: 1936-1939”, *Journal of Inter-American Studies* 7, núm. 4 (octubre de 1965): 557-577.

reunidos en torno a David Alfaro Siqueiros: Josep Renau, Manuela Ballester, Antonio Puyol, Luis Arenal, Miguel Prieto y Antonio Rodríguez Luna iniciaron un proyecto repentino: *Retrato de la burguesía* en la escalinata del Sindicato Mexicano de Electricistas. Entre los más destacados creadores que llegaron a México con el exilio español también encontramos a José Bardasano, José Bartolí, Félix Candela, Enrique Climent, Esteban Francés, Elvira Gascón, Ramón Gaya, Kati y José Horna, Ceferino Palencia y Remedios Varo. Ellos y españoles de otras profesiones se concentrarían, tarde que temprano, en el Orfeo Català, el Centro Vasco, El Centro Gallego, el Club Leonés o el Asturiano, a excepción de los comunistas que no seguían regionalismos para reunirse.

Miguel Prieto fue muy cercano a Fernando Gamboa y con él realizó muestras individuales en la Ciudad de México: en septiembre de 1941 y mayo de 1944 en la Galería Arte y Decoración, y una más en noviembre de 1948 en el Museo Nacional de Artes Plásticas. Su trayectoria dentro del INBA fue sobresaliente: en 1947 al frente de la Oficina de Ediciones del Instituto donde diseñaba y editaba la revista *México en el Arte* realizó innumerables escenografías para presentaciones de ballet y danza por encargo de Germán Cueto, entonces jefe del Departamento de Danza; de 1948 a 1953 fungió como director artístico de prensa y propaganda; armó puestas en escena que acompañaron óperas dirigidas por Luis Sandi, piezas de Rodolfo Halffter, producciones de Carlos Chávez.

Josep Renau, por su lado, fundó en México el Estudio Imagen Publicidad Plástica para la práctica cartelística que funcionó como empresa entre 1940 y 1958. La primera exposición de artistas españoles y mexicanos la alojó la Librería de Cristal en 1940, ventana comercial de la editorial EDIAPSA y que persuadió de participar a Diego Rivera, Juan Soriano, Dr. Atl y Alfonso Michel. Ahora bien, el primer foro privado para las artes, la Galería Diana, donde por vez primera expuso Remedios Varo, estaba bajo la administración de Blandino García Ascot y su esposa, la concertista Rosita Bal y Gay; esa galería comenzó a presentar a artistas en 1955.

Para el 2 de junio de 1942 Fernando Gamboa tenía ya en mente una serie de exposiciones. Concibió 15 posibles montajes, entre los que destaca una retrospectiva de José Guadalupe Posada, otra exposición que se llamaría “Artistas desaparecidos”, en la cual estaban Saturnino Herrán, Germán Gedovius, Leandro Izaguirre, Abraham Ángel, Joaquín Clausell, entre otros. En esa lista considera también “Un siglo de grabado en México” y una “Exposición

de cartelería mexicana”, las cuales derivan de la muestra llevada a Francia y España en 1937.

Sin embargo, el episodio más relevante para la historia del arte y el exilio es aquel que ve fundada como institución privada en 1944 a la Sociedad de Arte Moderno (SAM). Pionera en un modelo de gestión cultural de fundamental importancia para el desarrollo de las artes en México a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, dicho planteamiento se dedicó a la búsqueda y recaudación de recursos económicos en el sector privado para destinarse a la promoción y exhibición de las artes plásticas.²⁴ La SAM copió el esquema de fundaciones e instituciones similares que ya operaban en los Estados Unidos de América y las cuales Fernando Gamboa conoció de primera mano cuando entre el 13 de abril y el 14 de mayo de 1944 presentara la exposición “José Guadalupe Posada: the Man, his Art, his Time” en el Art Institute of Chicago. Manuel Álvarez Bravo, Pablo O’Higgins, los Chávez Morado y Alfonso Caso figuraron entre los prestamistas de obra. En aquella ocasión Gamboa colaboró, además, con Carl Zigrosser, curador de gráfica del Philadelphia Museum of Art, y con René D’Harnoncourt del MoMA. Gamboa explica que el muralismo, los Contemporáneos y el grabado de Posada son parte del “gran movimiento del arte contemporáneo”, y mientras Nelson Rockefeller apoyaba financieramente tales iniciativas en los Estados Unidos desde una retórica de colaboración panamericana y diálogo artístico,²⁵ Carlos Pellicer era director de Educación Estética, a quien Daniel Catton Rich le agradeció en particular. En los papeles fundacionales de la SAM se contemplaban seis exposiciones para 1944. Sólo se realizó una de ellas: la de Pablo Picasso. Otra más, titulada “Máscaras prehispánicas”, se llevó a cabo, pero hasta 1945. Como proyecto y para futuras ocasiones quedaron: “José Clemente Orozco”, “Arquitectura moderna en las Américas (EUA, México y Brasil)”, “Obras maestras de la pintura colonial mexicana”, “Arte de las tribus del Pacífico noroeste (Alaska, Canadá y otros estados de EUA)”, “Henri Rousseau” y “La muerte en la plástica mexicana”.

24. La SAM tenía como objetivos principales de su actividad, según citan en sus actas: “La educación artística del pueblo mexicano y la elevación de su nivel cultural general, así como el fomento y estímulo a la creación del arte nacional, a través de diversas actividades”. Véase Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C., fol. Soc. A. M.-9.

25. Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C., documento foliado FG-1 s/d; y, Fernando Gamboa *Posada: Printmaker to the Mexican People*, catálogo de exposición (Chicago: Art Institute of Chicago, 1944), 9-II.

en "Internado su marido, sea porque lo con las vea porque no semipular cas e Puffar que mestra tímido, es. Bracho brilla or y origina- sior tunc que te contra un ibe y contra asias, que su excolente por rics, advierte una el sentio de equibrio, tan que tiempos ra, su primera ra. Cree de aber sido una pícarera. Re- nima muelal on los mismos y los robados ore. Algo la monia, el gra- e May y los s de un di- o de extraor-

DUVIDADO" sación privada oportunidad de lica que lle- Pablo Ovi- en su imá- e facetas más rustosas de la is. Esta polui- tace tiempo en el gran director adente en los el cual, consti- ducidos y ul- sa mejores ca- casanos vino a con entra li- con ella le la tar el tráico erendria y de campo mesi- la lucha de la ntra esta pla- serna a la po- no intervien- ble sus en-

producción. Limpio corazón, co- rrochimiento de la materia, ca- ficidad arísticas, en lo que se requiere. Lo demás se irá dar por añadidura.

Para el mes próximo, "Arte de los hispanos, por ejemplo. Ya me darás noticias" sobre lo monumental tendria- mis muchas cosas que comentar asimismo; el Morion de Páse- suero es, díjranos, una minia-

No tuvimos oportunidad de ver cómo, hace años, la Com- paña de Virginia Fábregas Pa-

llegan a esta surge con pleni torador ni el s a resolver al Vali ponsabilidad en episodio de la l y del mundo". No atañe in mente, las afir dos ilustres cat alistas lacon e Departamento e americano con política del Va mos el caso d Francia, el de "¿Qué pasar, der en la Am- tal creación?"

Entre los lib- tros que la s "Literat" se p- los próximos uno original d la tercera ant- Juan Ramón s- duda, como lo constituirá un en todos el antología de la gran poeta

En estos días México la atra- tro crítico sept Díez-Cabedo, s do por el Co- consta de 150 se estudia la G- lidad del poeta- métras. Su lírid- Jiménez en su ginas comienza sobre el fenóme- no, y a lo lar- es un fino y la naturaleza- de "Hesse- y- ta conmovido fino libro de- damos referir- en que el cas- corregido nec- por la man- se decir, a la muerte, se les pliego.

Clemente la terminado su pensamiento editará una s- susensada. Pa-

Para el mes próximo, "Arte de los hispanos, por ejemplo. Ya me darás noticias" sobre lo monumental tendria- mis muchas cosas que comentar asimismo; el Morion de Páse- suero es, díjranos, una minia-

No tuvimos oportunidad de ver cómo, hace años, la Com- paña de Virginia Fábregas Pa-

llegan a esta surge con pleni torador ni el s a resolver al Vali ponsabilidad en episodio de la l y del mundo". No atañe in mente, las afir dos ilustres cat alistas lacon e Departamento e americano con política del Va mos el caso d Francia, el de "¿Qué pasar, der en la Am- tal creación?"

Entre los lib- tros que la s "Literat" se p- los próximos uno original d la tercera ant- Juan Ramón s- duda, como lo constituirá un en todos el antología de la gran poeta

En estos días México la atra- tro crítico sept Díez-Cabedo, s do por el Co- consta de 150 se estudia la G- lidad del poeta- métras. Su lírid- Jiménez en su ginas comienza sobre el fenóme- no, y a lo lar- es un fino y la naturaleza- de "Hesse- y- ta conmovido fino libro de- damos referir- en que el cas- corregido nec- por la man- se decir, a la muerte, se les pliego.

Clemente la terminado su pensamiento editará una s- susensada. Pa-

PABLO PICASSO EN MÉXICO



ESTUDIO PARA "GUERNICA" (1937)

La SOCIEDAD DE ARTE MODERNO tuvo la gentileza de darnos los textos que publicamos el domingo pasado en nuestras páginas dedicadas a Pablo Picasso. Esos ensayos fueron escritos especialmente par...

3. "Pablo Picasso en México", El Nacional, 2a época, año XVI, t. XXI, núm. 5472, sección "La Cultura en México", lunes 26 de junio de 1944, 1.

Especial énfasis debe hacerse en la relación preexistente entre Inés Amor, Henry Clifford, curador de pintura del Philadelphia Museum of Art y Alfred H. Barr Jr. del MoMA de Nueva York. La marchante de arte mexicano parecer ser la coyuntura que favorece la colaboración entre las instituciones esta-

26. Marina Vázquez Ramos, "La Sociedad de Arte Moderno (1944-1948), un vehículo para transformar el gusto del público e impulsar la modernidad en México" (tesis doctoral, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2019), 24-ss.

confianza que la persona de Inés Amor garantizaba, no se explica el consentimiento de los homólogos estadounidenses.²⁷

La SAM diseñó tres niveles de participación para sus miembros: suscriptores, patrocinadores y benefactores. Los primeros recibían gratuitamente, a cambio de una cuota de 40 pesos anuales, las publicaciones regulares de la Sociedad, entradas gratuitas a las muestras y a las conferencias. Para los patrocinadores los beneficios consistían, a cambio de 250 pesos anuales, en todo lo anterior, más invitaciones personales a las inauguraciones y demás actos sociales de la Sociedad. Además, servían *pro bono* como representantes ante la Junta Directiva. El benefactor, con una cuota única de 5000 pesos se convertía en miembro vitalicio y se le otorgaban todos los beneficios del patrocinador, además de una edición de lujo de sus publicaciones. Entre ellos encontramos a prominentes empresarios y promotores de las artes que impulsaron de manera decidida el proyecto como: Pedro Corcuera Palomar, Luis Barragán, Adolfo Best Maugard, Alfonso Reyes, Daniel Rubín de la Borbolla, Luis Cardoza y Aragón, Alfonso Caso, Miguel Covarrubias, Carlos Chávez, Carlos Pellicer, Franz Mayer e Inés Amor. En esa misma lista aparecen: Alfred H. Barr Jr., director del MoMA; Marte R. Gómez, secretario de Estado; y Emilio Azcárraga Vidaurreta, creador de los Estudios Cinematográficos Churubusco y de la mayor cadena radiofónica del país. El comisariado y montaje de la exposición de Pablo Picasso estuvo a cargo de René D'Harnoncourt, Henry Clifford, John McAndrew (Museo de Arte del Wellesley College) e Isabel Roberts (miembro del Oak Park Studio junto a Frank Lloyd Wright).

En sus *Memorias*, Inés Amor concede solamente que “la exposición de Pablo Picasso [...] estaba varada en Nueva York por la guerra”, cabe mencionar que fueron miembros de la SAM quienes maniobraron y aportaron los recursos necesarios para traerla a nuestro país.²⁸ Se editó un catálogo de la exposición cuyo diseño corrió a cargo de Julio Prieto Posada, dibujante del Departamento de Publicaciones de la SEP y colaborador de la Imprenta Universitaria. Como directora de la exposición (hoy diríamos curadora) figura

27. Cruz y Ortega señalan que Inés Amor había llevado ya cuatro exposiciones mexicanas a los Estados Unidos para ese momento (D. Cruz y A. Ortega, “The 1940 International Exhibition of Surrealism: A Cosmopolitan Art Dialogue in Mexico City”, *Dada/Surrealism* 21, núm. 1 (2017): 1-23.

28. Jorge A. Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987), 39-40.

en dicha publicación Inés Amor. John McAndrew y Antonio Lebrija hicieron la museografía. Josep Renau y Agustín Lazo prepararon los contenidos, entre los cuales se lee: “Pablo Picasso es el pintor que, desde 1905 hasta 1939, ha sacudido continuamente las bases de la estética europea —puede decirse universal— entonces la necesidad de llenar esta laguna en la vida cultural mexicana se hace inaplazable [...] su obra nos ofrece un verdadero resumen de las inquietudes del mundo entre las dos guerras”.²⁹ No está reproducida la totalidad de las obras que compusieron la muestra y se incluyen textos específicos para la edición de los exiliados Josep Renau y José Moreno Villa, Agustín Lazo, John McAndrew y Carlos Mérida. A la inauguración asistieron: Frida Kahlo, Doris Heyden, Paula Poniatowska, Dolores Del Río y Alfred Hamilton Barr Jr., entre otras personalidades. Manuel Álvarez Bravo realizó fotografías de aquella ocasión y del montaje.

El director del MoMA fue particularmente claro al explicar cuál era el papel simbólico de oposición, desde el arte, que cumplía Pablo Picasso, al quedarse en París a partir de 1940; de este modo funcionaba como heraldo de la estética del mundo civilizado y se presentaba como indefenso representante de la Résistance. Durante la ocupación nazi se publicó un libro titulado *Arte decadente* en el que se incluyó al *Guernica*.³⁰ Sólo hasta el 25 de agosto de 1944, liberado París, Picasso logró volver a su estudio en la calle de Grands Augustins en el sexto distrito de la capital francesa. El primer cuadro lo pintó una vez pasada la prohibición que hubo sobre su actividad creadora bajo la ocupación nazi; se trata de *Le charnier* (El matadero), en el cual alude al holocausto reciente causado por el Tercer Reich. Ése es el peso específico que tiene como gesto político incluir bocetos del mismo cuadro en la exposición que se abrió al público en la capital del país. Glosar el *Guernica* en la esquina

29. Sociedad de Arte Moderno, “Picasso: 1ª Exposición de la Sociedad de Arte Moderno” (Ciudad de México: SAM, 1944), 72. En las páginas 41 y 42 del catálogo que publicó la SAM, en 1944, se consigna un total de 55 obras, pintadas entre 1899 y 1941. Una docena era propiedad del MoMA, seis más de otras instituciones estadounidenses y el resto formaban parte de colecciones privadas entre las que destacan las de: Henry Clifford, Juan Larrea, Benjamin Péret, Manuel Rodríguez Lozano, una más de la Escuela de Artes Plásticas de México [*sic*] y otras catorce, de Picasso. Ciertamente hace falta un análisis iconográfico de este conjunto y del cual se adelanten argumentos que vinculen a las piezas para constituir una curaduría y no sólo como un circunstancial ejercicio de selección.

30. Alfred H. Barr Jr., “Picasso 1940-1944: A Digest with Notes”, *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 12, núm. 3 (enero de 1945): 2-9, <https://doi.org/10.2307/4058086>.

de Insurgentes y Reforma es un “acto”, antes que una ocasión cultural para las clases altas de la metrópoli mexicana.

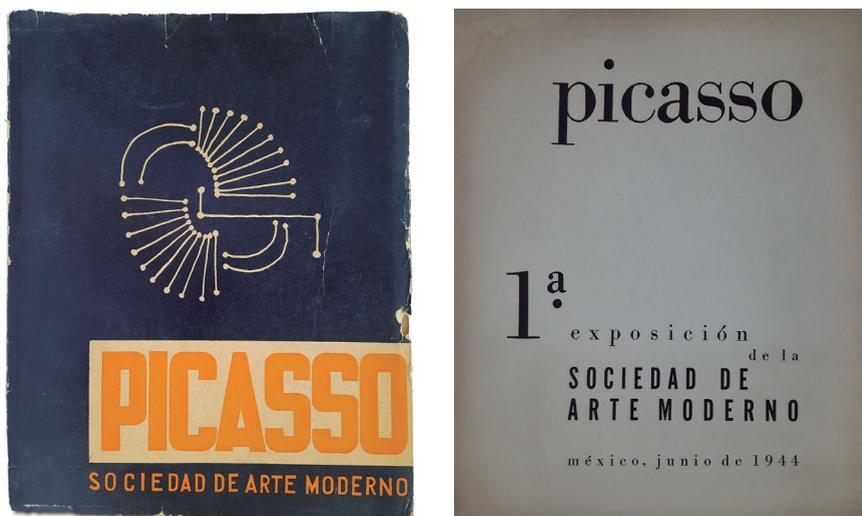
El lunes 26 de junio de 1944, en la sección “La Cultura en México” del periódico *El Nacional* aparece la primera reseña sobre dicha exposición, ilustrada con un boceto del *Guernica* en la cual además se ubica a la Sociedad de Arte Moderno en Paseo de la Reforma 121.³¹ La nota refiere, además, que los textos ahí publicados una semana antes son de Agustín Lazo y que fueron escritos expresamente para esa exposición. La plana no está firmada, pero aquella sección corría a cargo de Luis Cardoza y Aragón.

El 25 de abril de 1944 René D’Harnoncourt le escribió a Jorge Enciso, entonces encargado de la Dirección de Monumentos Nacionales y miembro activo, como presidente, de la SAM. Es a esa oficina a donde se remite la nota, en la cual se detalla que los preparativos para llevar la exposición de Picasso a México estaban ya avanzados. Lo fundamental de la carta se halla en el segundo párrafo, en donde el vicepresidente de las actividades en el extranjero del Museo de Arte Moderno de Nueva York explica porqué sería inconveniente incluir bocetos del *Guernica*.³² Enciso había participado en 1939 en la fundación del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, del cual tiempo después fue director y secretario. Temían tanto en México como en Estados Unidos la repercusión que el gesto pudiera tener dado que Picasso vivía en la Francia ocupada. Ese mismo mes, la secretaria de la SAM, Susana Gamboa, intercambió correspondencia con Luis de Zulueta Jr. (traductor al español de la obra de Alfred H. Barr y político catalán republicano), respecto de una “Lista de obra” definitiva.³³ Sin embargo, la publicación final consigna 16 estudios sobre el *Guernica*. La exposición de la SAM estuvo abierta al público en la Ciudad de México del 26 de junio al 10 de septiembre de 1944 y recuperó su inversión en esas mismas 10 semanas. Es decir, que la visitaron al menos 75 000 personas.

31. “Pablo Picasso en México”, *El Nacional*, 2a época, año XVI, t. XXI, núm. 5472, sec. “La Cultura en México”, lunes 26 de junio de 1944, 1-3.

32. Museum of Modern Art Archives, Correspondencia Institucional MoMA, “Carta de René D’Harnoncourt a Jorge Enciso”, 2017, exhs. 258.j.3; Correspondencia Sociedad de Arte Moderno, 25 de abril de 1944, 1; disponible también en <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-rene-dharnoncourt-jorge-enciso>.

33. Museum of Modern Art Archives, Correspondencia Institucional MoMA, “Carta de Susana Gamboa a Luis de Zulueta, Jr.”, 2017, exhs. 258.j.3; Correspondencia Sociedad de Arte Moderno, 17 de abril de 1944, 1; disponible también en <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-susana-gamboa-luis-de-zulueta>.



4. *Picasso*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Sociedad de Arte Moderno, 1944). Colección privada.

Ya no como reseña obligada, sino en un comentario crítico de fondo, Margarita Nelken señaló que consideraba de inauténtico gusto que, de forma repentina, oportunistas y petimetres de la sociedad mexicana tuvieran predilección por Picasso. Sin mencionarlo, hace referencia a que una voz en particular califica “al prodigio Ruiz nacido en Málaga” como francés,³⁴ discurre sobre cada una de sus etapas productivas y apunta en cada caso por qué se mantiene indiscutiblemente español.

En una entrevista a Picasso, realizada en español y conducida por Marius de Zayas, pronuncia aquel axioma sobre su proceso creativo que se ha parafraseado como: “yo no busco, yo encuentro”. Traducida al inglés y publicada en la revista *The Arts* de Nueva York en mayo de 1923, bajo el título “Picasso Speaks”, en dicha entrevista explica que su método es iconográfico y de glosa lo mismo en lo tocante a su cultura española que a la pintura universal: “no puedo comprender la importancia que se da a la palabra investigación en relación con la pintura moderna. A mi modo de ver, buscar no quiere decir

34. Margarita Nelken, “Picasso es español”, *El Nacional*, año XVI, t. XXI, núm. 5471, 2ª época, 1ª sección, domingo 25 de junio de 1944, 3-4.



5. Manuel Álvarez Bravo, *Susana Gamboa y Alfred H. Barr Jr. en la exposición "Picasso"*, junio de 1944, Ciudad de México. Archivo Manuel Álvarez Bravo, ARCMAB 27734.

nada en pintura. Lo importante es encontrar”.³⁵ La exposición de Picasso de 1944 define el estilo museográfico, las características formales de marcada limpieza, minimalismo y acusada geometría que se volvieron reconocibles en cada montaje que Fernando Gamboa llevó a cabo a partir de entonces. Esto es, un orden formalista para la obra, acorde con la usanza de acompañamiento arquitectónico que es común en las instituciones estadounidenses de entonces. Los rasgos esenciales del edificio, sus límites y configuración sirven de analogía y acompañamiento visual, es decir, que las siluetas y dimensiones se complementan plásticamente con las esculturas y los módulos construidos para colgar los cuadros. El resultado es una armonía aparente entre el espacio contenedor y las piezas de arte allí expuestas.

París había sido la capital cultural de Occidente hasta el estallido de la segunda guerra mundial y, a partir de entonces, el desarrollo de las artes y sus

35. Para una explicación pormenorizada se puede consultar el propio testimonio de Marius de Zayas, publicado en el volumen *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 34-37.



6. Gisèle Freund y Margarita Nelken “Picasso en México. Carlos Arruza”, primera plana de la sección “México en la Cultura”, núm. 127, *Novedades*, núm. 4221, año XVI, 8 de julio de 1951.

vanguardias se desplazaron a Nueva York. Ejemplo de ello son las exposiciones “Artists in Exile” (1942) en la galería Pierre Matisse y “Twenty Centuries of Mexican Arts” (1940). En aquel cambio de locación, las exposiciones como un todo coherente habían evolucionado hacia el montaje en el cual el arreglo del patrimonio artístico y el arte nacional comenzarían a obedecer a un paradigma distinto. Un primer intento por parte de nuestros protagonistas fue “Veinte siglos de arte mexicano”, exposición realizada para el MoMA, “curada” por los mexicanos Daniel Rubín de la Borbolla y Miguel Covarrubias, despliegue espacial con el cual habían experimentado René D’Harnoncourt y Alfred H. Barr Jr. y al que se conocerá como paradigma “atemporal” (*timeless*).³⁶ Herbert J. Spinden, curador del Museo de Brooklyn, fue también una

36. Alice Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr, Jr.: Missionary for the Modern* (Chicago: Contemporary Books, 1989), 201-219. Dicho patrón está orientado hacia una interpretación del

importante influencia para los mexicanos después de 1948. Spinden, desde 1933, yuxtapone esculturas antiguas estadounidenses y textiles actuales con obra de artistas como Diego Rivera y Jean Charlot.³⁷ Del mismo modo que el folclor y el trabajo artesanal son argumento de la República para la exposición de París en 1937, este agregado de perspectivas populares y proletariado no hacía sino rimar con las necesidades ideológicas del régimen de la Revolución. Pero el espectáculo del conjunto está cada vez más simplificado y refinado como tinglado, profesionales formados en aquella época repetían “la mejor museografía es la que no se ve”.³⁸

Fernando Gamboa encontró trabajo como director fundador del Museo Nacional de Artes Plásticas (MNAP) en 1947, después de su distinguida participación en la SAM.³⁹ En una carta fechada el 18 de octubre de 1946, dirigida a Carlos Chávez, director del INBA, el presidente de la Sociedad, Jorge Enciso, le comunicaba la decisión de dar fin a ésta, dado que el anuncio de la creación del MNAP y la conversación en torno al nombramiento de Gamboa hacían obvio que los objetivos de la SAM se cumplirían en aquella otra instancia, ahora función del Estado.

La significación y usos políticos de Picasso como referente se encuentran hasta muchos años después. El 1 de julio de 1951, en el suplemento “México en la Cultura”, del periódico *Novedades*, se dedica una nota a una “Exposición de Pablo Picasso en México”.⁴⁰ Ceferino Palencia firma la nota y la titula “El grabador Picasso”, en la cual describe la disposición de las piezas que se muestran en la Galería de Arte Mexicano y su vínculo con estampas y tintas de diversos artistas peninsulares. En el número 127, una semana después, Margarita Nelken y Gisèle Freund comparten la plana, entre un reportaje sobre el torero Carlos Arruza (sobrino del poeta León Felipe y cuyo nombre completo era Carlos Ruiz Camino Arruza), fotografías del matador

espacio que ubica obras limpiamente enmarcadas, al nivel del ojo y en muros neutros, de modo tal que todo el conjunto se encuentra estetizado.

37. Diane Fane, “From PreColumbian to Modern: Latin American Art at the Brooklyn Museum, 1930-50”, en Diane Fane, ed., *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America* (Nueva York: The Brooklyn Museum, Harry N. Abrams Inc. 1996), 17.

38. Alicia Galicia Vázquez, “Alfonso Soto Soria, museógrafo (Rostros de la antropología)”, *Cuicuilco* 16, núm. 46 (mayo-agosto, 2009): 13-15.

39. Ana Garduño, “Lo privado y lo público: la Sociedad de Arte Moderno y la fundación del Museo Nacional de Artes Plásticas”, *Discurso Visual*, núm. 8 (enero-abril de 2007): 1-ss.

40. Ceferino Palencia, “El grabador Picasso”, en sec. “México en la Cultura”, núm. 126, *Novedades*, núm. 4220, año XVI, 1 de julio de 1951, 5.

vistiendo luces y una discusión sobre el valor e interpretación de una ilustración que le regalara el artista al lidiador en Francia (la dedicatoria manuscrita dice: “Corrida de Ángeles. A Carlos Arruza que nos brindó su magnífica faena aquí hoy Nîmes el 28 de mayo de 1950 este dibujo hecho para él para que dé mis más expresivas gracias al pueblo mejicano que tanto ha hecho por los españoles refugiados allí y ole... Picasso”).⁴¹

La corrida de toros, particularmente en México, no era ajena a las pugnas políticas que definían el conflicto armado en España y a la opinión pública en este país. En mayo de 1936, la prensa ventila una desavenencia laboral que trasciende los ruidos y cancela corridas a ambas orillas del Atlántico. De modo que la tauromaquia no es sólo una expresión cultural cuyo simbolismo se aprovecha para solventar comunidades imaginadas, el hispanismo más rancio o el bien intencionado iberoamericano modernista. La “fiesta brava” es, sobre todo, el reclamo de fondo sobre la identidad mexicana y la española, y donde se deslinda qué lado del conflicto es el correcto a la luz de la historia.⁴²

Cuando Jaime Torres Bodet aceptó dirigir la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en diciembre de 1948, escribió un discurso de aceptación en el que explicaba su convicción e ideario respecto a la cultura y el diálogo entre países.⁴³ Allí subrayó que era justamente desde su experiencia previa, como ministro de Relaciones Exteriores y de Educación, cuando comprobó el vínculo indesligable entre ambas funciones para un Estado. Para él existía un cultivo de virtudes cívicas que habrían de promoverse desde la infancia y que resonarían como divisa necesaria entre naciones cuando aquellos educandos conversaran y dirimieran problemáticas desde sus representantes nacionales y en foros de vocación universalista. Al evaluar el contexto geopolítico inmediato, Torres Bodet imaginaba que, terminada la segunda guerra mundial, los países involucrados fundamentarían su reconstrucción al implementar la tríada de ideales propugnados por la Revolución francesa. A Fernando Gamboa y Jaime Torres Bodet los unía un lazo de amistad personal, para el museógrafo era figura de autoridad y mentor desde los años del entusiasmo vasconcelista y, mientras

41. Gisèle Freund y Margarita Nelken, “Picasso en México. Carlos Arruza”, en sec. “México en la Cultura”, núm. 127, *Novedades*, núm. 4221, año XVI, 8 de julio de 1995, primera plana.

42. Francisco J. Caspistegui, “El pleito de los toreros mexicanos”, *Historia Social*, núm. 95 (Madrid: Fundación Instituto de Historia Social, 2019), 41-60. <https://jstor.org/stable/26775584>

43. Jaime Torres Bodet y Robert H. Seashore, “I Have Faith in UNESCO”, *The Phi Delta Kappan* 30, núm. 7 (marzo de 1949): 226-230, <https://www.jstor.org/stable/120331792>

ambos trabajaban en la Secretaría de Educación Pública de 1946 a 1948, su jefe directo. Su colaboración había cobrado particular importancia 10 años antes, cuando Gamboa viajó a España y Torres Bodet se desempeñaba como secretario de la representación mexicana entre España, Francia y Bélgica.⁴⁴

Los puestos ministeriales de gobernación, instrucción pública, interior y de aquellos que organizaron festividades patrias entre 1934 y 1952 pertenecieron a egresados de la Escuela Nacional Preparatoria o universitarios del 29 (Narciso Bassols, Gonzalo Vázquez Vela, Jaime Torres Bodet, Manuel Gual Vidal, José Ángel Ceniceros; Ignacio García Téllez, Miguel Alemán, Héctor Pérez Martínez; Juan de Dios Bojórquez, Adolfo Best Maugard, entre otros). Con ello se quiere decir que se trata de una generación, 25 años de funcionarios públicos con altos cargos, convencida del enciclopedismo como construcción social.

Después del conflicto armado en México no había otro marco conceptual para la inmediatez ni el futuro que no fuera la Revolución. Estos funcionarios bosquejaron dos esquemas ilustrados de manera simultánea: el nacional y la inserción de México en un conjunto amplio de naciones “civilizadas”. Fernando Gamboa tenía 18 años en 1927 cuando participó en las Misiones Culturales. No es casualidad entonces que la forma y el fondo de las exposiciones de “Arte mexicano” hayan sido un esfuerzo paralelo y similar a la educación pública y universal. Fernando Gamboa era fiel creyente del proyecto ilustrado, tal es la encomienda que diversos regímenes le confiaron. Su impronta es rastreable a lo largo de sesenta años. La Revolución francesa hacía emanar su legitimidad de recuperar ideales grecolatinos, de la misma manera que regímenes posrevolucionarios reclamaban su origen en el conflicto armado que se originó en 1910.

Cuando se fundó la UNESCO, el representante mexicano fue instrumental a la hora de hacer explícito el discurso prevaleciente en la posguerra y que de otra manera abrevaba sólo en la buena voluntad. Durante la “Conferencia para el establecimiento de una agencia internacional”, una de las comisiones tenía como tarea el “Título, preámbulo, propósitos y funciones principales de la organización”; el delegado mexicano, Jaime Torres Bodet, sirvió como su presidente.⁴⁵ Las políticas culturales de diversos regímenes posrevolucionarios

44. José Woldenberg, “Torres Bodet: carácter y trayectoria”, *Revista de la Universidad de México* (noviembre de 2011): 89-91.

45. Fernando Valderrama, *A History of UNESCO* (París: UNESCO Publishing, 1995), 4-6.



7. Manuel Álvarez Bravo, *Frida Kahlo en una exposición de Picasso*, junio de 1944, Ciudad de México. Archivo Manuel Álvarez Bravo, ARCMAB 26361.



8. Manuel Álvarez Bravo, *Dos mujeres con sombrero en la exposición de Picasso en la SAM*, junio de 1944, Ciudad de México. Archivo Manuel Álvarez Bravo, ARCMAB 35992.

en nuestro país y la búsqueda de legitimidad para una sociedad multinacional eran de fácil comunión para el Estado mexicano. La retórica, a la que con frecuencia acudían los políticos mexicanos, no difería demasiado de la que nutría los primeros documentos de las Naciones Unidas. Se trata de la justificación del nuevo orden tras la Revolución mexicana o la segunda guerra mundial y el gobierno o sociedad de naciones de ahí emanados. En el discurso que pronunciara frente a la asamblea de países reunidos para constituir la UNESCO, Torres Bodet dijo que los motivaba: “la esperanza de confirmar la cooperación mundial a través de la cultura”.⁴⁶ Dada esa función específica que se señala para el arte, las Naciones Unidas crearon una subcomisión que

46. Jaime Torres Bodet, “La UNESCO y la integración del hombre del porvenir —discurso— 2 de noviembre de 1945, Londres, Inglaterra”, en *Obras escogidas*, Letras Mexicanas (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica 1961), 970-977.

regularía y supervisaría el novedoso, global y hegemónico entendimiento del patrimonio cultural: el Consejo Internacional de Museo, ICOM. En tanto que organización no gubernamental, fue formalmente constituido en París, el 16 de noviembre de 1946. Su misión era: “crear museos que garanticen el entendimiento de los pueblos, en su rol como guardianes del patrimonio cultural de la humanidad”.⁴⁷

Picasso volvió a París en 1958 para decorar la sede de la UNESCO con el mural titulado *La caída de Ícaro* (y cuyo nombre original era: *Las fuerzas de la vida y el espíritu triunfando sobre el Mal*). ❁

47. L. Rico Mansard, L. F. y J. L. Sánchez Mora, eds., *ICOM/México. Semblanza retrospectiva* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000), 6-9.

Técnica y géneros fotográficos en transición *La fotografía instantánea (1871-1900)*

Technique and Photographic Genres in Transition *Instantaneous Photography (1871-1900)*

Artículo recibido el 16 de diciembre de 2022; devuelto para revisión el 16 de marzo de 2023; aceptado el 7 de junio de 2023; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.123.2821>.

Brenda Verónica Ledesma Pérez Universidad Panamericana, Campus Guadalajara, México,
nuezledesma@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8668-1705>

Líneas de investigación Historia y teoría de la fotografía; arte moderno.

Lines of research History and theory of photography; modern art.

Publicación más relevante “Melancolía y artificio”, en José Antonio Rodríguez y Alberto Tovalín Ahumada, coords., *Librado García Smarth. La vanguardia fotográfica en Jalisco* (Guadalajara: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2019), 43-62.

Resumen Esta investigación trata sobre las transformaciones de los valores estéticos y de los géneros fotográficos a los que llevó el uso de la técnica de la placa seca de gelatina-bromuro de plata, que se manifestaron en los manuales de fotografía que circularon en México entre 1871 y 1900. La alta sensibilidad de la placa seca permitió la captura del movimiento en fotografía, y generó nuevas relaciones entre los medios de la pintura y la fotografía que es necesario matizar. La historiografía afirma que la captura del instante provocó que la fotografía se distanciara de los preceptos estéticos de las Bellas Artes y formulara los propios. En contraste, los libros revelan que hubo fotógrafos que encontraron en las altas velocidades de obturación una nueva oportunidad de volver a los modelos pictóricos mediante el acercamiento a la escena costumbrista.

Palabras clave Técnicas fotográficas; placa seca; fotografía instantánea; costumbrismo; escena de género; retrato; paisaje.

Abstract This article approaches the transformation of aesthetic values and photographic genres caused by the use of silver bromide gelatin dry plate, which is manifested in manuals of photography circulated in Mexico between 1871 and 1900. The high sensitivity of the dry plate allowed

the capture of moving objects in photography, this generated new relations between painting and photography that need to be reconsidered. History affirms that the snap shot impelled photography to take distance from aesthetic precepts of fine arts and to formulate precepts of its own. Other sources however reveal that some photographers found in rapid exposures a new opportunity to get back to pictorial models through a retrieval of the scenes of genre painting.

Keywords Photographic techniques; dry plate; instantaneous photography; genre scene; portrait; landscape.

BRENDA VERÓNICA LEDESMA PÉREZ
UNIVERSIDAD PANAMERICANA, GUADALAJARA, MÉXICO

Técnica y géneros fotográficos en transición

La fotografía instantánea (1871-1900)

Durante la segunda mitad del siglo XIX,¹ numerosos tratados y manuales de fotografía se produjeron en países como Francia, España, Italia, Inglaterra y Estados Unidos.² Algunos de ellos llegaron a México, en donde incluso se publicaron unos cuantos. Las ediciones se renovaban a medida que aparecían nuevos procesos químicos o invenciones mecánicas que intentaban dejar en el olvido los métodos e instrumentos anteriores. Este artículo se centra en rastrear los valores estéticos y la adaptación de los géneros fotográficos a los que llevó el uso de la técnica de la placa seca de gelatina-bromuro

1. Las ideas desarrolladas en este texto se presentaron por primera vez en el ensayo de investigación para optar por el grado de maestría de la autora. Véase Brenda Verónica Ledesma Pérez, “Técnica y géneros fotográficos en transición. Fotografía e instantaneidad (1871-1900)”, (tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2013). Agradezco el acompañamiento de mis asesoras, Laura González Flores y Rebeca Monroy Nasr. Dedico a la memoria de José Antonio Rodríguez, un recuerdo y mi agradecimiento con cariño.

2. El libro más antiguo que encontré data de 1854 y se encuentra en la Biblioteca Nacional de México: Auguste Belloc, *Traité théorique et pratique de la photographie sur collodion: suivi d'éléments de chimie et d'optique appliqués à cet art* (París: Chez l'auteur, 1854). Por otro lado, José Antonio Rodríguez identificó el *Manual de fotografía*, de José María Cortecero (París: Librería de Rosa y Bouret, 1862), como la edición más antigua realizada en México que se ha localizado hasta ahora sobre los procedimientos fotográficos. Véase *Alquimia*, núm. 29, Sistema Nacional de Fototecas (enero-abril de 2007): 11.

de plata, que se manifestaron en los manuales de fotografía que circularon en México entre 1871 y 1900.³

La hipótesis que planteo es que, a partir de la captura del movimiento en fotografía que permitió el sistema de la placa seca, se generaron nuevas relaciones entre la pintura y la fotografía que es necesario matizar. En la historiografía se ha afirmado que la captura del instante dio a la fotografía una suerte de autonomía estética respecto de las Bellas Artes; para contrastar esa afirmación veremos cómo fue que a partir del cambio tecnológico la fotografía recuperó del campo pictórico la categoría de la escena de género, es decir, la escena costumbrista, y fundió en ella elementos del paisaje y el retrato. En otras palabras, la captura del instante hizo posible que el medio fotográfico se distanciara de los esquemas de la pintura; sin embargo, desde una nueva perspectiva podemos decir que también fue un recurso técnico para volver a esos estándares.

Los manuales y tratados que revisé pertenecen a colecciones privadas, así como a acervos públicos de la Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey, Puebla y Guanajuato. De ellos extraje las imágenes que presento, y no de archivos fotográficos, ya que mi argumentación gira en torno a las transformaciones estéticas que se manifestaron en las publicaciones. Algunos volúmenes aún conservan el sello de la librería que los distribuyó en México, o incluso mejor, el nombre de su propietario original, de modo que este artículo refleje las ideas que circularon en México.

*Una nueva técnica: placas secas,
estables y altamente sensibles*

Las características de la placa seca que permiten explicar las grandes transformaciones que provocó en el campo de la fotografía son tres: era un soporte seco, químicamente estable y con una alta sensibilidad a la luz. La sequedad del soporte facilitaba en gran medida su manipulación en comparación con la técnica anterior, el colodión húmedo; éste obligaba a emulsionar y sensibilizar la placa de manera inmediata a la toma, así como a revelarla y fijarla inmediatamente después; las operaciones se realizaban con la emulsión en estado húmedo. Por otro lado, la estabilidad química de la placa seca permitió la

3. La delimitación temporal se debe a que en 1871 se inventó la técnica de la placa seca, que para el año de 1900 se había extendido en México.

estandarización de los soportes y de sus procesos, es decir, la industrialización del medio. Las placas podían almacenarse meses antes de la toma, y también revelarse meses después de ésta. Su manipulación era mucho más fácil que con el colodión húmedo, por lo que surgieron nuevos aficionados a la fotografía, a quienes se dirigieron los mercados con la creación de cámaras que también eran más fáciles de manejar. Por último, la alta sensibilidad a la luz de la placa seca permitió la captura del movimiento, una práctica a la que se nombró *fotografía instantánea*. Para lograr el cometido de registrar objetos o seres móviles, una fotografía instantánea se realizaba con velocidades de obturación de entre 1/10 y 1/50 de segundo o más breves.

Fue el británico Richard Leach Maddox quien ideó el procedimiento para obtener un soporte seco con gelatina bromurada en 1871, lo publicó en el *British Journal of Photography*.⁴ Sin embargo, la sensibilidad de la placa seguía siendo pobre, ya que la gelatina era menos permeable al revelador que el colodión y esta operación aún no se realizaba con el revelador alcalino que reaccionaba mejor con la nueva emulsión.⁵ Fue Charles Harper Bennet quien en 1878 potenció de manera extraordinaria la sensibilidad de la gelatina al mantenerla a 32.2°C varios días antes de lavarla.⁶ El tiempo de exposición se redujo a las centésimas de segundo, esto dio origen a lo que se consideró la “verdadera” fotografía instantánea.⁷

Era un panorama muy distinto al actual, en el que las cámaras réflex alcanzan velocidades de obturación de 1/4000 s, o incluso de 1/8000 s. Alrededor de

4. Combinó bromuro de cadmio con una solución caliente de gelatina y agua, y la sensibilizó con nitrato de plata; extendió la preparación sobre vidrio y la dejó secar en la oscuridad. La mezcla de bromuro de cadmio y nitrato de plata generaba cristales de bromuro de plata que quedaban suspendidos en la gelatina. Rosell Meseguer, *Luna Cornata* (Murcia: Tres Fronteras, 2008), 28 y Richard Leach Maddox, “An Experiment with Gelatine-Bromide”, *British Journal of Photography* (8 de septiembre de 1871), citado en Josef Maria Eder, *History of Photography* (Nueva York: Dover Publications, 1978 [1905]), 423.

5. Théophile Geymet, *Traité pratique de photographie* (París: Gauthier-Villars, 1885), 208.

6. Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002 [1982]), 124; véase también Charles Harper Bennet, “A Sensitive Process”, *British Journal of Photography* (8 de septiembre de 1871), citado en Eder, *History of Photography*, 426.

7. Eder remite a las siguientes relaciones entre técnica, año y fotosensibilidad, y expresa esta última en tiempos de exposición: colodión húmedo (1851), 10 segundos; emulsión de colodión bromuro de plata (1864), 15 segundos; gelatina bromuro de plata al momento de su invención (1878), de 1 a 1/200 s; gelatina bromuro de plata (1900), 1/1000 s. Eder, *History of Photography*, 441.

la década de 1860, las exposiciones más breves apenas duraban medio segundo; en cambio, a partir de 1878 la placa seca permitió obturaciones de 1/100 y 1/200 s, en adelante.⁸

Ante la posibilidad de fotografiar objetos o figuras en movimiento, la fotografía contempló por primera vez valores como la espontaneidad y la sorpresa, que vinieron a renovar las viejas convenciones que existían acerca del retrato y el paisaje fotográficos; además, la instantaneidad generó nuevas formas de visión en relación con el análisis y la descomposición del movimiento.⁹

Tal como lo afirma André Gunthert, antes de que existiera la placa de gelatina, la mayor preocupación técnica de los fotógrafos era la preparación del soporte.¹⁰ De manera paulatina los fotógrafos dejaron de emulsionar y prefirieron adquirir placas empaquetadas al extenderse el uso de la placa seca; así se leyó en *La photographie moderne* (1888) de Albert Londe.¹¹ Este proceso se reflejó en la desaparición gradual de capítulos enteros dedicados a la fase de emulsionado en los manuales y tratados.¹² En 1888, Londe ya no presentaba recetas para sensibilizar placas, tampoco describía el procedimiento del colodión. Lo mismo hicieron Federico Pardo (1898), Eduardo de Bray (1898) y Luis G. León (1900).¹³

8. Sin embargo, estas velocidades se consideraron excesivas incluso entre 1898 y 1900.

9. La historiografía ha profundizado en este asunto. Jean-Claude Gautrand, "Photography on the Spur of the Moment", *The New History of Photography*, ed. Michael Frizot (Milán: Könemann, 1998 [1994]), 232-241; Michel Frizot, "Speed of Photography", *The New History of Photography*, 242-257 y Newhall, *Historia de la fotografía*, 117-123.

10. André Gunthert, "Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre", *Études Photographiques*, núm. 9 (mayo de 2001): párrafo 5, <http://etudesphotographiques.revues.org/index243.html> (consultado el 14 de diciembre de 2022).

11. Albert Londe, *La photographie moderne* (París: G. Mason, 1888), 63 (la traducción es mía).

12. A medida que las ediciones se acercan a finales del siglo xx los libros se vuelven más delgados: si el clásico *Traité général de photographie* de Désiré van Monckhoven en su cuarta edición de 1864, contaba con 398 páginas, *La fotografía sin laboratorio* del astrónomo mexicano Luis G. León, alcanzaba apenas 60 páginas. Véase Désiré van Monckhoven, *Traité général de photographie suivi d'un chapitre spécial sur le gélatino-bromure d'argent* (París: Victor Masson et fils, 1880); Luis G. León, *La fotografía sin laboratorio* (Ciudad de México: Ch. Bouret, 1900).

13. Federico Pardo tradujo extensos fragmentos de *La photographie moderne* de Albert Londe sin hacer referencia a él. Federico Pardo, *La fotografía moderna: al alcance de todos* (Barcelona: F. Sabater, 1898); Eduardo de Bray, *Nuevo manual de fotografía* (Ciudad de México: Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1898) y León, *La fotografía sin laboratorio*.

Los libros de De Bray y de León¹⁴ se editaron en México. Del primero se publicaron reediciones en 1905, 1910 y 1920, y el de León en 1904; las reediciones indican el éxito comercial y la circulación que tuvieron los libros en el país.¹⁵

*Dispositivos para un mercado naciente: los fotógrafos aficionados
y el regreso a las Bellas Artes*

Después de que se extendiera el uso de la placa seca, los aparatos fotográficos se dividieron en dos tipos: cámaras fijas y cámaras portátiles.¹⁶ Las segundas eran de reciente aparición y se las identificaba con los “aparatos de aficionado” a causa de la facilidad con la que se suponía que podían ser utilizadas.

De Bray mencionaba en 1898 que las cámaras fijas, también llamadas “de fuelle”, “de pie” (ya que precisaban estrictamente del mismo), “de galería”, “de taller” o “el aparato clásico”, eran las más empleadas para hacer retratos; mientras que a las portátiles se les denominaba “cámaras instantáneas”, “aparatos de mano”, “de almacén” y “de viaje”. Algunos modelos portátiles usaban pie, lo que generaba una subdivisión que no todos los autores mencionan. Los modelos de cámaras eran numerosos, tanto que ni siquiera los manuales abarcan su totalidad.

14. Luis G. León fue fundador de la Sociedad Astronómica de México, director del Observatorio Meteorológico en la Escuela Normal para Profesoras y Miembro de la Comisión para la fotografía de las nubes; publicó numerosos libros sobre física y la divulgación de la ciencia. Sobre la identidad de Eduardo de Bray no se ha encontrado información hasta el momento, su obra toma relevancia debido a sus reediciones, que indican la circulación que tuvo en México.

15. *Alquimia*, núm. 29, Sistema Nacional de Fototecas (enero-abril de 2007): 27-28. José Antonio Rodríguez compartió conmigo su interés por estos volúmenes; con su generosidad característica me permitió conocer las reediciones de De Bray que tuvo en su biblioteca. Hay que destacar que el libro de Luis G. León lo editó la American Photo Supply, la distribuidora de productos fotográficos más importante que existió en México en el cambio de siglo. Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), 17.

16. Además de las placas secas y su alta sensibilidad, para lograr una fotografía instantánea era necesario contar con un obturador rápido y preciso (también llamados “instantáneos”), cuya tecnología se desarrolló a la par de las placas secas. Por otro lado, la fabricación de objetivos con óptica de mejor calidad se dio en la década de 1880, cuando Ernst Abbe, un físico que laboraba para Carl Zeiss, en Alemania, trabajó para fundar Schott Glassworks en la ciudad de Jena. Ahí produjeron el más fino cristal de calidad óptica que ayudó a controlar mejor todo tipo de aberraciones. Véase Eder, *History of Photography*, 408.

Por lo general, las cámaras fijas contaban con un vidrio esmerilado en la parte trasera que las portátiles no tenían, y para enfocar hacían uso del paño negro.¹⁷ En cambio, las portátiles eran cerradas, contaban con un visor para encuadrar y enfocar sólo en algunos modelos; en ocasiones, poseían un fuelle que podía o no plegarse hacia el cuerpo de la cámara, mientras que otras prescindían de éste y mantenían la forma de una caja. Tanto fijas como portátiles admitían el uso de la placa seca de cristal, de película de nitrocelulosa en láminas sueltas o incluso de película en rollo, si se contaba con el respaldo adecuado.¹⁸

A la cámara Kodak, lanzada al mercado por George Eastman en 1888, se la clasificó como portátil. Pocas veces se la mencionó en los manuales, aunque su polémico eslogan de “Apriete el botón. Nosotros haremos el resto” sí que recibió fuertes contraposiciones.¹⁹

La expansión del mercado de la fotografía preocupó a Eastman, quien se valió de las conquistas técnicas logradas por la emulsión de gelatina. Si la ausencia de humedad, la sensibilidad, la desaparición del emulsionado manual y la creación de cámaras portátiles significaban, de por sí, una enorme revolución de las operaciones fotográficas, George Eastman llevó la situación al extremo, pues diseñó una manera aún más depurada de hacer fotografía.

Eastman elaboró un sistema de soporte que consistía en un rollo de papel, que después sustituyó por nitrocelulosa. El mecanismo evitaba dos cosas: la operación de cargar y descargar la cámara con el soporte, que ya venía colocado dentro de la cámara, y tener que cambiar de placa cada vez que quería hacerse una toma; además de que el papel y la nitrocelulosa hacían más ligero el equipo al sustituir las placas de cristal. Con el rollo sólo había que correr la cinta, y una vez que ésta se expusiera en su totalidad, el aficionado tampoco tendría que retirarla para cambiarla por otra, sino enviarla a los laboratorios de Kodak en Rochester, Nueva York, donde era removida, revelada, impresa y sustituida por un rollo nuevo. Literalmente las maniobras de los

17. León, *La fotografía sin laboratorio*, 27.

18. En 1884, George Eastman produjo el rollo de arrastre de papel negativo de 24 exposiciones, sustituyó el papel por película de celuloide en 1889. Gautrand, “Photography on the Spur of the Moment”, 23.

19. John Towler (1884) refiere un sistema para revelar “placas especiales de Kodak”. John Towler, *El rayo solar. Tratado práctico y teórico de fotografía* (Nueva York: D. Appleton y Compañía, 1884), 514.

fotógrafos se redujeron a sacar un cordón, girar una manivela, apuntar y presionar el botón.²⁰

El nitrato de celulosa había sido utilizado por otras casas comerciales desde la década de 1870, sin tanto éxito. Otros fabricantes también intentaron simplificar la carga de placas con sistemas de escamoteo,²¹ pero el mecanismo se arruinaba al poco tiempo. Ninguno de ellos tuvo el éxito comercial de Kodak.

Fue gracias a Kodak que las cámaras portátiles se identificaron con los aficionados, y también con el supuesto uso fácil de ellas. En México y en otras partes del mundo, Eastman se valió de una elaborada máquina publicitaria para relacionar la fotografía con el juego y la recreación.²² Por otro lado, el uso más celebrado de las cámaras portátiles fue la fotografía al aire libre.

La popularidad de estos aparatos hizo más honda la diferencia entre los fotógrafos profesionales, a los que en algunas ocasiones se les llamaba “señores” o “artistas”, y los no iniciados; los “maestros en el arte de Daguerre” y los “profanos”.²³ De Bray comentaba: “La ligereza, el escaso volumen y la sencillez del manejo de los aparatos a mano [...] han contribuido en gran manera a vulgarizar el uso de éstos entre los aficionados”.²⁴

Los autores de los manuales reaccionaron contra la facilidad de la fotografía que promovía Kodak, en defensa del arte y la profesionalidad que exigía el oficio. De los manuales editados en México, tanto Eduardo de Bray como Luis G. León escribieron sobre Kodak, pero no recomendaron sus aparatos. De Bray relataba: “Los que pudiéramos llamar profesionales, los del oficio, se quejan con amargura de que hoy aspire todo el mundo a ser fotógrafo”;²⁵ por su parte, Estabrooke mencionaba los “ejércitos de amateurs [*sic*], quienes

20. Elizabeth Brayer, *George Eastman: A Biography* (Rochester: University of Rochester Press, 2006 [1996]), 68.

21. Alexandre Cormier, *Tratado de fotografía* (París: Garnier Editores, 1898), 100-105.

22. Claudia Silvana Pretelin Ríos, “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto: anuncios de cámaras fotográficas Kodak 1888-1910” (tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2010).

23. De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 2.

24. De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 171. En este párrafo el autor cita el *Anthony's Bulletin*, una popular publicación neoyorkina que data de las mismas décadas.

25. De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 3. Sin embargo, De Bray considera que era el proceso natural de la fotografía al ser ésta un “auxiliar poderoso e indispensable de todas aquellas ciencias en las que se hace necesaria la precisión documental”.

han tomado la fotografía como un entretenimiento para pasar el tiempo libre”,²⁶ y las “decenas de miles” que se habían incrementado gracias a “maravillosos cambios” como la aparición de aparatos de “peso-pluma” y los rollos de papel o película.²⁷

Se tenía la idea de que para operar una cámara de aficionado había que seguir una lista de cuidados mínimos, por ejemplo: no fotografiar a contraluz, sostener firme la cámara contra el cuerpo, no obstruir el objetivo con bastones, periódicos o los dedos de las manos, además de asegurarse de correr la película para no exponer dos veces sobre el mismo cuadro. Los autores se dedicaron en sus libros a desmentir la presunta sencillez de los aparatos instantáneos, insistían en que, a pesar de que ya no era indispensable ser “sabio” ni “rico” para hacerlo, era necesaria cierta instrucción en los estándares del “buen gusto” y de la técnica (figs. 1 y 2).²⁸

El eslogan de Kodak acerca de “sólo apretar el botón” era la hebra que tiraban los autores para desarrollar su argumentación en contra. Los aficionados intentaban fotografiar con aparatos instantáneos, confiando en absoluto en los índices preestablecidos de sus cámaras: “A un lado de las operaciones puramente materiales, hay en fotografía una parte muy grande de juicio, de observación, de discernimiento e igualmente de razonamiento”.²⁹ Jorge Brunel, por su parte, expresaba: “Hay que poner un poco de arte en la fotografía [...] No se llega a ser artista así como se compra una docena de placas sensibles”.³⁰

Luis G. León sostenía que los aficionados caían en el error al creer que “basta dirigir la cámara a un objeto, destapar el bastidor, preparar el botón y mover la palanca”, ya que era más importante cuidar la iluminación cuando se realizaban instantáneas, que cuando se hacían fotos “de tiempo”.³¹ Por su parte, De Bray se extendía de la siguiente manera:

26. E. M. Estabrooke, *Photography in the Studio and in the Field* (Nueva York: E. & H. T. Anthony & Co., 1887), 7 (la traducción es mía).

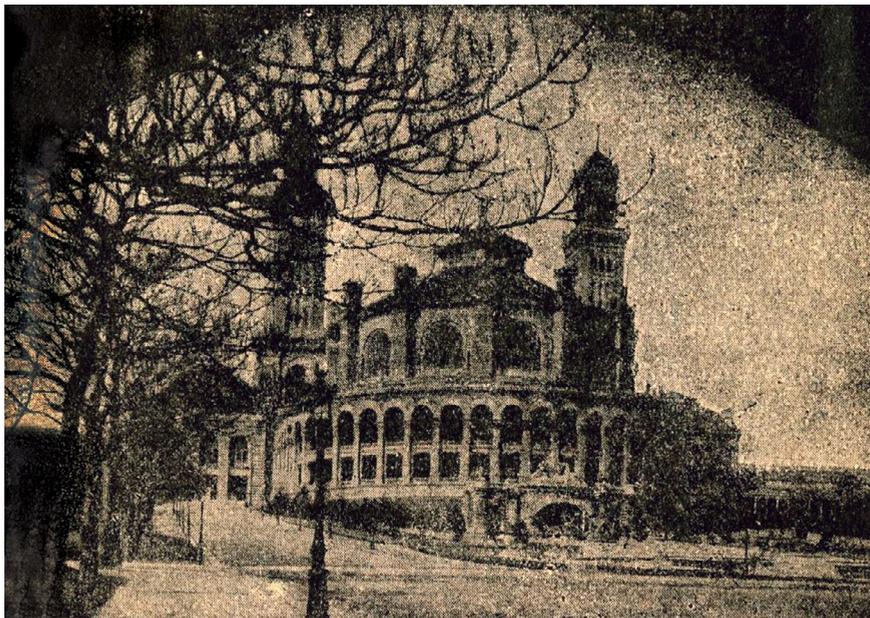
27. Estabrooke, *Photography in the Studio and in the Field*, 7 (la traducción es mía).

28. De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 2. El fotograbado de la figura 1 ilustraba el resultado de uno de los errores frecuentes, que era la colocación incorrecta de la placa; por otro lado, el fotograbado de la figura 2 advertía sobre la necesidad de cuidar el reflejo de los objetos brillantes para evitar efectos “desastrosos”.

29. Londe, *La photographie moderne*, 3 (la traducción es mía).

30. Jorge Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (Madrid: Bailly-Baillière é hijos, 1900), 44.

31. León, *La fotografía sin laboratorio*, 38.



1. Anónimo, sin título, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1900. Tomado de Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (vid. supra n. 30), 69. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

De todos los instrumentos, éste es el que exige sin duda mayor discernimiento y cuidado por parte del operador. Para obtener resultados es indispensable emplear preparaciones rápidas y no fotografiar más que modelos que estén bien iluminados [...] Cuando el éxito no responde a los deseos del aficionado, éste culpa al aparato o a las preparaciones empleadas en vez de culpar a su propia inexperiencia; y esto es porque la mayor parte de las veces se pide al aparato cosas imposibles que no se pedirían con una buena educación fotográfica ¿Cuántos aficionados hay que se dedican a leer obras fotográficas, y a buscar fuera de una experiencia larga y costosa los principios que deben presidir a sus trabajos? Pocos, muy pocos: en cambio, los que ignoran estos principios fundamentales forman legión.³²

32. De Bray cita nuevamente el *Anthony's Bulletin*, en *Nuevo manual de fotografía*, 171-172.



2. Anónimo, sin título, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1900. Tomado de Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (vid. supra n. 30), 86. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

Londe también se manifestaba sorprendido de que no se hubiera creado todavía “una enseñanza o una lección oficial” sobre fotografía; lamentaba que el debutante debiera aprender solo y la promesa falsa de que por hacerse de ciertos aparatos y productos habría de tener éxito.³³ Jorge Brunel hacía lo propio, escribía que después de disparar todavía quedaba algo por hacer:

Si los fracasos con los aparatos de mano son tan numerosos para ciertos operadores se debe a que no están penetrados de lo que acabamos de indicar (serán los asuntos los que deberán adaptarse al tiempo de exposición) [...] Se les ha dicho que con él [el aparato instantáneo] no hay más que oprimir el botón para tomar un cliché; oprimen el botón, achacando en seguida el fracaso a las placas, al revelador o al aparato; en general, a todo menos a sí mismos.³⁴

33. Londe, *La photographie moderne*, 2.

34. Jorge Brunel, *La fotografía al aire libre, excursionista e instantánea* (Madrid: Bailly-Baillière é hijos, 1900), 82-83.

Los libros recomiendan a los principiantes no aprender fotografía practicando la instantánea; Luis G. León, por ejemplo, decidió omitir información respecto a las cámaras Kodak porque consideraba que la película era de manejo más complicado que la placa.³⁵

Así, una vez que la fotografía estuvo a disposición de numerosos aficionados y que fueron posibles las obturaciones rápidas, los profesionales tuvieron diversas reacciones. La maravilla de la fotografía instantánea, que fascinaba a sus usuarios porque representaba un reto y una posibilidad técnica, pronto se convirtió en un dolor de cabeza al transformar la práctica en pan comido.³⁶ Los manuales solicitaron mayor observación, discernimiento y juicio a los lectores; en pocas palabras, cuidado técnico y sensibilidad. Si Kodak insistía en que bastaba presionar un botón, los manuales se empeñaron en convencer de lo contrario. Insistieron en seguir las reglas del buen gusto, “que haya arte”, procurar una educación fotográfica, leer obras instructivas, observar a los pintores. Reclamaban la disciplina que en los tiempos del colodión era obligatoria.

Los autores también presentaron la fotografía instantánea como si se tratara de una categoría genérica de la misma importancia que el paisaje y el retrato; la abordaron por separado, sus características orillaban a cuidar elementos específicos que la distinguían de los géneros establecidos.

El desarrollo de la fotografía instantánea

El significado de las expresiones “instante fotográfico” y “fotografía instantánea” fue siempre relativo, ya que los cambios en los procedimientos técnicos y el desarrollo tecnológico provocaron que las velocidades de obturación se redujeran continuamente a lo largo del siglo XIX. El instante fue cada vez más breve. Albert Londe coincidía en la definición del concepto, señalaba que el movimiento era lo que seducía a los *amateurs*:

[La fotografía instantánea] consiste, como sabemos, en coger la imagen de un objeto cualquiera en movimiento, pero bajo uno de sus aspectos solamente, es esto lo que la diferencia de los trabajos del Sr. Marey [Étienne Jules Marey]. No es únicamente

35. León, *La fotografía sin laboratorio*, 32.

36. Curiosamente, así ha sucedido en los últimos años a partir del surgimiento de la tecnología digital y de la incorporación de cámaras en los dispositivos móviles.

documental, sino más bien el objetivo, el fin de la operación. Si queremos definir la prueba instantánea, diremos que debe tener la calidad de fineza y profundidad de una prueba posada, con la adición del movimiento, cualquiera que éste sea.³⁷

La instantaneidad revolucionó la fotografía de una forma tan grande y definitiva, que en la actualidad sentimos más próximas y familiares las imágenes realizadas de este modo que las que se hicieron con todos los procesos técnicos anteriores. Hoy, al igual que en los tiempos de Londe, tal vez puede afirmarse que las características que definen, en principio, a la fotografía son: su capacidad de mostrar las cosas de una forma parecida a como las percibimos con el sentido de la vista, y la captura del instante.

Transcurrió todo un proceso antes de que una iconografía surgida de la captura del instante se asentara. André Gunthert afirma que en Francia el desarrollo de la fotografía instantánea se dio en tres etapas: la primera, que abarcó de 1877 a 1881, fue un periodo de experimentación técnica; en la segunda, que corrió de 1882 a 1886, se fijaron los temas de la instantánea; y en la tercera etapa, que corrió de 1887 a la primera mitad de la década de 1890, la instantánea asumió la forma de género fotográfico.³⁸

En cambio, he fijado 1880 como el año de introducción de la placa seca en México a partir del intento del retratista Octaviano de la Mora de obtener una patente sobre las placas secas.³⁹ En esa década, retratistas como Mariano Nieto, en la Ciudad de México; Ignacio Muñoz Flores, en Querétaro; Carlos Barrière, en Guadalajara, y Teodoro Miltz, en San Luis Potosí, anunciaron en la prensa su adopción de la nueva tecnología.⁴⁰ En cambio, la década de 1890 fue decisiva para la expansión del uso de la placa seca y de la fotografía de aficionados; durante esos años surgieron comercios especializados, la primera publicación periódica dedicada a la fotografía, concursos y exposiciones a los que convocaron publicaciones y productores de artículos fotográficos, además de que

37. Londe, *La photographie moderne*, 269 (la traducción es mía).

38. Gunthert, “Esthétique de l’occasion”, s.p., párrafo 10.

39. Brenda Verónica Ledesma Pérez, “Nuevos usos y formas de la técnica fotográfica en México. La instantaneidad como forma del lenguaje, 1878-1910” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2018), 53.

40. *El Tiempo*, Ciudad de México, 31 de mayo de 1888, 4; *La Gaceta de Querétaro*, Querétaro, 5 de mayo de 1889, 4; *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 30 de noviembre de 1887 y *El Correo de San Luis*, San Luis Potosí, 2 de septiembre de 1886, 4.

se formó la Sociedad Fotográfica Mexicana. Por otro lado, las fotografías más antiguas localizadas en México que manifiestan interés por capturar un instante con altas velocidades de obturación, datan de 1898.⁴¹

*Los asuntos y géneros nuevos de la fotografía:
una estética naciente*

Los manuales que difunden el uso de la placa seca no sólo muestran los temas fotográficos que habían surgido con la captura del movimiento, sino también los asuntos que sobrevivieron al cambio de técnica y que se practicaron antes de la instantaneidad, como fueron el paisaje y el retrato.⁴² Éstos, que eran adaptaciones de su equivalente pictórico, se transformaron de manera particular tras la captura del movimiento: sus manifestaciones se desplazaron hacia la escena de género, que también es una categoría de origen pictórico. Profundizaré en ello más adelante.

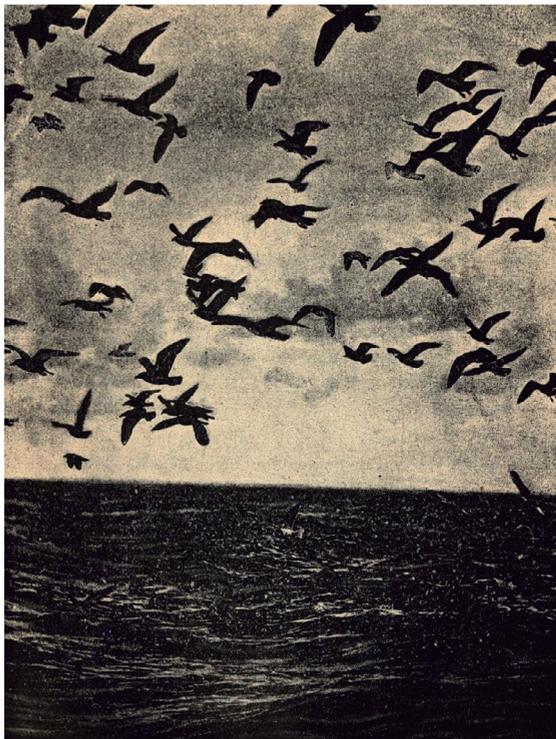
La escena de género satisfacía los valores nuevos de la fotografía (surgidos con la instantánea) que se asociaban con el movimiento, la libertad, la naturalidad, la espontaneidad y lo pintoresco.⁴³ La instantaneidad se asimiló de distintas maneras, y una de ellas se dio en relación con la pintura mediante la recuperación de la escena costumbrista,⁴⁴ a pesar de que la sensibilidad de las

41. Ledesma Pérez, “Nuevos usos y formas”, 153-227.

42. Las publicaciones que difundían el sistema técnico del colodión y la albúmina, anterior a los de la placa seca, clasificaban los asuntos de lo fotografiable en tres grandes grupos que eran: vistas, retrato y reproducciones. En cambio, en las publicaciones que consideran el uso de la placa seca aparece una cuarta categoría con el título de “fotografía instantánea”, mientras que las menciones de los “cuadros de género” aparecen de manera intermitente entre la foto instantánea, el retrato y el paisaje.

43. En el último apartado hablaré del proceso de adopción de estos valores en la práctica del paisaje y el retrato.

44. En el siglo XVIII la expresión “pintura de género”, o pintura costumbrista, se refirió a la representación de escenas de la vida cotidiana y era considerada un género menor. Ganó aceptación en Europa durante la primera mitad del siglo XIX y se consolidó en adelante. Era también un género burgués, de pinturas en pequeño formato con afinidad por las descripciones minuciosas, los detalles emotivos y las anécdotas, que se contraponía al género noble de la pintura de historia. Este género pictórico se retomó en el campo fotográfico a finales del siglo XIX, una vez que fue posible capturar el movimiento en la fotografía, al introducirse seres animados en el paisaje y en las vistas. Las expresiones “costumbres” y “género” servían para designar fotografías con temáticas reconocibles como las escenas campiranas y de la vida cotidiana.



3. C. T. Mallin de Southport, “Instantáneas de gaviotas”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid. *infra* n. 45), 141. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

películas pareciera distanciar este medio de la fotografía. Es así como la tesis de Gunthert adquiere un nuevo matiz. La instantaneidad remarcó el trecho entre pintura y fotografía a partir de la técnica, pero confirmó también aquello que aún las relacionaba.

Los temas de la fotografía instantánea

Los temas de las capturas instantáneas se enlistaron en los manuales de fotografía en las tablas de referencia para calcular los tiempos de exposición: personas caminando, corriendo o saltando; barcos, trenes y carretas en marcha; agua, sobre todo fotografías del océano, la playa, las olas, las fuentes o el borde



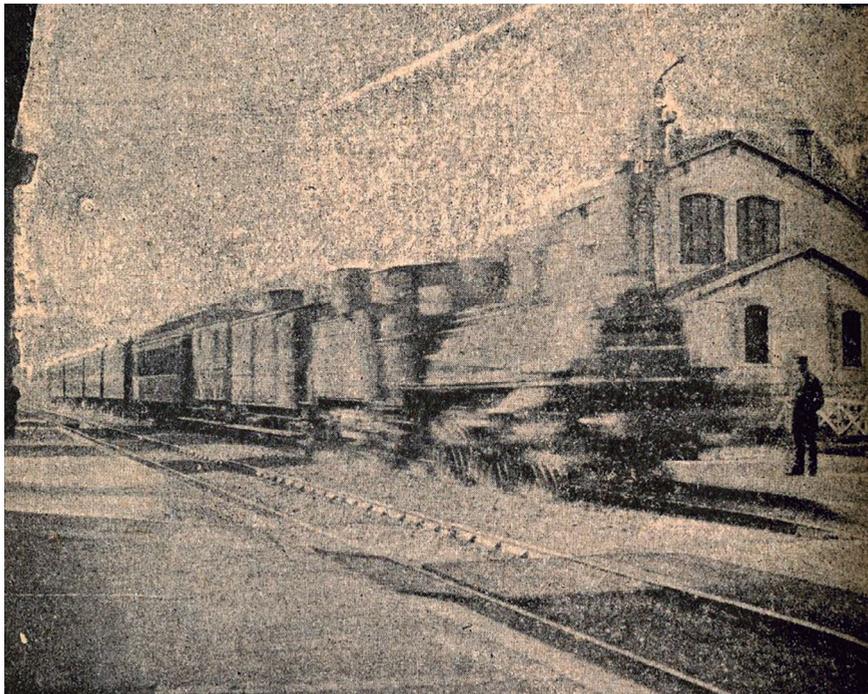
4. Anónimo, “Instantánea de caballos en pleno curso”, fotografado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1882. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid. *infra* n. 45), 219. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

de los ríos; y animales en movimiento como caballos, mascotas y aves, entre otros (figs. 3 y 4).⁴⁵

Los trenes avanzando a gran velocidad eran para los fotógrafos temas ingratos, ya que “si la prueba obtenida es nítida, el tren parece absolutamente en reposo, y más que la bocanada de vapor que revolotea, la afirmación del fotógrafo es la única que garantiza la instantaneidad de la pose”.⁴⁶ En esta cita queda claro que interesaba que quedara evidencia clara del movimiento, si no había referencia visual suya daba lo mismo si se había o no congelado una escena (fig. 5). Mientras tanto, para fotografiar barcos el interés de la prueba dependía en alto grado de la gracia y definición de las volutas que dibujaba

45. La figura 4 fue reproducida por Josef Maria Eder para mostrar cómo fue que en 1882 la revista *The American Queen* publicó este grabado a partir de la reproducción de múltiples instantáneas de la autoría de Eadweard Muybridge. La imagen era tan perfecta y verídica que para entonces Eder la encontraba imposible y falsa. Aún así le asignó el pie de foto que acompaña la imagen. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (París: Gauthier-Villars et fils, 1888), 217.

46. Eder, *La photographie instantanée*, 86.



5. Anónimo, “Mala prueba de un tren en marcha”, fotografado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1900. Tomado de Brunel, *La fotografía al aire libre* (vid. supra n. 34), 110. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

el vapor (antes borrosas a falta de tiempos breves de exposición), además de que se pedía que se reservara un poco de tierra para lograr una mejor composición (fig. 6).

Por otro lado, el movimiento y la suspensión del agua habían sido toda una revelación: desde que las gotas flotantes podían ser observadas (fig. 7), así como los surcos que dibujaban las corrientes, las caídas del agua, etc., eran despreciadas las manchas que generaban las exposiciones largas:

Siempre que lo permitan las circunstancias, se buscarán vistas que tengan agua, pues así se obtienen los más hermosos detalles y efectos. Desde la aplicación de las fotografías instantáneas no se admiten las pruebas que presentan una gran mancha blanca, resultado de la exposición que era necesaria con los procedimientos



6. Slingsby, “Composición fotográfica”, fotgrabado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid. supra n. 45), 78. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

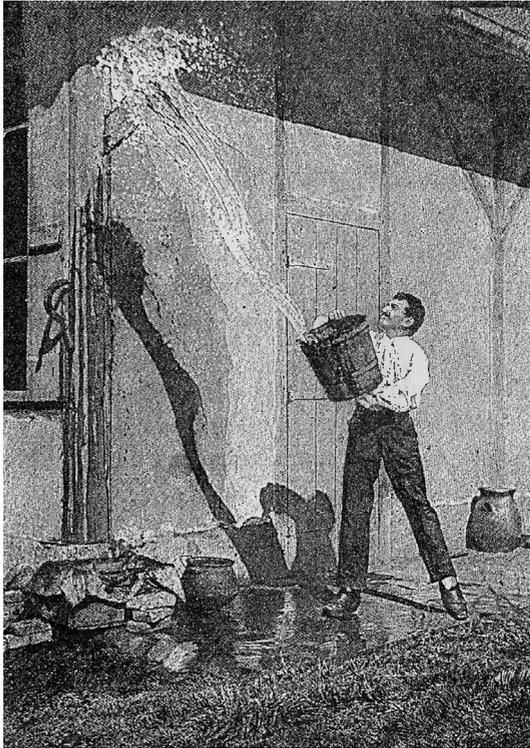
al colodión, sino que se ven con placer las olas, las ondulaciones de las superficies lívidas.⁴⁷

La lluvia se despreciaba cuando aparecía como “rayas luminosas inclinadas que parecerán cortar el paisaje y no ser naturales, dado que el ojo no puede seguir jamás una gota de lluvia”; se recomendaban velocidades entre $1/5$ y $1/15$ s y buscar los días en que el sol alumbraba la lluvia, “se obtendrán entonces gotas brillantes, que producirán un efecto curioso a la vista”.⁴⁸

Era importante elegir los “momentos de traslación” entre una postura y otra de los objetos o las personas, es decir, buscar la suspensión (figs. 8 y 9). Se pretendía alcanzar la limpieza de todas las imágenes, nunca la captura del movimiento o la suspensión a pesar de todo. Eder ejemplificaba como una situación

47. Pardo, *La fotografía moderna*, 81.

48. Brunel, *Operaciones preliminares*, 22. Se recomendaba el uso de cristales amarillos para fotografiar lluvia.



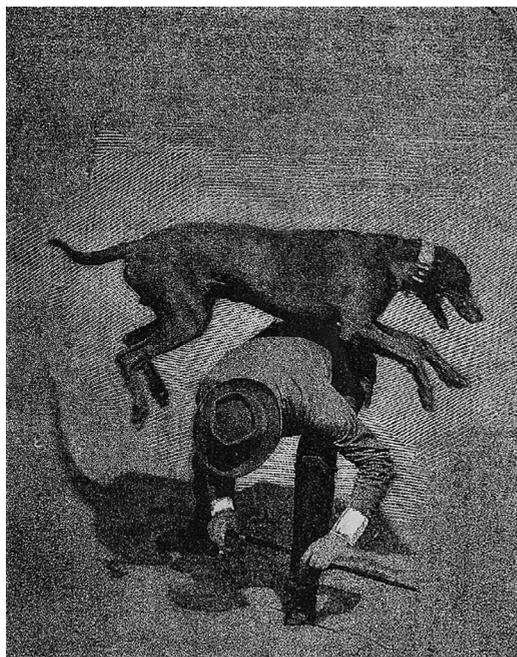
7. Lumière, “Cliché instantáneo”,
fotograbado de medio tono
a partir de una fotografía, ca.
1888. Tomado de Londe, *La
photographie moderne* (vid. supra
n. 11), 143. Biblioteca Nacional de
México, Fondo Contemporáneo,
UNAM.

ideal el momento de arranque de un patinador, así como el galope de un caballo, en los que se cambiaba del reposo al movimiento: “Un globo lanzado al espacio, una ola en el instante de romperse. El *punto muerto* será, naturalmente, el que se deberá elegir. Desde el punto de vista operatorio es el más fácil, y artísticamente considerado el más favorable”.⁴⁹

Gunthert cuenta que durante los primeros experimentos de la instantánea, los saltos, las caídas, las explosiones y otros fenómenos transitorios en los que el objeto o la persona aparecían flotando en el aire fueron un recurso.⁵⁰ Eder incluso reproduce la imagen de un experimento que consistió en explotar la cabeza

49. Eder, *La photographie instantanée*, 110 (las cursivas son mías).

50. Eder, *La photographie instantanée*, 13. Londe, por otro lado, relata la explosión de una cantera.



8. Albert Londe, “Perro que salta”,
fotografado de medio tono a partir
de una fotografía, ca. 1888.
Londe, *La photographie moderne*
(*vid. supra* n. 11), 292. Biblioteca
Nacional de México, Fondo
Contemporáneo, UNAM.

de una mula conectando el obturador a un paquete de dinamita (figs. 10a y b).⁵¹ El “estudio” tenía como objeto observar las contracciones nerviosas de la cola del animal al momento de la explosión. Inicialmente estas aplicaciones eran referenciadas con el propósito de hablar de sus alcances prácticos mas no con fines estéticos; fue en otras circunstancias, como resulta con Eder cuando habla de “el punto muerto”, que estos motivos fueron apreciados en su dimensión estética.

Así como la fotografía instantánea consistía en la captura de lo móvil, el proceso podía llevarse en el orden inverso, y fotografiar objetos en reposo desde un vehículo en movimiento. Esta situación fue vista con novedad:

Gracias a los aparatos a mano, gracias a la posibilidad de obtener clisés instantáneos, el que viaja no tiene necesidad alguna de detenerse para operar. Desde un tren en marcha, a bordo de un buque, de una embarcación cualquiera, pueden obtenerse clisés que den resultados muy satisfactorios, por donde vemos que, por

51. Eder, *La photographie instantanée*, 8-9.



9. Anónimo, “Ciclista saltando por encima de la máquina”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1900. Tomado de Brunel, *La fotografía al aire libre, excursionista e instantánea* (vid. supra n. 34), 99. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

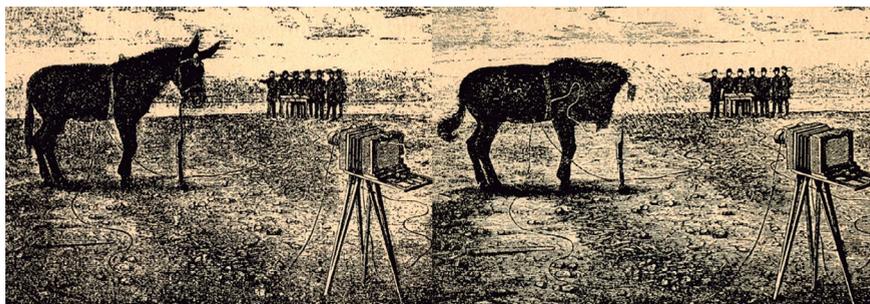
este lado, la fotografía nos ha dado un campo de estudio tan vasto como nuevo para explorar.⁵²

Las casas manufactureras crearon productos que satisfacían la necesidad de fotografiar desde un vehículo, como prensas que sujetaban la cámara a los bordes de barcos y de globos aerostáticos, además de la cámara/bicicleta, comercializada por Anthony's.⁵³ También se habla de un triciclo que facilitaba el traslado del equipo fotográfico y una herramienta para sujetar el aparato a la llanta más alta.⁵⁴ A los usuarios se les llamaba “fotociclistas”, recordemos que la bicicleta, como la fotografía, fue un producto que causó furor en la década de 1890, justo en los años en que fueron publicados varios de los manuales.

52. De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 221.

53. Estabrooke, *Photography in the Studio and in the Field*, 221.

54. Eder, *La photographie instantanée*, 87-89.



10. a y b. Henry L. Abbot, “Sacrificio de una mula con un cartucho de dinamita”, fotografado de medio tono a partir de una fotografía, 1881. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid. *supra* n. 45), 113-114. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

[La fotografía instantánea] tiene una gran importancia, pues basta considerar que el mayor número de las fotografías se hace al aire libre; y al fin, ¿no es éste el principal objeto de la fotografía? Sobre todo en la época actual, en la que, merced al empleo de la bicicleta, se puede transportar a distancias relativamente grandes de su domicilio, existe la posibilidad de obtener una gran diversidad de vistas de todas partes, sin estar obligado a los mismos paseos o excursiones.⁵⁵

La fotografía instantánea se practicaba por fuerza en el exterior, ya que era necesaria una luz intensa para aplicar tiempos cortos de exposición; comenté antes también que las cámaras portátiles estaban identificadas con las actividades al aire libre por su ligereza y practicidad. A esto se sumó que los espacios abiertos, aunados a la captura del movimiento y la presencia de entornos naturales, hicieron que la fotografía en estos lugares se relacionara con “lo vivo”. El exterior era el lugar donde podían capturarse gestos repentinos o inesperados; se entendía que la espontaneidad y el movimiento infundían “vida” a las imágenes, las volvían “animadas”. La fotografía entonces tomó un tono más suelto, se libró un poco de la rigidez que le había sido conferida por la técnica desde los inicios de su historia, y procuró formas más libres y naturales.

Por otro lado, la rigidez llegó a estar vinculada con los espacios cerrados, o con la fotografía hecha en los estudios o los talleres de los fotógrafos profesionales. Antes de la instantánea, el retrato se practicaba principalmente

55. Brunel, *La fotografía al aire libre*, 1.

en interiores, mientras que el exterior era terreno para el paisaje. La pregunta que queda por hacer es la siguiente: si antes de que existiera la relación interior/rigidez que se oponía a exterior/espontaneidad, había también la identificación de retrato/interior y paisaje/externo, ¿cómo se alteraron estas correspondencias cuando surgió la instantánea? La respuesta que sugiero es la siguiente: sucedió que retratar en el exterior se volvió más fácil, al romper con la práctica que ligaba este género a los espacios cerrados; y, por el otro lado, en los paisajes que antes eran vistas solitarias podían incluirse personas y animales en movimiento; es decir, las relaciones se cruzaron. La escena de género se entiende como una representación de lo cotidiano a menudo realizada en exteriores, que resalta lo pintoresco y que conserva la presencia de figuras humanas o animales; puede afirmarse que las convenciones acerca del retrato y el paisaje se desplazaron hacia ella.

El retrato realizado en el exterior y el paisaje con personas, que había hecho posible la instantaneidad, se convirtió en la escena de género cuando los fotógrafos recuperaron el valor de lo pintoresco que caracterizaba la escena costumbrista. De este modo, a partir de la instantaneidad no sólo sucedió, como señala Gunthert, que la fotografía adquirió la herramienta que le permitió generar valores estéticos propios ajenos a la pintura, sino que también hubo fotógrafos que volvieron sobre esquemas pictóricos que la técnica les había impedido adoptar tiempo atrás por falta de movimiento y espontaneidad (la escena de género). Continuaré con esta reflexión más adelante.

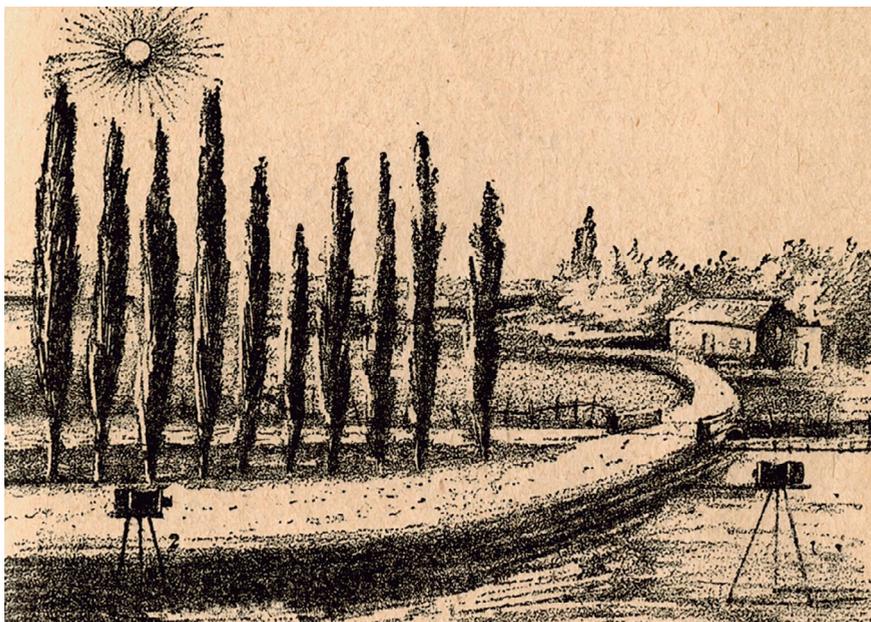
Ahora revisemos a detalle los rasgos que caracterizaban, según lo expuesto en los manuales, a cada una de las categorías temáticas.

Los temas de la fotografía

Las vistas y el paisaje

El tema que se consideraba más fácil de practicar desde la época del colodión, y aquel por el que debían comenzar a practicar los debutantes, eran las vistas, jamás los retratos.⁵⁶ Se recomendaba a los principiantes elaborar una especie de estudio de un mismo tema fotografiándolo desde diferentes lugares hasta

56. Brunel, *Operaciones preliminares*, 18 y G. Vieuille, *Guide pratique du photographe amateur* (París: Gauthier-Villars et fils, 1885), 47.



11. Anónimo, “Elección del sitio”, fotografado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1900. Tomado de Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (vid. supra n. 30), 49. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

dominar los tiempos y el aparato (fig. 11).⁵⁷ Una vista era casi lo mismo que un paisaje, existe cierta vaguedad en la definición de los términos. En general, la vista implicaba una práctica más ligera y menos convencionalizada que el paisaje y también podía practicarse en entornos urbanos. Se decía que hacer una vista era tan fácil como dirigirse a una ventana y tomar lo que se ve ahí, mientras que el paisaje seguía una serie de preceptos.

El paisaje fotográfico no debía abarcar espacios muy amplios, ya que las nubes y el verde de los árboles tenían poca influencia sobre las capas sensibles. Además, los autores insistían en que este medio no permitía obtener la misma impresión que transmitía un gran panorama cuando se observaba de manera presencial, valía más procurar los detalles y los rincones: “Los ojos no ven o por lo menos no aprecian las bellezas de *un trozo* de paisaje,

57. Brunel, *La fotografía al aire libre*, 42.

de una vista”,⁵⁸ o bien, “hay paisajes magníficos al ojo, que en fotografía no dicen nada”.⁵⁹

Por otro lado, Jorge Brunel consideraba que una buena vista/paisaje debía comprender tres puntos, éstos se ejemplificaron en el fotograbado de la figura 12: un objeto (fuera animado o no),⁶⁰ un primer término (entiéndase “término” como “plano”; de preferencia debía tratarse de un espacio más o menos accidentado, las líneas quebradas eran más interesantes que las rectas) y una perspectiva (un fondo o una lontananza que por sus detalles producían el principal efecto de la vista obtenida).⁶¹ Este orden aparecía tanto en los manuales que seguían la técnica de colodión como en los de placa seca, los tres términos debían alternar las áreas claras y oscuras: “Se sujetará siempre [el *amateur*] a componer su cuadro en la medida de lo posible, evitará los temas que conlleven planos de diferencias considerables, las vistas que ofrezcan contrastes muy pronunciados, los paisajes que carezcan de primeros planos” (fig. 12).⁶²

Las marinas, los bosques y las montañas eran lugares para hacer paisaje. Con el surgimiento de los aparatos de mano se dice que había dos clases de paseantes: los excursionistas, que fotografiaban al pasear; y los aficionados, que paseaban para fotografiar.⁶³ Eduardo de Bray describe el tipo de lentes que era adecuado utilizar según el tipo de país al que se viajara: rectilíneos para las geografías llanas y angulares para los países montañosos.⁶⁴

58. Brunel, *Operaciones preliminares*, 19 (las cursivas son mías). Véase Brunel, *La fotografía al aire libre*, 4 y 42-43. El autor opina que lo desagradable era a causa de la agrupación débil de líneas.

59. Londe, *La photographie moderne*, 73.

60. Una roca, una casa, un tronco o algún conjunto gracioso donde descansar la mirada. Éste nunca debía colocarse en el centro.

61. Brunel, *Operaciones preliminares*, 19.

62. Londe, *La photographie moderne*, 86. Al abordar este tema de la composición y el tratamiento del tema, Pardo traduce diez años después el libro de Londe, editado en 1888. Los párrafos contienen las mismas recomendaciones con pequeñas variaciones de traducción (Londe escribe en francés y Pardo en español), la redacción es exactamente la misma. Pardo escribe en la página 81: “El buen resultado consiste en componer un cuadro evitando en lo posible los asuntos en que haya diferencia de términos muy considerables, así como vistas que ofrezcan contrastes demasiado pronunciados, y los paisajes que carezcan de primeros términos”.

63. Brunel, *La fotografía al aire libre*, 41.

64. De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 217.



12. Anónimo, sin título, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1898. Tomado de Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (vid. supra n. 30), 45. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

El cielo y la atmósfera debían cumplir la misma función que “el fondo” en el retrato, “el cielo debe servir a dar plástica a los objetos principales y a hacerles resaltar”, a menos que se tratara del motivo principal.⁶⁵ Eder consideraba que las nubes daban equilibrio y armonía a los paisajes, pero que era imposible fotografiar ambos dándoles la misma importancia.

Autores como Carey Lea (de la generación de libros sobre colodión) exponen una minuciosa serie de reglas que tiene que ver con las líneas y con cómo debían trabajarse en una fotografía.⁶⁶ A grandes rasgos habla de evitar las rectas, sobre todo si son paralelas a los márgenes de la foto, así como de colocar los objetos del primer plano, que es donde se posa la mirada, en el centro

65. Eder, *La photographie instantanée*, 60.

66. Carey Lea, *Manual of Photography* (Nueva York: Edición del autor, 1871), 209-226.

de los ejes vertical y horizontal del cuadro. También habla sobre los beneficios de quebrar las líneas, y del recorrido que la vista hace de las imágenes al seguirlas. Brunel, que pertenece a la generación de la gelatina, se extiende también acerca de las líneas.

¿Qué es la línea? En arte, es el reposo, la inmensidad. Por consiguiente, si deseáis dar a una vista esta impresión, elegid la orilla del mar, una llanura cortada por el horizonte sin montañas. ¿Queréis que el paisaje sea menos triste? Tomad un objeto con primer término, un árbol corpulento, roca, edificio ruinoso, etc. [...]

El arte está encerrado en ciertas reglas, de las cuales es muy difícil prescindir.

El reposo, la calma, la soledad, están representados por líneas o masas horizontales: por las aguas tranquilas de un lago, de un pantano, o por llanuras.

¿Es acaso porque el reposo de los vivos siempre se efectúa acostado el que los muertos también han sido colocados horizontalmente? El caso es que las líneas horizontales representan el reposo, mientras que, por el contrario, las líneas verticales indican la vida.

La fuerza, la energía, la dignidad, la inmortalidad se traducen por líneas verticales: el álamo, las columnas dóricas, el campanario de una iglesia.

Por último, la acción, el movimiento, la vigilancia se representan por líneas quebradas; la forma angular es el símbolo de la virilidad.⁶⁷

Algunos recomendaban no practicar el paisaje con la instantánea porque las pruebas presentaban pocos detalles, aunque podía haber excepciones cuando se contaba con una buena iluminación y se buscaban “efectos de luna”, refiriéndose al contraluz.⁶⁸ Las opiniones eran encontradas, pues Théophile Geymet opinaba: “la nueva capa sensible es superior a la antigua respecto del paisaje y para la obtención de pruebas instantáneas. Mas el colodión vale más para el retrato”.⁶⁹ En definitiva, la instantánea encontró su lugar en los exteriores, pero no siempre para realizar fotografía con fines artísticos o “elevados”, como podría significar llevar en forma un género como el paisaje.

67. Brunel, *Operaciones preliminares*, 44-46.

68. Eder, *La photographie instantanée*, 59.

69. Geymet, *Traité pratique de photographie*, 5.

Del paisaje a la escena de género

Afirmamos párrafos antes que la instantaneidad facilitó dar “vida” a las fotografías, ya que permitía utilizar los aparatos en el exterior sin mayores molestias.⁷⁰ Sucedió que apareció la instantánea y entonces se pidió integrar nuevos elementos a los paisajes: “Animará los cuadros cuanto pueda con una o más personas o con algunos animales; pero sin perder de vista la originalidad del asunto. Pues tanto un leñador en el bosque como un pescador en el mar, serán más apropiados que un general en traje de gala o una señorita en traje de teatro”.⁷¹ En esta cita, no se proponía realizar un retrato en el exterior teniendo el campo o el mar como fondo y ornamento, sino que se instaba a elaborar una escena donde la actitud y la apariencia de los modelos fueran coherentes con la naturalidad del entorno. Hay que señalar también que el interés en “animar” las imágenes se inclinó en dirección de lo pintoresco y la idealización de las escenas campiranas o en la orilla del mar.

Así como la instantánea propició que se generaran valores estéticos inéditos en fotografía a partir de que permitió apreciar formas de visión nunca antes aprehensibles, al mismo tiempo favoreció la recuperación de esquemas costumbristas que habían sido procurados por la pintura y el grabado con anticipación. Los manuales recomiendan buscar cuadros en los que se observe a personas del campo realizando tareas de la vida cotidiana, caminando entre las arboledas o recorriendo caminos que conducen a cabañas (figs. 13, 14 y 15),⁷² de evidente intención costumbrista. Sin embargo, esos cuadros no guardan el mismo propósito que tenían los pintores realistas con los que el medio fotográfico convivió a lo largo del siglo; no obstante, el imaginario fotográfico que dibujan los manuales sí parece compartir cierto gusto exótico y estetizante con los románticos de décadas anteriores.⁷³

70. Brunel, *Operaciones preliminares*, 20. Brunel recomienda, para aportar más interés, agregar personas de carne y hueso.

71. Pardo, *La fotografía moderna*, 81; quien copia un fragmento de Londe, *La photographie moderne*, 86.

72. Eder hablaba de enfocar cierto plano y esperar pacientemente a que un sujeto se moviera dentro de éste para disparar. Ilustró esa acción en su libro con el fotograbado que aparece en la figura 13, en el que un fotógrafo aguarda el momento en el que un caminante está por entrar “a cuadro”. Eder, *La photographie instantanée*, 74.

73. Ya que en este punto del artículo, al hablar de la relación entre la fotografía y los movimientos pictóricos, algún lector pudiera estar considerando la relación que la captura fotográfica del



13. Anónimo, “Determinación del plano por el que pasará el sujeto a fotografiar instantáneamente”, fotgrabado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Eder, *La photographie instantanée* (vid. *supra* n. 45), 76. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

El paisaje pictórico romántico, en efecto, había rescatado los valores de lo sublime y lo pintoresco en oposición al orden clasicista, a diferencia del cual persiguió la irregularidad, lo exótico, lo misterioso y lo distinto.⁷⁴ Brunel afir-

movimiento tuvo con el impresionismo, a sabiendas de que el impresionismo compartió con la fotografía instantánea la fijación de lo fugaz y lo espontáneo, también lo fue la práctica al aire libre; sin embargo, sus preocupaciones tendieron más al realismo óptico y a la experimentación con la luz y el color, que al pintoresquismo. Los impresionistas estuvieron influidos por la fotografía antes de surgir la instantánea, retomaron elementos como los barridos, las sombras, las refracciones, la distribución relativamente aleatoria de figuras dentro del marco, entre otros aspectos. También estuvieron influidos por la instantánea propiamente dicha a partir de la captura de las diversas etapas del movimiento. Aaron Scharf, *Arte y fotografía* (Madrid: Alianza, 1994), 179-245.

74. Fue quizá por esta razón que con las placas secas se desistió, en general, de representar escenas siguiendo el modelo de la pintura de historia (o alegórica, género considerado más noble que la escena costumbrista, y mejor identificada con lo clásico que con lo romántico), como hizo Oscar G. Rejlander en tiempos del colodión (Véase *The Two Ways of Life*, creación suya que data de 1857). Mencioné antes que en el tiempo de la placa seca se rechazó la artificialidad y se aspiró a la espontaneidad, requisitos que la fotografía inspirada en la pintura histórica no satisfacía.



14. H. P. Robinson, “Paisaje con figuras”, fotografado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Tomado de Brunel, *La photographie instantanée* (vid. supra n. 45), 65. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

maba que el paisaje debía ser ante todo pintoresco, cualidad que explica como si se tratara de “una sensación personal”, una actitud con dejos románticos: “Cada uno siente a su manera lo que entiende por pintoresco”.⁷⁵ Acompaña esa afirmación que vincula el paisaje fotográfico con el gusto romántico, con un pasaje acerca de las líneas y las agrupaciones adecuadas.

Dos cosas constituyen lo pintoresco, especial de la fotografía. Desde luego no toma de la naturaleza más que las líneas, y no da por consecuencia la impresión que puede resultar de los colores. Toma estas líneas de la naturaleza con una fidelidad rigurosa, sin ninguna inteligente modificación, sin la menor variante que pueda cambiar la fisonomía propia del asunto que se le presenta. Será necesario, pues, saber apreciar lo pintoresco fotográficamente considerado de un paisaje, acostumbrarse a ver las líneas, abstracción hecha del color, y comprender, por consecuencia, si aquellas son de una agrupación conveniente para la prueba fotográfica.⁷⁶

75. Brunel, *La fotografía al aire libre*, 41.

76. Brunel, *La fotografía al aire libre*, 42.



15. H. P. Robinson, “Paisaje con figuras”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid. supra n. 45), 66. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

A pesar de que los manuales exigían agudeza y abstracción en la mirada, y al mismo tiempo rechazaban la automatización y ligereza de la práctica que pretendía Kodak, en ellos se hablaba de la fotografía al aire libre como la actividad idónea para los principiantes que no contaban con un taller (admitían aficionados, pero aficionados atentos, artistas y técnicos). Señalaban que para los *amateurs* era mejor abandonar la idea de hacer retratos en estudio, porque ése era un “género exclusivo de los fotógrafos”.⁷⁷ En cambio, recomendaban dedicarse a hacer escenas de género, es decir, estudios en el exterior con modelos vivos, en los que encontraban “un *cachet* y un valor completamente distinto a las pruebas de las que todo el tiempo hablamos”.⁷⁸

Las escenas de género se fomentaban con garantía de originalidad. Los autores contrastaban el acartonamiento de los retratos realizados con escenarios artificiales, posados en cuadros habituales, amanerados (así lo traduce Pardo),

77. Londe, *La photographie moderne*, 86.

78. Londe, *La photographie moderne*, 86.

aquellos “que todo el mundo conoce”; creaban una clara oposición entre la fotografía practicada en el interior: rígida, convencionalizada e incluso carente de asombro (además propia de los profesionales), contra la fotografía realizada en el exterior: viva, espontánea, libre y original.⁷⁹

En el manual de su autoría, Eder aborda los “paisajes con personajes” en un capítulo que lleva el mismo nombre; con esa expresión define en qué consistía la escena de género en el nivel más llano. En el mismo lugar expone: “A causa de las poses cortas exigidas por los procedimientos actuales, los paisajes de género que vemos actualmente tienen más movimiento y más naturalidad que las fotografías de otro tiempo”, agrega que eran consideradas “más artísticas”.⁸⁰ Los modelos, como en el retrato, debían mantener una actitud simple y natural. El mismo autor cita a Henry Peach Robinson, autor del libro *La photographie en plein air* (1886) y fundador de la escuela pictorialista en Inglaterra. El pictorialismo, como sabemos, fue un movimiento fotográfico surgido en el último tercio del siglo XIX en el que los fotógrafos siguieron los principios de la pintura con una intención artística; en México, el pictorialismo se manifestaría entre los últimos cinco años del siglo XIX y la década de 1930.⁸¹ Robinson afirmaba que no había reglas fijas para practicar la escena de género, pero indicaba que las figuras no debían solamente *estar* en el paisaje, sino que debían *ser parte* de éste: “Deberán parecer estar tan ligadas unas a otras que sería imposible separarlas sin destruir todo el conjunto”.⁸²

Eder menciona que antes de existir la placa seca de gelatina, Robinson hizo maravillosos paisajes y “destacó en escenas con figuras en primer plano, con un método especial de impresión combinada de varios negativos”;⁸³ sin embargo, agrega que sus cuadros de género alcanzaron su mejor punto sólo cuando usó placas secas en la década de 1880. Robinson elegía sus modelos, de modo que no se encontraba documentando o registrando, sino que desarrollaba un

79. Londe, *La photographie moderne*, 85.

80. Eder, *La photographie instantanée*, 64.

81. Mike Weaver, “Artistic Aspirations. The Lure of Fine Art”, en Michael Frizot, ed., *The New History of Photography* (Milán: Könemann, 1998 [1994]).

82. Eder, *La photographie instantanée*, 64-65.

83. Eder, *History of photography*, 350. Recordemos que la misma técnica de impresión la utilizó Gustave Le Grey a mediados de siglo XIX en su célebre serie de marinas, en la que conformaba cuadros en los cuales se observaban olas rompiendo (que exigían una fuerte iluminación) y el cielo (que, por la intensidad luminosa necesaria para capturar las olas, era imposible evitar la sobreexposición), y cada una correspondía a diferentes capturas.



16. H. P. Robinson, “Retrato al aire libre”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid. supra n. 45), 67. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

ejercicio de construcción deliberada. La autenticidad no es uno de los valores que pesan en esta categoría (figs. 16, 17a y b).

Considero que para analizar la situación acerca de los géneros pictóricos que fueron recuperados por la fotografía a lo largo del tiempo, hemos de tomar como precedente la puesta en práctica que el pictorialismo hizo del bodegón (Roger Fenton) y de la pintura histórica, que ya comenté a pie de página (Oscar G. Rejlander). En la historiografía mexicana el pictorialismo se vincula con el retrato y el paisaje;⁸⁴ valdría la pena proponer un estudio para valorar la recuperación de la escena de género por los fotógrafos relacionados con este movimiento en el México del cambio de siglo y en las primeras décadas del xx. El pictorialismo se extendió en este país en el momento en que se ampliaba la tecnología derivada de la placa seca; en general, los fotógrafos pictorialistas

84. Véase *Alquimia* 41, Sistema Nacional de Fototecas (enero-abril 2011).



17. a y b. H. P. Robinson, “Retrato al aire libre”, fotografado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid supra n. 45), 68. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

mexicanos no tuvieron una limitación técnica que les impidiera considerar la inclusión de personas y otros seres vivos en sus composiciones, tal como recomendó Eder al citar a Henry Peach Robinson en su libro.

La fotografía instantánea también permitió a los mexicanos practicar la fotografía de marinas, un tema recurrente que exigió la aplicación de obturaciones breves. Los fotógrafos pictorialistas dieron a sus imágenes el tratamiento plástico necesario para que su apariencia se asemejara a la de un dibujo, una pintura o un grabado; la fotografía instantánea no fue un recurso clave en ese sentido, pero sí facilitó la representación de escenas, las apariencias “naturales” y “espontáneas” (entre comillas, ya que podía tratarse de configuraciones dirigidas por el fotógrafo), así como la inclusión de seres vivos.⁸⁵

La instantaneidad recuperó también el tema de las vistas urbanas. Se vinculó este tipo de fotografía al del cuadro de género,⁸⁶ pues también perseguía la captura de “vistas animadas de ciudades”: las calles, las plazas públicas, los

85. A diferencia de las imágenes difusas, los desenfoques, el retoque y los claroscuros característicos del pictorialismo, la instantaneidad significaba la oportunidad de un nuevo grado de precisión y fidelidad respecto de la apariencia de las cosas en la fotografía. Profundizar sobre el alcance de la instantánea en el pictorialismo exige la revisión de los ensayos y las formulaciones teóricas planteadas por los pictorialistas; tal propósito no se tratará en esta ocasión, ya que rebasa el programa de este artículo.

86. Scharf, *Arte y fotografía*, 180-183.

mercados y las multitudes aparecieron en cuadro.⁸⁷ La fotografía estereoscópica había permitido realizar algo parecido en la década de 1860 con exposiciones máximas de 1/50 s, sin haber resuelto de manera definitiva el problema de la instantaneidad.⁸⁸

Unos se contentaban en otras ocasiones con fotografiar los interiores de las ciudades sin buscar introducir en ellas la vida de todos los días; por el contrario, elegíamos la hora en que las plazas y las calles estaban desiertas y la eliminación de aquellos raros y curiosos transeúntes [...] No es lo mismo hoy en día. Con los tiempos de pose que han sido reducidos de tres minutos a menos de un segundo, el fotógrafo puede sorprender el movimiento de la vida activa de una gran ciudad. La ejecución no demanda manipulaciones especiales.⁸⁹

Eder, que es quien más se extiende sobre las vistas urbanas, coloca como ejemplos fotografías de París y una procesión religiosa en Bruselas; comenta que los cortejos históricos, carnavalescos o piadosos debían interesar a fotógrafos, a quienes alentaba a no temer ser confundidos con un ladrón al trepar los edificios para realizar sus tomas. También menciona la fotografía de desnudo al aire libre, respecto a ésta subrayaba que la dificultad residía en que “tropieza con más dificultades que las composiciones precedentes, porque la representación puramente realista, no idealizada, de una individualidad humana lleva en sí, créase o no, algún carácter de obsenidad [*sic*] [...]. Mucho habría que decir sobre este particular, y preguntarse si la obsenidad [*sic*] no es desde luego mucho más subjetiva que objetiva”.⁹⁰

Es también a propósito de las vistas instantáneas y de las escenas de género, que expresiones como “la sorpresa del movimiento” aparecen en los libros. Con la instantaneidad surgió la necesidad del fotógrafo de prestar atención al transcurso del tiempo con la intención de aprehender un momento: “Sucede en ocasiones que el tema de un estudio se presenta naturalmente; entonces el fotógrafo no tiene más que esperar *el momento preciso* para operar”, dice Eder.⁹¹ Por otra parte, cuando Brunel aborda los aparatos de mano menciona: “Al

87. Londe, *La photographie moderne*, 304.

88. Scharf, *Arte y fotografía*, 191.

89. Eder, *La photographie instantanée*, 71.

90. Eder, *La photographie instantanée*, 80.

91. Eder, *La photographie instantanée*, 70 (las cursivas son mías).

momento en que se oprime el resorte es necesario reflexionar y con prontitud, habiéndose hecho cargo rápidamente de todas las circunstancias de la operación, porque *la escena por hacer no aguarda*".⁹²

La idea de retratar escenas de lo cotidiano (que implica lo costumbrista y lo pintoresco) se aplicó también a la fotografía etnográfica, una situación de gran interés porque nos habla de la mezcla de intereses científicos con pretensiones artísticas. De los autores de manuales, De Bray, en particular, muestra un interés especial en lo que él llama *la fotografía documentaria*; pide a los fotógrafos retratar indígenas en países exóticos "siguiendo las reglas del buen gusto": "Con su presencia no sólo dan la proporción [...] sino que completan el efecto general".⁹³ Relaciono esta actitud con el exotismo despertado a causa de la colonización que países europeos realizaron en otros continentes. El autor habla de rescatar "detalles fieles sobre su conformación, su tipo particular, su indumentaria, su peinado y hasta sus costumbres especiales", además de que incita a tomar pruebas de su cara y su perfil como "documentos preciosos para la antropología"; así como a "sorprender" a los indígenas realizando sus ocupaciones.⁹⁴ Si alguna forma de la escena de género se practicó en México en fotografía, fue siguiendo esta arista.⁹⁵

El retrato

Las recomendaciones para hacer retrato son de lo más abundante en los libros. Sin embargo, en algo que coinciden todos los autores es en la preferencia de las poses naturales, nunca contorsionadas o forzadas,⁹⁶ desde la época del colodión.

92. Brunel, *La fotografía al aire libre*, 7 (las cursivas son mías).

93. De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 218-219.

94. De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 220.

95. Deborah Dorotinsky aborda la fotografía antropológica de finales del siglo XIX en México en un apartado de su tesis doctoral, en el cual menciona una fotografía de paisaje con figuras humanas de Carl Lumholtz, realizada en la sierra tarahumara durante una expedición. Valdría conocer más sobre las imágenes de intenciones parecidas que realizaron él mismo y otros fotógrafos etnográficos. Véase Deborah Dorotinsky, "La vida en un archivo. 'México indígena' y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México" (tesis doctoral en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2003), 173.

96. Londe, *La photographie moderne*, 58.

El retrato ha sido por largo tiempo la más importante de las aplicaciones de la fotografía [...]. Hay verdadero talento en saber hacer posar al modelo de una forma que le sea familiar, de iluminarlo de manera que muestre su verdadera luz. Las reglas son difíciles de dictar por este medio porque todo depende un poco de la fisonomía del modelo, pero consideramos que ésta es la mejor prueba del lado artístico de esta especialidad [el retrato], ya que puede así decirse que todo reside en el tacto, en el gusto de aquel que opere.⁹⁷

La idea de procurar la naturalidad estaba impregnada de las prácticas dieciochescas, así, Eder citaba a Diderot: “*Toda actitud contra natura es una actitud mezquina y falsa, toda acción real es verdadera y bella*. Es a nombre de esa verdad que Diderot, en sus *Ensayos sobre la pintura*, combate los abusos de su época”.⁹⁸ Eder afirma que así fue como el enciclopedista contribuyó a salvar la pintura de la decadencia; consideraba que las poses académicas eran forzadas y reflejaban rigidez: “Reemplacemos, dice él, las poses contorsionadas de nuestros modelos de academia por el estudio de la naturaleza, el arte ganará”.⁹⁹

Había que manejar al modelo “con soltura y elegancia [...] conservar las medias tintas, obtener modelación [refiriéndose al volumen], sacar todos los detalles y evitar las durezas; esto es lo que un aficionado debe procurar para que sus trabajos tengan carácter artístico”.¹⁰⁰ Por otra parte, la luz no debía “desnaturalizar” o “desvirtuar” al modelo; había que procurar la iluminación difusa para suavizar los trazos, para eso había que manipular de forma adecuada las cortinas y pantallas dentro del *atelier*; el enfoque demasiado limpio también era rechazado.¹⁰¹

97. Londe, *La photographie moderne*, 84. La traducción de Pardo dice así: “El retrato ha sido y es, una de las aplicaciones más importantes, pues no se exagera [*sic*] si decimos que ciertos fotógrafos han conseguido una gran perfección presentando pruebas que son una verdadera obra maestra, y aun puede llamárseles obra de arte. No puede tenerse la menor duda, que hay un verdadero talento, un saber real en colocar al modelo en una posición que le sea familiar y en iluminarle de modo que presente bajo su verdadero aspecto. Las reglas que hay que seguir para esto son algo difíciles puesto que dependen en parte de la fisonomía del modelo; pero a nuestro entender todo modelo tiene una línea de belleza que el que opere, ha de buscar con un tacto exquisito”, en Pardo, *La fotografía moderna*, 79.

98. Eder, *La photographie instantanée*, 53 (la traducción es mía, las cursivas son del original).

99. Eder, *La photographie instantanée*, 54 (la traducción es mía).

100. Pardo, *La fotografía moderna*, 80; quien transcribió y tradujo del libro de Londe, *La photographie moderne*, 85.

101. S.a., s.t., *El Fotógrafo Mexicano* 5, t. VI (diciembre de 1904): 3.

Los consejos para resolver problemas específicos de la fisonomía de las personas son también copiosos, buscaban adecuar la pose y la iluminación para esconder defectos. Brunel consideraba que la boca era la que daba toda la expresión al rostro, y que las señoras eran las más difíciles de retratar porque apretaban o abrían los labios, mientras que para Jorge Brunel era importante corregir las narices chatas, gordas, alargadas y de grandes aletas.¹⁰²

En los casos ordinarios la boca debe estar cerrada, aun cuando por excepción se puede tener entreabierta, si los dientes son bonitos y están bien colocados. Hay que evitar que el modelo se ría, sobre todo si la risa no es natural. La fisonomía debe ser reposada y en actitud de pensar en alguna cosa agradable.¹⁰³

Así como en el género de paisaje se valoró la espontaneidad, una nueva soltura se procuró en la práctica del retrato en interiores: se pensaba en la sonrisa (fig. 18).¹⁰⁴ La transición no fue inmediata:

Es más fácil aprehender un niño que ríe o que llora, que fotografiar una persona adulta que expresa uno de esos sentimientos [...] Pocas personas pensarían en hacerse fotografiar sonriendo si supieran que la sonrisa no es siempre agradable ni graciosa en fotografía [...] El rostro de una joven que al sonreír nos atrae, muestra sobre el cliché no retocado una fisonomía vieja y dura. Esto proviene de que la risa pronuncia con exageración las partes musculares que parten de la nariz para reunirse con la boca. A pesar de esto que se previene, ocurre que practicantes hábiles consiguen hacer muy bellos retratos; para salir adelante hace falta un buen modelo y el rápido golpe de ojo del fotógrafo.¹⁰⁵

Por otra parte, al igual que en el paisaje, en el retrato se recomendaba que “debe haber uno y sólo un objeto de interés en cada fotografía y a este objeto deben

102. Brunel, *Operaciones preliminares*, 32 y 78. Brunel aborda el tema con cierto humor y comenta: “En fotografía existe la cuestión de la nariz, así como existe en política la cuestión de Oriente. Debo añadir que una y otra, a pesar de los numerosos estudios que se han hecho de ellas, ofrecen pocas soluciones”, en Eder, *La photographie instantanée*, 58.

103. Brunel, *Operaciones preliminares*, 32.

104. Si a mediados del siglo XIX la captura de la sonrisa era indeseable, en el siglo XXI es tan valorada que una función de disparo automático puede activarse en algunas cámaras digitales cuando los fotografiados sonríen.

105. Eder, *La photographie instantanée*, 56. Nótese la expresión de “el rápido golpe de ojo”, en relación con la instantaneidad (y Barthes en *La cámara lúcida*) (la traducción es mía).



18. Falk, “Persona sonriente”,
fotograbado de medio tono a
partir de una fotografía, ca. 1888.
Tomado de Eder, *La photographie
instantanée* (vid. supra n. 45), 57.
Biblioteca Nacional de México,
Fondo Contemporáneo, UNAM.

subordinarse los demás”, y no colocar distracciones de importancia en el fondo o en los ángulos inferiores, así se encontraran en un interior o en el exterior.¹⁰⁶ Los objetos secundarios debían incluirse de manera selectiva; era “inartístico” el hecho de “amontonar”.¹⁰⁷

El retrato no debe presentar sino una sola escena, para que el observador no tenga duda alguna acerca de lo que el autor trató de representar como principal asunto.

106. S/a, s/t, *El Fotógrafo Mexicano* 5, t. VI (diciembre de 1904): 3 y S/a, “El arte y como se presenta en la fotografía”, 154.

107. S/a, “El arte y como se presenta en la fotografía”, *El Fotógrafo Mexicano* 8, t. II (febrero de 1901) 154.

Esto es, si es un paisaje, la figura debe evidentemente colocarse como por accidente; si es una figura, el fondo que represente un paisaje debe ocupar un lugar secundario en el retrato.¹⁰⁸

Por otro lado, se insistía en no tener “figuras aparentemente saliendo del papel”; esto explica por qué las personas nunca son alcanzadas por los bordes laterales en las tomas cerradas.¹⁰⁹

Respecto a soluciones prácticas, la instantánea fue muy útil cuando se trataba de retratar niños y “gente nerviosa”. Eder relataba: “Hubo un tiempo en el que la presencia de un niño en el taller producía en el fotógrafo la misma impresión que la cabeza de Medusa. ‘No se fotografían niños’, se destacaba en todo taller que se respetara”.¹¹⁰ Sin embargo, a las fotos de niños no se les llamaba propiamente instantáneas porque los niños estaban en reposo.¹¹¹ Era grande el asombro al recordar los cambios que tan rápido habían sucedido en las prácticas fotográficas, de nuevo se destaca la “vida” y la expresión suelta que era posible:

Una pose que exige de 20 a 30 segundos de exposición se vuelve penosa. La expresión del rostro cambia, la mirada se vuelve fija, toda la fisonomía se acartonada [...] Esas poses provocan cansancio; la boca se abre y los músculos de la cara agotados comunican una expresión involuntaria de profunda inquietud. [...] La fijación de un punto inmóvil que no tarda en ejercer una influencia hipnótica más o menos fuerte. En el caso de muchas personas, los ojos se humectan, la pupila avanza y la mirada se vuelve muy azorada. Un tiempo de pose de 4 a 6 segundos, que es la que generalmente exigen hoy las placas de los comercios, no cansan al modelo. Una pose rápida da más vida al retrato y la expresión no es forzada.¹¹²

Con cuatro y seis segundos el autor se refiere a hacer retratos en un espacio interior. La rapidez, y ya no sólo la instantaneidad, se relaciona en este párrafo con la vida y la expresión.

108. S/a, “El arte y como se presenta en la fotografía”, 155.

109. S/a, “El arte y como se presenta en la fotografía”, 154 y Scharf, *Arte y fotografía*, 183.

110. Eder, *La photographie instantanée*, 54 (la traducción es mía).

111. Eder, *La photographie instantanée*, 53 (la traducción es mía).

112. Eder, *La photographie instantanée*, 52 (la traducción es mía).



19. Arturo de la Escalera, “Retrato de grupo en día de campo”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1898. Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (vid. supra n. 30), 57. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

*La distinción entre el “retrato de parecido” y el “retrato al aire libre”,
y la post-edición*

El retrato grupal era un tema que recibía atención especial. Por lo general, se rechazaba la simetría y las formaciones de filas típicas en escuelas e institutos militares, en las que Londe, por ejemplo, encontraba monotonía y vulgaridad; Brunel encontraba ridiculidad.¹¹³ Resultaba mejor trazar figuras geométricas con las cabezas del conjunto,¹¹⁴ o mejor, *sorprender* a las personas durante una excursión en un momento en que estuvieran desprevenidas (figs. 19 y 20). El retrato de grupo también podía coincidir con la escena de género si era tomada al aire libre, así se reflejó en Brunel:

113. Pardo, *La fotografía moderna*, 81 y Brunel, *La fotografía al aire libre*, 52.

114. Brunel, *Operaciones preliminares*, 28. Brunel refiere formaciones en línea, “en montón”, en diagonal, en triángulo y en series de grupos.



20. Rob Slingsby, “Niños junto al mar”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid. supra n. 45), 69. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

Durante una gira campestre puede ofrecerse obtener un grupo; éste debe siempre recordar algún acontecimiento del día [como en los cuadros de género, la representación de la cotidianidad] [...] Disponer siempre con vuestros modelos una escena reducida del momento elegido: la caída dramática de un velocípedo, el desembarco de una lancha, descenso de break [*sic*], etc. Que en este cuadro vivan los personajes y tengan su sitio correspondiente para que se vea que pueden moverse.¹¹⁵

Brunel agregaba la consigna de que los modelos se ocuparan de algo y no miraran al objetivo, incluso reproduce una foto como ejemplo en la que se observa la reunión de un grupo en el campo, todos están concentrados en sus propios asuntos. Más que retrato, se trata de una escena costumbrista.

El mismo autor distingue entre el “retrato de parecido” y el “retrato al aire libre”, este último “realizado consiguientemente sin preparativos, sin accesorios y sin pantallas o biombos. El aficionado deberá cuidarse menos de hacer una miniatura bien acabada, semejante a las expuestas en los escaparates de

115. Brunel, *La fotografía al aire libre*, 51-52.

fotografía, que un retrato artístico”.¹¹⁶ Brunel expresaba: “Creemos sobre este particular que, para conseguir un retrato característico, no hay necesidad de hacer el personaje en sí; más bien en su vida activa, dentro de su casa, en la granja, en el campo, en el círculo de su existencia propia”.¹¹⁷

Una vez más observamos que los límites son difusos entre el retrato y la escena pintoresca de la vida cotidiana. También mencioné antes la manera como se invitaba a los fotógrafos aficionados a hacer retrato en el exterior en lugar de imitar a los fotógrafos de oficio. Sucedió al mismo tiempo que comenzaron a solicitarse no sólo muestras de la habilidad manual de los fotógrafos, sino también que éstos, por medio de sus pruebas, dejaran entrever su propia personalidad y sentimiento: “Esa emoción que es el signo característico de toda obra artística”.¹¹⁸ Brunel rechazaba demasiada nitidez y realidad, en cambio, solicitaba “buscar los procedimientos adecuados, capaces de quitar a la prueba fotográfica, esa uniforme impersonalidad”. Con esto se refería a la post-edición, hablaba del destronamiento de reglas ortodoxas que restringían el artificio y el retoque.¹¹⁹ Agregaba que la naturaleza de la imagen ya no era sólo apreciable en su estado “puro”, sino también cuando se encontraba modificada, pues eso significaba apropiársela:

Es el único procedimiento que reemplaza para el fotógrafo el color de que el pintor dispone. De igual modo que éste no trata de la misma manera los colores de un asunto, según la idea que desea expresar, por idénticas razones es esencial que nosotros podamos cambiar los efectos producidos por la variedad en nuestros sistemas de tirada. Éste será nuestro *estilo*, de igual modo que los pintores tienen el suyo.¹²⁰

En este punto es que concluyo este texto: en un momento en el que se anuncia libertad en el quehacer fotográfico, y en el que esta libertad reside no sólo en la posibilidad de capturar el movimiento, sino también en la posibilidad de intervenir las imágenes.

116. Brunel, *La fotografía al aire libre*, 49.

117. Brunel, *La fotografía al aire libre*, 51.

118. Brunel, *La fotografía al aire libre*, 55.

119. Brunel, *La fotografía al aire libre*, 55.

120. Brunel, *La fotografía al aire libre*, 150-151.

Cierre

La hipótesis anunciada al inicio del texto, acerca de que se generaron nuevas relaciones entre la fotografía y la pintura a partir del surgimiento de la placa seca, de la sensibilidad de las nuevas emulsiones y del alcance de este medio al público no especializado, nos llevó a revisar las principales características de la placa seca y su invención. La distinción entre las cámaras fijas y portátiles permitió comprender el malestar revelado por los autores de los manuales, fotógrafos todos ellos, ante la publicidad que Kodak emitía, y que enunciaba la supuesta facilidad con que podía practicarse y producirse la fotografía. Observamos cómo fue que los autores se atrincheraron, temiendo que la sencillez en el manejo de los aparatos y el surgimiento de “legiones” de *amateurs* desterrarán toda noción artística y técnica, que había sido relacionada hasta entonces con el medio.

Los manuales, que se tomaron como fuentes de primera mano, pedían a los aficionados que al trabajar aplicaran el discernimiento, el cuidado, la atención, el buen gusto y el sentimiento artístico; exigían tener disciplina para practicar continuamente, e instruirse con la lectura de “obras fotográficas” que educaran su sensibilidad y sus habilidades técnicas. Defendían la idea de que el verdadero fotógrafo habría de enfrentar la toma de numerosas decisiones más allá de “apretar el botón”, y para este fin necesitaba contar con una serie de conocimientos básicos y, sobre todo, con la atención y la agudeza de los sentidos. Por otro lado, en general, los autores entendían el título de artista como digno de los fotógrafos, y por supuesto, como su mayor aspiración. Al mismo tiempo que temían que el nuevo proceso desterrara sus antiguos modos de hacer, se maravillaban ante las posibilidades técnicas y las visiones inéditas que la sensibilidad de las placas ponía a su disposición.

La recuperación que se hizo de la categoría de la escena de género, luego de la estandarización de las placas secas, participó del empeño que prestaron los manuales en proteger la práctica fotográfica de la trivialización que anunciaba el hecho de que cualquier persona pudiera manipular una cámara. Las dos situaciones son parte del mismo discurso, desarrollado en los manuales, que busca infundir el sentimiento artístico y el ejercicio del buen gusto en los fotógrafos.

Del imaginario fotográfico que reflejan los manuales se extrajeron los valores que la nueva técnica generó a partir de su calidad sensible; como los más importantes que figuraron están la espontaneidad, la sorpresa y la suspensión

(la captura de figuras a flote, al momento en que éstas alcanzaban “el punto muerto”). Se registró la manera cómo los géneros del retrato y el paisaje asimilaron los nuevos valores estéticos, en relación estrecha con las posibilidades técnicas que admitía la placa seca.

El retrato, que a causa de las complicaciones que obligaba a solucionar la técnica de colodión, se practicaba en espacios interiores como el taller, y al generalizarse el uso de la placa seca se llevó a cabo en exteriores. Por el contrario, el paisaje, que con el colodión consistía en panoramas desolados por la débil sensibilidad de la emulsión, encontró en la instantánea la posibilidad de animar sus cuadros con figuras humanas o animales en movimiento. La placa seca vino a alterar la relación retrato/interior y paisaje/ exterior, y permitió que ambos géneros pudieran practicarse fuera de los contextos que tiempo atrás les eran convencionales; es decir, el paisaje fotográfico podía estar poblado de figuras “animadas” y el retrato podía practicarse en el exterior desde nuevos esquemas compositivos.

El paisaje con personas y el retrato realizado al aire libre, a pesar de que echaban mano de las posibilidades de la instantánea, no se clasificaban bajo el rubro de la escena de género, a no ser que tuvieran como valor añadido lo pintoresco. De este modo, la instantaneidad permitió recuperar esquemas pictóricos costumbristas que las técnicas fotográficas previas no habían podido recobrar a falta de movimiento y espontaneidad (lo pintoresco había estado presente en los movimientos pictóricos realista y romántico en el siglo XIX). La propuesta de Gunthert, que afirma que a partir de la instantánea el medio fotográfico ganó autonomía respecto de las Bellas Artes, en el sentido de que generó preceptos estéticos que no tenían su origen en otras prácticas, y que permitían evaluar la fotografía con base en sus propios términos, se complementa con la afirmación de que hubo sectores que desempolvaron viejas convenciones de la pintura y el grabado en el intento por resistir el embate del proceso de industrialización y trivialización de la fotografía.

La instantaneidad transformó, desde la técnica, la práctica cotidiana de la fotografía; potenció, hacia rumbos desconocidos para entonces, las configuraciones posibles de la fotografía; generó visiones que habían sido imperceptibles para el ojo humano y, después de haber llevado a la descomposición del movimiento, canalizó el curso de los acontecimientos hacia la invención del cine; modificó la manera de pensar y organizar las producciones fotográficas; se volvió un rasgo definitivo y característico del medio fotográfico. Naturalmente, entre tantas transformaciones, la retroalimentación que

desde el inicio ha existido entre fotografía y pintura avanzó sin apuntar a una dirección única: fue hacia el lado de la autonomización de la fotografía, pero al mismo tiempo hacia la recuperación de los modelos pictóricos. La instantaneidad no distanció de manera definitiva ambos medios, ya que la pintura entendida como paradigma artístico¹²¹ se prolongó más allá del surgimiento de las placas secas. ❀

121. Sobre la distinción entre pintura y fotografía como prácticas genéricas y paradigmas del arte: Laura González Flores, *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 272-300.

*Imagen fotográfica y bloques de sensaciones:
relaciones entre experiencia autoral y forma fotográfica
en los paisajes productivos en Chile*

*Photographic Image and Blocks of Sensations:
Relationships between Authorial Experience and Photographic Form
in Productive Landscapes in Chile*

Artículo recibido el 13 de enero de 2023; devuelto para revisión el 3 de mayo de 2023; aceptado el 31 de mayo de 2023; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.123.2820>.

José Ignacio Vielma Cabruja Universidad de Chile, Departamento de Arquitectura, Santiago de Chile, Chile jjvielma@uchilefau.cl, <https://orcid.org/0000-0002-6242-682X>.

Líneas de investigación Teoría y crítica del urbanismo y la ciudad; cultura y experiencia urbana y del paisaje; relaciones entre fotografía, cine, ciudad y paisaje.

Lines of research Theory and critique of urbanism and the city; culture and experience of the city and landscape; relationships between photography, film, city, and landscape.

Publicación más relevante “La otra ciudad. fotografía como signo de la incomodidad del territorio”, *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, núm. 24 (2018): 157-176.

Paola Velásquez Betancourt Universidad de Chile, Departamento de Urbanismo, Santiago de Chile, Chile paovelasquez@uchilefau.cl, <https://orcid.org/0000-0001-6694-4774>.

Líneas de investigación Teoría y práctica del espacio público; el paisaje e irrupción de las TIC desde la experiencia del habitante y la interdisciplinariedad.

Lines of research Theory and practice of public space; the landscape and the irruption of ICT from the experience of the inhabitant and the interdisciplinary approach.

Publicación más relevante *Les images dans la ville: Manifestations des activités commerciales et citoyennes à Santiago du Chili* (Londres: Éditions Universitaires Européennes, 2012).

Laura Gallardo Frías Universidad de Chile, Departamento de Arquitectura, Santiago de Chile, Chile, lauragallardofrias@uchilefau.cl, <https://orcid.org/0000-0003-4814-3425>.

Líneas de investigación Teoría y práctica de la proyectación arquitectónica; vínculo de proyectos y obras arquitectónicas con su contexto; lugar desde una mirada interdisciplinaria.

Lines of research Theory and practice of architectural design; connection between architectural works and projects with their contexts; place from an interdisciplinary perspective.

Publicación más relevante En coautoría con François Mairesse, “The Paradox of Access: The 21st Century Museum Confronted by its Security”, *SPATIUM*, núm. 46 (2021): 54-65, <https://doi.org/10.2298/spat2146054g>

Resumen En este estudio se explora la relación entre la forma fotográfica y la experiencia emocional de los autores en seis prácticas fotográficas contemporáneas en Chile (2000-2020), realizadas en conexión con los territorios transformados por los modos actuales de producción. Se propone y utiliza un método que combina entrevistas a profundidad con componentes microfenomenológicos, con el fin de aproximarnos a la experiencia sensorial y emocional. Con esto se identifican seis bloques de sensaciones que predominan en distintas proporciones en cada uno de los autores analizados, lo cual permite contrastar la emocionalidad con un análisis morfológico de las imágenes. Los resultados muestran posibles correlaciones entre la forma de la imagen y la experiencia emocional de los autores; además, evidencian que el daño en el territorio tiene un alcance emocional en ellos, el cual se refleja en el trabajo fotográfico, aspecto éste que puede ser adicional a las interpretaciones argumentativas y sociales o históricas de la obra.

Palabras clave Fotografía de paisaje; fotografía contemporánea; Chile; análisis fotográfico; entrevistas microfenomenológicas; experiencia autoral.

Abstract The relationship between photographic form and the emotional experience of authors is explored in six contemporary photographic practices in Chile (2000-2020), conducted in correspondence with territories transformed by current modes of production. A method combining in-depth interviews with micro-phenomenological components was used to access sensorial and emotional experience. Through this, six blocks of sensations were identified, which predominate in different

proportions in each of the analyzed authors, allowing for a contrast between the emotional aspect and a morphological analysis of the images. The results show possible correlations between the form of the image and the emotional experience of the authors, demonstrating that damage to the environment has an emotional impact on them, reflected in their photographic work, and that it is an aspect that can be additional to argumentative, social, or historical interpretations of the artwork.

Keywords Landscape photography; contemporary photography; Chile; photographic analysis; micro-phenomenological interviews; author's experience.

JOSÉ IGNACIO VIELMA CABRUJA
PAOLA VELÁSQUEZ BETANCOURT
LAURA GALLARDO FRÍAS
UNIVERSIDAD DE CHILE, CHILE

Imagen fotográfica y bloques de sensaciones:

*relaciones entre experiencia autoral y forma fotográfica
en los paisajes productivos en Chile*

Se revisan seis propuestas fotográficas incluidas en el proyecto de investigación “Territorios elusivos: la fotografía de autor del paisaje productivo en Chile como experiencia y documento (2000-2020)”, acerca de prácticas recientes que elaboran la relación entre producción y paisaje en los territorios transformados por la actividad económica.

En su análisis sobre las relaciones entre imagen y política, Georges Didi-Huberman sostiene que la fotografía tiene una relación visual con la facticidad material que produce una fusión entre su valor explicativo y su enorme potencial de implicar o hacer partícipe.¹ De este modo, en la imagen se establece una compleja ambivalencia entre el papel documental y el enunciativo, lo que permite que lo impensado en lo documental se despliegue a partir de la implicación del espectador. Es en esta tensión propia del medio fotográfico contemporáneo en donde se ubica la presente investigación.

En la esfera documental, la fotografía suele entenderse de manera limitada como un medio objetivo de registro. Sin embargo, es imposible alcanzar

1. Georges Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en *La política de las imágenes* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2017), 43.

la objetividad total debido a que se introduce la intencionalidad autoral, y se despliega en complejos dispositivos estéticos y narrativos sujetos a distintos modos de relación con los espectadores. Por otra parte, según los modos de difusión y los dispositivos a los que se integra, la fotografía posee una posibilidad afectiva y política vinculada con el mundo material de donde proviene la imagen. En este sentido, como reconoce José Pablo Concha Lagos, la fotografía tiene dos maneras de relación con la experiencia que el sentido común erróneamente confunde: la dimensión desde la toma y desde el espectador. Aunque se supone que la fotografía documental intenta reducir la distancia entre estas dos dimensiones, en la actualidad, mientras lo registrado y lo transmitido suelen estar muy alejados,² la imagen continúa teniendo una capacidad política que se basa en su relación con la facticidad de lo fotografiado. Sin embargo, cabe insistir, como lo desarrolla Martha Rosler, que la imposibilidad de objetividad es a la vez inconveniencia, porque la imagen fotográfica no debe limitarse a ser un espejo de la realidad, sino ser, también, un medio de impacto para activar transformaciones en ella.³

Lo anterior se hace evidente, sobre todo, en la fotografía del paisaje. En el paisaje como territorio culturalmente percibido, como propone Jens Andermann,⁴ se ha expresado a lo largo de la historia la crisis y la tensión entre la política, la economía y la cultura. En el caso de Chile, como territorio sujeto a una modernización desarrollista, extractivista e instrumental entre los siglos XIX y XX, las primeras fotografías fueron, en particular, medios para demostrar las posibilidades de explotación material, y se convirtieron en herramientas de una colonización visual vinculada a la economía.⁵ Desde su aparición, los registros fotográficos fueron una herramienta utilizada para conocer el territorio antes de su explotación material. Como explica Gonzalo Leiva Quijada,⁶

2. José Pablo Concha Lagos, “Fotografía documental como disposición existencial”, en *Sueño de la razón, fotografía sudamericana*, eds. Andrea Josch y Luis Weinstein (Santiago de Chile: Fundación Sud Fotográfica, 2014), 130-134.

3. Martha Rosler, “Ética y estética de la fotografía documental”, en *Imágenes públicas. La función política de las imágenes* (Barcelona: Gustavo Gili/Metales Pesados, 2007), 248-274.

4. Jens Andermann, “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”, *Orbis Tertius* 13, núm. 4 (2008), 1-7, https://www.researchgate.net/publication/28253439_Paisaje_Imagen_entorno_ensamble (consultado el 28 de agosto de 2023).

5. Gloria Cortés Aliaga, “El paisaje habitado: de geografía humana a objeto de deseo”, en *Puro Chile. Paisaje y territorio*, ed. Daniela Berger (Santiago de Chile: Centro Cultural La Moneda, 2014), 198-203, https://issuu.com/centroculturallamonda/docs/catalogo_puro_chile.

6. Gonzalo Leiva Quijada, “Las transformaciones modernas de la fotografía en Chile: visibi-

la fotografía nace “unida en su influencia al trazado de las líneas del telégrafo, del tren, a los principales puertos, también a los iniciales procesos industriales y minerales en el norte, del cobre en el centro, del carbón en el sur del país y del continente”. De esta manera, el origen de los capitales en Chile era extranjero, de los mismos lugares que los equipos fotográficos. Las imágenes tomadas con ellos tenían como destino comprobar la buena inversión de estos capitales: “el tipo de imágenes fotográficas reseñadas operó demostrativamente. Eran, dada la noción del registro fotomecánico, una prueba palpable de las posibilidades abiertas para la explotación”.⁷ Este proceso, continuado e intensificado en el tiempo por el modelo sociopolítico actual, es el que antecede este trabajo, en el cual se busca mostrar la contracara, donde es el autor, inquieto y afectado ante la transformación del territorio, el que interpela al paisaje, al producir testimonios, más que documentos.

Supuestos y objetivo

En las condiciones descritas, podemos suponer que la experiencia del autor incide en la forma de la imagen como registro y, sobre todo, en el modo como el autor la dispone ante el mundo. El fotógrafo no sólo interpreta y enuncia, sino que, además, es sujeto emocional y emocionado en el complejo proceso de producción de la imagen; un aspecto poco investigado en el caso de la fotografía. En este sentido, el supuesto que da pie a la investigación es que en la producción fotográfica, que captura signos de lo real, el autor supera la simple recolección visual propia de la supuesta fotografía documental, y ante la descomposición del mundo que se hace evidente en el paisaje productivo, el fotógrafo deviene emocionalidad, y esto da como resultado lo que se definirá como *bloque de sensaciones*, a partir de la propuesta de la filosofía estética de Deleuze y Guattari.⁸ Este *bloque de sensaciones* persiste en la imagen, transformado en plano de composición; pero este plano se mantiene opaco, y se convierte en muchos casos en una presencia inquietante o siniestra. Por tanto, en los trabajos a revisar se quiere demostrar cómo “el encuadre visual se desprende de la

lizados/invisibilizados (1840-1925)”, *L'Ordinaire Des Amériques*, núm. 219 (2015): 18 <https://doi.org/10.4000/orda.2066>.

7. Tomás Cornejo C., “La fotografía como factor de modernidad: territorio, trabajo y trabajadores en el cambio de siglo”, *Historia*, núm. 45 (2012): 6-48, en específico, 6.

8. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1997), 171.

percepción humana y se reapega al afecto puro para interrogar la vasta oscuridad y el silencio de lo sublime contemporáneo”,⁹ en contextos donde el daño ambiental o la contingencia territorial pueden determinar la emocionalidad de la producción de obra fotográfica.

Al desarrollar una parte de un estudio más amplio de carácter exploratorio, se plantea como objetivo vincular la forma fotográfica con los contenidos emocionales identificados en el proceso de producción de la imagen, y apuntar a un análisis que revise posibles relaciones, entre la morfología de la imagen y la emocionalidad. Esto, a partir de entrevistas llevadas a cabo a profundidad, en las cuales se incluyen elementos microfenomenológicos. Lo desarrollado busca, entonces, investigar las relaciones entre la producción fotográfica y la experiencia emocional de distintos autores, donde pueden identificarse experiencias conflictivas o significativas del territorio explorado, vinculadas con la manera como se implementa la actividad productiva, con los daños y alcances ambientales o sociales sucedidos.

Antecedentes

Fotografía, emoción, producción

La relación de la fotografía con el territorio sujeto a la exploración o producción existe desde la aparición misma de esta práctica a mediados del siglo XIX. Se da sobre todo en el trabajo, por ejemplo, de Timothy O’Sullivan, fotógrafo que acompañó las exploraciones geomorfológicas que sucedían a la expansión territorial del oeste estadounidense (1867), o de Carleton Watkins, quien por encargo registraba las faenas de construcción de las líneas férreas en el oeste de Estados Unidos, mientras que tenía la oportunidad de emocionarse al conseguir las pioneras y asombrosas imágenes del Valle de Yosemite (1861).¹⁰

En algunos casos posteriores, la relación entre la producción y lo emocional en el autor es explícita. Por ejemplo, Josef Sudek recurre, en su serie “Paisajes

9. Todd J. Satter, “Tearing Real Images from Clichés through Edward Burtynsky’s Manufactured Landscapes”, *Rhizomes. Cultural Studies in Emerging Knowledge*, núm. 23 (2012): 1, <http://www.rhizomes.net/issue23/satter/index.html> (consultado el 25 de enero de 2023).

10. Leo Hickman, “Carleton Watkins and the Photographs That Saved Yosemite”, *The Guardian*, 30 de diciembre de 2011, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/dec/30/carleton-watkins-photographs-saved-yosemite> (consultado el 14 de diciembre de 2022).

tristes”, registrada entre 1957 y 1962 en el noroeste de Bohemia, antigua Checoslovaquia, a la emocionalidad para describir tanto la obra como la experiencia. Allí explicita la tristeza como el único sentimiento que dominó en la elaboración del trabajo; además, el único sentimiento posible en el contexto de censura y opresión de la época. Sudek registraba la enorme industria de extracción de carbón que depredaba el paisaje, a la vez que preguntaba: “¿qué podría ser triste ante esa enorme fuente de energía?”, a lo que respondía que en el contexto de su país “el entorno natural era solamente un medio de producción”.¹¹

En el caso de otro fotógrafo checo, Josef Koudelka, su práctica nómada registra las cicatrices de la guerra, la industrialización, el abandono y la tras-humancia, y declara que no tener hogar ni familia es una oportunidad para mirar y dejar influenciarse, para convertirse en “el producto de todo este viaje ininterrumpido”.¹²

Quiero ir a solas, quiero experimentar el lugar. Si estoy en el paisaje, quiero estar solo, no quiero ver a nadie. Me gusta cerrar los ojos, me gusta escuchar el sonido, me gusta sentir que formo parte de este paisaje.¹³

Otro referente es Edward Burtynsky, que con su mirada activamente ecológica desarrolla un concepto de lo sublime industrial negativo,¹⁴ y en cuyas fotografías del extractivismo queda inscrita la belleza compositiva, que es paradójica, preocupante o bestial, en asombrosos paisajes asociados a la producción.¹⁵ Este sublime negativo se relaciona con una potencia radical en sus imágenes, vinculada a la fuerza interpretativa que Deleuze identifica en la fotografía. Según desarrolla Satter, Deleuze reconoce que la realidad plantea una abrumadora

11. Josef Sudek, *Sad Landscape (Smutna Krajina)* (Praga: Kant, 2004), s.p.

12. Laura Ruiz, “Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, núm. 61, (2017): 123-141.

13. David Walker, “Look3: Josef Koudelka on the Measure of a Photographer, Courage, and Controlling your Own Destiny” | PDNPulse, 17 de junio de 2013, <https://pdnpulse.pdnonline.com/2013/06/look3-josef-koudelka-on-the-measure-of-a-photographer-courage-and-controlling-your-own-destiny.html> (consultado el 11 de diciembre de 2022).

14. Angelika Pagel, “The Industrial Sublime”, en *Edward Burtynsky. The Industrial Sublime* (Ogden: Weber State University, 2011).

15. Rebecca Solnit, “Creative Destruction”, *The Nation*, 14 de agosto de 2003, <https://www.thenation.com/article/archive/creative-destruction/> (consultado el 25 de enero de 2023).

abundancia de imágenes en las cuales lo difícil es extraer afectos y sensaciones. Por tanto, sería tanto en la percepción del sitio fotografiado, como en la imagen de éste, donde pueden componerse estos afectos y sensaciones.¹⁶ Aquí, ya que resulta de particular importancia para la hipótesis en desarrollo, se adelanta el reconocimiento de la emocionalidad en el momento de la producción de la imagen en el lugar, y aparece como potencia en la obra de Burtynsky. En ella el sujeto debe lidiar con el objeto fragmentado en su violencia, experimentarlo en el encuentro con la impresión material, para despertar cada facultad de manera intensa. Así, en las paradójicas imágenes de Burtynsky, la sensibilidad transmite sus limitaciones a la imaginación, al producir un Ser que es primero sensación, antes de ser pensado. El resultado de este *bloque de sensaciones* coloca al espectador ante un arte que “soporta intensidades que los humanos y los paisajes no pueden experimentar”, pero que se traduce en la aparición de una imagen nueva de “energía enloquecida y lista para explotar”,¹⁷ que, sin embargo, por su belleza corre el riesgo de ocultar lo terrible de la realidad.

Chile, fotografía y paisajes productivos

En el caso de Chile, la fotografía con relación al paisaje productivo posterior a las exploraciones extractivistas y a los registros industriales que, entre mediados del siglo XIX y primeras décadas del XX, rendían cuenta al capital foráneo, y hasta la caída de la dictadura, elaboraba apologías visuales del extractivismo, el desarrollo industrial, energético, agrícola y la modernización del país. Esto se expresa en autores como Helfritz, Gertsnam, Hochhäusler, De Bruyne, Ladrón de Guevara, o Ceitelis. Durante la dictadura militar (1973-1989), la fotografía se volcó de manera imperativa al registro de la conflictividad social y la violación de los derechos humanos, por lo que el tema del paisaje quedó en un papel secundario o enfocado hacia los paisajes naturales y las miradas interesadas en lo exótico. De este periodo pueden referirse dos piezas que articulan el tema del paisaje con el momento histórico-social (figs. 1 y 2).

El primero de estos trabajos toma con aparente inocencia la playa como espacio potencial de solaz, de ocupación o de integración social. En este caso, Alfredo Jaar recurre a la fotografía como registro de sus instalaciones, o

16. Satter, “Tearing Real Images”.

17. Satter, “Tearing Real Images”.



1. Alfredo Jaar, *Antes de partir*, 1981. Cortesía del artista.

performances, y realiza, dominado por la tristeza del exilio inminente, su última obra en Chile. En *Antes de partir* (1981) registra fotográficamente una línea de pequeñas banderas clavadas de forma perpendicular a la costa, que van desde la duna —símil de la montaña— hasta entrar en el mar sacudidas por el oleaje. La línea de banderas equidistantes cortaba el angosto país en las dos mitades irreconciliables a partir del golpe militar,¹⁸ y recreaba un paisaje resultante de una operación impuesta de cambio de régimen político, social y productivo.

El segundo, un trabajo ya cercano al final de la dictadura, sirve de bisagra entre las visiones apologéticas del paisaje desarrollista y el periodo contemplado en esta investigación. En la imagen, de Paz Errázuriz y su serie “personas” (1985), contra el fondo de los cerros, se ubica de cuerpo entero un sujeto de edad avanzada, de pie, justo al centro del cuadro, sobre una colina de césped perfecto, que sostiene un cuadro montado con un elaboradísimo marco

18. Alfredo Jaar, *Jaar SCL 2006* (Madrid: Actar, 2006).



2. Paz Errázuriz, serie *Personas*, ca. 1985. Cortesía de la artista.

dorado. Este cuadro contiene una composición arquitectónica clásica. El coleccionista y su cuadro, frente a una moderna y enorme casa, dominan un paisaje que se aspira a controlar. La fotografía reconstruye el doble paisaje que relaciona el orden racional y productivo de la pintura, con el territorio extensísimo y complejo. Un paisaje respecto al cual, algunos, desde un lugar de control, amenazan con transformarlo todo.

Fotografía y emocionalidad

Según lo desarrolla Dubois, toda obra fotográfica implica una acción de ver, es decir, una experiencia directa. Por tanto, recordar esa acción inicial, ese momento de la mirada, y el contexto de experiencias que la preceden y la suceden, puede dar cuenta de cómo se toman decisiones y se activan los argumentos de las obras producidas. Si el mirar del fotógrafo se concreta con el “acto fotográfico”, en el cual el autor define el corte espacio-temporal que traslada

un trozo de la realidad visual a la superficie sensible en la cámara,¹⁹ fotografiar el paisaje implica la paradoja de registrar un instante de un paisaje que actualmente se entiende como devenires y procesos, como *momentos paisajísticos*.²⁰ El fotógrafo de paisaje desde siempre ha debido desplazarse al lugar donde éste acontece y allí radica algo muy específico para esta investigación. Este desplazamiento y esta experiencia directa de los lugares sujetos a la producción implica una vivencia emocional de estas transformaciones que puede suponerse como intensa e incluso dolorosa.

Sin embargo, distintos enfoques, tensados, por una parte, por la posibilidad de dar a comprender, y por la otra, por la capacidad de emocionar, revisan la relación del espectador con la obra de arte.²¹ La interpretación de la obra está atenta con mucha frecuencia a la emocionalidad del espectador, pero es menos consciente a la emocionalidad del autor. Lo que se busca desarrollar es que más allá de su biografía o rasgos personales, es posible explorar los instantes propios de la producción desde la emocionalidad. En éstos, se da también una experiencia emocional relacionada con la experiencia estética, puro acontecer de la condición humana que posibilita y determina el ser, donde éste sólo existe afectado.²²

El modelo estético que mejor se aproxima a esta relación intrínseca entre producción, emocionalidad y experiencia estética es el propuesto por Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*.²³

Para los autores, entre productor, obra y espectador se da una relación por medio de *bloques de perceptos* y *bloques de afectos* presentes en el *plano de composición*, pero no estabilizados en él. Estos *bloques de perceptos* y *afectos* se conjugan en lo que definen como *bloque de sensaciones*, que constituyen y se conservan como el objeto estético. De este modo, el papel de la estética es la captación afectada de la realidad, y la producción de la sensación y el acontecimiento, que incluye la relación entre percepción y emoción. En esta relación *percepto-afecto*, los perceptos se extraen a partir de las percepciones vividas, y

19. Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais* (París: Nathan, 1990).

20. Gilles Clément, *Le jardin en mouvement : De la Vallée au Champ, via le parc André-Citroën et le jardin planétaire* (París: Sens & Tonka, 2001).

21. Sixto Castro, "Una aproximación al complejo emotivo del arte", *Aisthesis*, núm. 62 (2017): 67-83. <https://doi.org/10.7764/AISTH.62.4>.

22. Jean François Lyotard, "Anima mínima", en *Moralidades posmodernas* (Madrid: Tecnos, 1996), 161-70.

23. Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 171.

quien las vivió las pone a disposición como obra, por lo que no sólo se está en el mundo, sino que “se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo”:

La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percipiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación. Para ello hace falta un método, que varía con cada autor y que forma parte de la obra.²⁴

A pesar de la poca confianza que Gilles Deleuze tenía en la imagen fotográfica, a la que consideraba demasiado masiva y transparente, y al poco trabajo que le dedicó,²⁵ Alejandro León afirma que una comprensión no alcanzada en la obra de Deleuze es la de la fotografía como imagen opaca. Ésta sería capaz, como en la construcción de un *bloque de sensaciones*, de afectar al espectador ante su inquietante extrañeza, su resistencia y su disposición siempre a plegarse y posicionarse como un problema no resuelto, como un “pantano habitado por extrañas figuras”. De este modo, lo visual en la fotografía daría acceso a “las fuerzas de la sensación y las intensidades del afecto”, equivalentes al *bloque de sensaciones* referido antes.²⁶

Metodología y desarrollo

Se propone una investigación exploratoria que cruza información de disciplinas muy diversas. Por una parte, las entrevistas a profundidad con componentes microfenomenológicos realizadas a cada autor; por otra, el material procedente del análisis de contenido y morfológico de un conjunto de obras fotográficas seleccionadas. El resultado, como interpretación, muestra una de las formas posibles de relacionar las partes en el enorme contexto de los contenidos fotográficos y narrativos disponibles, pero desde una perspectiva que incluye la emocionalidad de cada fotógrafo en relación con la producción de su trabajo.

24. Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 164.

25. Satter, “Tearing Real Images”.

26. Alejandro León, “De la imagen-transparente a la imagen-opaca. Hacia una taxonomía de la imagen fotográfica a partir de la filosofía de Gilles Deleuze”, *Estudios de Filosofía* 14, núm. 2 (2016): 188-204.

Cuerpo de estudios y selección de casos

En el contexto espacial y político del Chile actual, donde se transita por una redistribución de los poderes entre los sistemas políticos y económicos tradicionales y los grupos emergentes que demandan nuevos modos de hacer en relación con el medio ambiente, las prácticas autorales que miran de manera política y estéticamente crítica la transformación y el deterioro del territorio se han expandido con gran fuerza. Esto incluye a las nuevas sensibilidades en el ámbito fotográfico en relación con el paisaje natural y urbano, como han reconocido desde hace algunos años autoras como Goffard, Jösch y Montero,²⁷ entre otros. La manera como operan el dominio y la transformación del territorio ha dado lugar a prácticas estéticas que denuncian las consecuencias ambientales, pero que también se apropian de distinto modo de las imágenes de estos procesos.²⁸ En ese contexto, para la investigación general se seleccionó 28 trabajos considerados representativos de la práctica fotográfica sobre el tema y el periodo en Chile (2000-2020).²⁹ Para la selección del cuerpo de estudio, los trabajos debían recurrir, principalmente, al medio o los modos de lo fotográfico, y tener una representación del territorio desde y hacia la cultura visual, dentro de la noción de paisaje, entendida como una mirada valorativa y subjetiva del territorio. Los casos disponibles se organizaron en analogía con las fases de instalación de la producción que suceden en los territorios, y con algunas externalidades, en una suerte de interpretación por fases del proceso: infraestructura, especulación territorial, depredación, conflicto, seguridad y control, simulación, territorialidad contingente y extrañamiento.

27. Nathalie Goffard, *Imagen criolla: prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013); Nathalie Goffard, "Paisajes excedentes: de la serie como acto de re-colección", en *Intramuros: palimpsestos sobre arte y paisaje*, ed. Nathalie Goffard (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2019), 109-119; Andrea Jösch, "No existe ingenuidad posible en las imágenes: son puro simulacro", en *Fotografía y discursos disciplinares*, eds. José Pablo Concha Lagos, Margarita Alvarado Pérez y Carla Möller Zunino (Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013), 19-30, y María Rosario Montero, *Una línea marca el horizonte. Fotografía contemporánea del paisaje en Chile* (Santiago de Chile: Metales Pesados 2022).

28. María Antonia Blanco Arroyo, "Lo sublime en el paisaje antrópico a través de la fotografía actual", *Arbor* 193, núm. 784 (2017), <https://doi.org/10.3989/arbor.2017.784n2010>.

29. José Ignacio Vielma, "Paisaje | Experiencia | Producción/ Fotografía y territorios productivos en Chile, 2000-2020", www.elusivos.cl, consultado el 23 de junio de 2023. "De la imagen-transparente a la imagen-opaca. Hacia una taxonomía de la imagen fotográfica a partir de la filosofía de Gilles Deleuze", *Estudios de Filosofía* 14, núm. 2 (2016): 188-204.

Las actividades productivas y las externalidades cubiertas por estos casos incluyen la minería, la industria forestal basada en monocultivos, la urbanización y construcción especulativa periférica y central, el manejo informal de desechos, las telecomunicaciones, las infraestructuras de agua, electricidad y carreteras, la industria turística, la publicidad exterior, las acciones reivindicativas, las operaciones de aseguramiento violento de territorios productivos, la defensa territorial y la expulsión o abandono de los habitantes y de sus prácticas. Para el análisis a desarrollar en este texto se hizo una selección de seis casos, y se buscó que cada uno refiriera a una categoría distinta; se eligieron según la mejor relación entre la entrevista y las cualidades visuales y formales de las obras, con base en el análisis previo de todo el cuerpo de estudio.

Entrevistas microfenomenológicas como acceso a la experiencia

Humberto Maturana criticaba la cultura científica por desestimar las emociones y hacer inaccesible el conocimiento sobre cómo lo emocional participa en la vida humana. Así, el autor llama a reconocer que el ser humano habita de forma permanente en medio de un conjunto de disposiciones corporales y flujos de expresiones lingüísticas expresivas de lo emocional.³⁰ Como alternativa necesaria para el estudio de lo emocional, propone para la investigación un enfoque que se introduzca en la experiencia vivida a través de la introspección del sujeto narrador, y reconocer que la experiencia personal descrita desde las palabras del sujeto es una fuente válida de información. Este enfoque *enactivo* de la cognición asume la experiencia como un proceso dinámico y encarnado en un sujeto acoplado en los aspectos sensorial y motor con su entorno, y explora la experiencia en sí misma y no las creencias de las personas sobre ésta.³¹

Para esta investigación se recurre a un método que comprende la entrevista microfenomenológica (EMF). En ella, por medio de la evocación de lo vivido, puede accederse a descripciones detalladas de las experiencias del sujeto, al

30. Humberto Maturana, *La objetividad. Un argumento para obligar* (Santiago de Chile: Dolmen, 1997).

31. Laboratorio de Fenomenología Corporal, “Microfenomenología: una herramienta para el estudio de la experiencia. Módulo 1: conducción de la entrevista”, ms., 2021.

explorar instancias prerreflexivas, es decir, un acceso a la experiencia por medio de un proceso evocativo, donde se apunte a aislar lo vivido de los juicios, creencias y conocimientos teóricos. Esta entrevista puede conducir a la narración e incluso a la posibilidad de percibir y actuar de nuevo los aspectos sensoriales, motores y kinestésicos, para desplegar una perspectiva encarnada, concreta y afectiva.³²

Se entrevistó a profundidad a cada uno de los 28 fotógrafos, y se organizó la conversación en tres partes: 1) aspectos biográficos, formativos, influencias y de enfoque general de su trabajo (en este primer acercamiento se le pidió al autor que seleccionara una pieza del trabajo propuesto por la investigación, sobre la cual le interesara profundizar o que pudiera recordar vívidamente el momento de su producción. Sobre ella o su serie, se indaga a mayor profundidad sobre sus argumentos, fuentes, procesos y resultados); 2) la EMF, donde se apuntó la reconstrucción narrativa de las acciones y experiencias sucedidas en la producción de dicha pieza o serie, y cuyo énfasis variaba según cada autor: la emocionalidad durante la conceptualización, los desplazamientos y las experiencias previas, la localización del territorio o sujeto a registrar, la preparación del equipamiento para la toma, la visualización del campo, la toma en sí, la posproducción o el cierre del proceso, y 3) la parte final en la cual se retomaron aspectos y datos técnicos de la pieza o de la obra comentada.

La parte correspondiente a la EMF se utilizó para explorar la experiencia vivida por el autor en relación con el lugar, tiempo y sujeto fotografiado. Se buscó una reconexión experiencial profunda y manifiesta con dicho momento, por medio de técnicas como situar y resituar la entrevista en el espacio y tiempo de la experiencia vivida, preguntar y reiterar la pregunta sobre aspectos sensoriales o emocionales concretos, en apariencia no relevantes en cuanto a las experiencias sensoriales, visuales, kinestésicas y auditivas.³³ Se insistió en mantener la entrevista en contacto con la experiencia y evitar la dispersión o la elaboración conceptual, teórica o cognitiva ajenas a la experiencia indagada.

32. Camila Valenzuela-Moguillansky y Alejandra Vásquez-Rosati, "An Analysis Procedure for the Micro-Phenomenological Interview", *Constructivist Foundations* 14, núm. 2 (marzo de 2019): 123-145, <http://constructivist.info/14/2/123.valenzuela> (consultado el).

33. Laboratorio de Fenomenología Corporal, "Microfenomenología".

Análisis cualitativo de las entrevistas

Al seguir la metodología propuesta por Valenzuela Moguillansky y Vásquez-Rosati,³⁴ el análisis de la entrevista implicó un despliegue de los contenidos obtenidos de las narraciones; se buscó identificar los momentos y elementos más relevantes de las experiencias evocadas. Primero se realizó una transcripción en la cual, además del lenguaje oral, se registraron la entonación y giros verbales, así como las acciones y disposiciones corporales. Después, se seleccionaron las instancias experienciales a ser incorporadas al análisis; se dio prioridad a las relacionadas con la sensorialidad y emocionalidad de la elaboración del trabajo. Allí se identificaron y aislaron unidades lingüísticas mínimas denominadas *uterancias*.³⁵ En seguida, éstas se resecuenciaron y se reordenaron en unidades diacrónicas cronológicas. Por último, se reagruparon las *uterancias* por temas o niveles, y se identificaron las distintas unidades diacrónicas en una línea de tiempo correspondiente a todo el proceso que se pudo levantar en la entrevista y sus distintas partes.

Modelo de organización de los estados emocionales y bloques de sensaciones

Por tradición, las emociones se han clasificado por su signo, en positivas y negativas, y por su intensidad, desde lo muy agradable a lo muy desagradable. Paul Ekman propuso y desarrolló un modelo de emociones básicas relacionadas con rasgos evolutivos del ser humano y con tareas básicas en cuanto a su vínculo con el entorno.³⁶ Estas emociones se corresponden, además, con patrones específicos de actividad del sistema nervioso autónomo; son únicas y básicas por su diferenciación por causa y efecto. El modelo de Ekman ha evolucionado desde un conjunto de seis emociones, a uno de catorce. Este conjunto es capaz de organizar familias de emociones y fenómenos afectivos, y

34. Valenzuela-Moguillansky y Vásquez-Rosati, "An Analysis Procedure".

35. Una *uterancia* es la unidad mínima de habla. Una pieza continua de habla que empieza y termina con una pausa clara.

36. Paul Ekman, "Universal and Cultural Differences in Facial Expression of Emotion", en *Nebraska Symposium on Motivation*, J. R. Cole (Lincoln, Nebraska: Nebraska University Press, 1972), 207-283; Paul Ekman, "Are There Basic Emotions?", *Psychological Review* 99, núm. 3 (1992): 555-553 y Paul Ekman, "Basic Emotions", en *Handbook of Cognition and Emotion*, eds. T. Dalgleish y M. Power (Nueva York: John Wiley and Sons Ltd., 1999), 45-60.

comprende: diversión, ira, desprecio, satisfacción, asco, vergüenza, excitación, miedo, culpa, orgullo, alivio, tristeza/angustia, satisfacción y placer sensorial.

Como alternativa al modelo anterior, Andrew Ortony y Terence J. Turner revisaron distintas teorías clasificatorias de las emociones, en las cuales identificaron 12 positivas y 11 negativas,³⁷ y tiempo después, Ortony, Clore y Collins propusieron un modelo en el cual las emociones se organizan en relación con la apreciación perceptual de un objeto o hecho.³⁸ Según este modelo, lo percibido y apreciado puede ser un evento presente o futuro, un objeto o la acción de un agente externo. A esta comprensión, los autores suman una serie de emociones compuestas y, en general, mantienen que las emociones señaladas pueden clasificarse en negativas o positivas.

De manera simultánea, Lazarus desarrolló la tesis de que la apreciación perceptual es necesaria y suficiente para causar emociones, por lo que éstas están íntimamente relacionadas con la percepción. El modelo resultante se basa en el reconocimiento de un conjunto de emociones básicas, y su complejización y apertura por la incorporación de estados percepto-emocionales que incluyen lo ambiguo, lo complejo, la confusión mental, las preemociones y “otros estados mentales”.³⁹ En tiempo reciente, Robinson reconoció la necesidad de una taxonomía de sensaciones, sentimientos y emociones donde las emociones se comprenden como “experiencias mentales” relacionadas entre sí, que pueden incidir en el comportamiento e implican consecuencias para la supervivencia y el bienestar del sujeto.⁴⁰

El modelo aquí propuesto para el análisis de las entrevistas y los casos parte del reconocimiento de la relación percepción-emoción, al combinar la propuesta de Robinson con los estados emocionales complejos de Lazarus y retomar algunas propuestas de Ekman. Con ello se consigue agrupar los términos identificados en las entrevistas por su correspondencia, cercanía o semejanza semántica con los modelos.

37. Andrew Ortony y Terence J. Turner, “What’s Basic about Basic Emotions?”, *Psychological Review* 97, núm. 3 (1990): 315-331, <https://doi.org/10.1037/0033-295X.97.3.315>.

38. Andrew Ortony, L. Clore Gerard y Allan Collins, *The Cognitive Structure of Emotions* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1990).

39. Richard S. Lazarus, “Cognition and Motivation in Emotion”, *American Psychological Association*, núm. 4, (1991): 352-367.

40. David L. Robinson, “Brain Function, Emotional Experience and Personality”, *Netherlands Journal of Psychology* 64, núm. 4 (2008): 152-168, <https://doi.org/10.1007/BF03076418>.

En lugar de emoción, se adopta el término derivado de la estética de Deleuze y Guattari, *bloque de sensaciones*, equivalente a estas experiencias emocionales, donde se puede incluir tanto lo perceptual, como lo emocional relacionado con un objeto o con un estado de ánimo, y se reconoce la reunión *percepto-afectiva* que proponen estos autores. Por otra parte, con base en la idea de que como seres humanos “acontecemos en el lenguaje”,⁴¹ se reconoce que el modo como esta investigación accede a estos estados mentales es por medio de éste, que incluye la tonalidad y la gestualidad, accesible por medio de las EMF.

Estados emocionales y bloques de sensaciones propuestos

El modelo planteado asume la emoción dentro de los confines del lenguaje, al tomar las *uterancias*, los términos, los giros de uso del lenguaje, y el lenguaje corporal en las entrevistas como evidencias para identificar emociones en éstas. El método utilizado permite reconocer y agrupar las emociones expresadas y organizarlas en dos niveles. Uno por proximidad semántica de los términos y las *uterancias*, en forma de *estados emocionales*, que produce un sistema de códigos, el cual permitió etiquetar las entrevistas en un esquema de análisis de datos cualitativos (realizado en la plataforma Atlas.Ti), para revisar la frecuencia y densidad de éstos, las interrelaciones entre distintos entrevistados y dar accesibilidad a las citas relevantes. Durante el proceso de análisis, los códigos se fueron agrupando y reagrupando para disminuir su cantidad, en la medida en que describían *estados emocionales* equivalentes o similares. El otro nivel implica agrupar por tipo, signo —positivo o negativo— o complejidad de las emociones, para producir *bloques de sensaciones*, como *clústeres* perceptivo-afectivos que reúnan códigos o estados emocionales dominantes asociados a las experiencias narradas. Se proponen seis *bloques de sensaciones* para dar cabida a lo encontrado en las EMF: 1) motores, preemociones y emociones complejas; 2) introspección; 3) cognición o bien común; 4) placer y satisfacción; 5) displacer, molestia y rabia, y 6) miedo, angustia y alerta. La figura número 3 muestra los *bloques de sensaciones* propuestos, los *estados emocionales* contenidos en ellos, su correlación con los códigos del proceso de análisis. Las frecuencias declaradas corresponden a los seis casos analizados aquí.

41. Humberto Maturana y Francisco Varela, *El árbol del conocimiento* (Santiago de Chile: Planeta, 1984).

3. Códigos identificados en las entrevistas, emociones y bloques de sensaciones.

	<i>Bloque de sensaciones</i>	
<i>Códigos identificados</i>	<i>Estados emocionales</i>	<i>Frecuencia</i>
Bloque 1	Motores, preemociones y emociones complejas	
ansiedad; ansiedad por registrar	ansiedad por registrar	6
acciones corporales; corporalización	corporalización	9
desafío	desafío	1
duda (ante la toma)	duda (ante la toma)	2
gran sensorialidad	gran sensorialidad	1
ilusión	ilusión	1
impresión profunda	impresión profunda	8
intensa afectación; afectación emocional	intensa afectación	5
interesante, atracción por lo	interesante, atracción por lo	1
intuición	intuición	1
obsesión	obsesión	1
paradoja, percepción de	paradoja, percepción de	9
reunión placer-displacer	reunión placer-displacer	8
	Total de ocurrencia en la muestra	53

Bloque 2	Introspección	
anónimo, sentirse	anónimo, sentirse	3
burbuja, aislamiento (conseguir); abstracción; aislamiento del campo visual	burbuja, aislamiento (conseguir)	8
evocar; evocar lugar/paisaje	evocar lugar/paisaje	12
introspección; interioridad	introspección	7
nostalgia; nostalgia de familiaridad	nostalgia	7
sentir el territorio	sentir el territorio	8
soledad; búsqueda de soledad	soledad	16
	Total de ocurrencia en la muestra	61

Bloque 3	Cognición o bien común	
autoconvencimiento	autoconvencimiento	4
compartir	compartir	3
comprensión	comprensión	25
crítica al paisaje o al hecho; mirada crítica; crítica	crítica al paisaje o al hecho	20
empatía; preocupación por miedo en otros	empatía, interés en el otro	6
revelación, cristalización	revelación	8
satisfacción; trascendencia	satisfacción, percepción de trascendencia	27
	Total de ocurrencia en la muestra	93

	<i>Bloque de sensaciones</i>	
<i>Códigos identificados</i>	<i>Estados emocionales</i>	<i>Frecuencia</i>
Bloque 4	Placer y satisfacción	
belleza	belleza	6
catarsis	catarsis	1
comodidad; sentirse acogido	comodidad, sentirse acogido	3
diversión	diversión	4
euforia, éxtasis	euforia, éxtasis	9
felicidad, alegría, celebración	felicidad, alegría	11
placer	placer	11
protección, sentir	protección, sentir	4
salvación	salvación	1
tranquilidad	tranquilidad	4
	total de ocurrencia en la muestra	54

Bloque 5	Displacer, molestia y rabia	
abrumado, sobrepasado; desesperación	abrumado, sobrepasado	11
asco	asco	3
cansancio	cansancio	3
dureza, dificultad	dureza, dificultad	20
fealdad	fealdad	5
frustración, limitación; insuficiencia ante sentimientos	frustración, limitación	10
incomodidad	incomodidad	8
inseguridad (por desempeño)	inseguridad (por desempeño)	5
ira; molestia; rabia	rabia	4
rechazo; rechazo al encierro	rechazo	3
shock; impresión profunda	shock	2
tensión-molestia	tensión-molestia	7
tristeza	tristeza	2
vacío	vacío	4
	Total de ocurrencia en la muestra	87

Bloque 6	Miedo, angustia y alerta	
adrenalina, alerta	adrenalina, alerta	4
angustia; nerviosismo	angustia	13
incertidumbre	incertidumbre	10
miedo	miedo	30
muerte	muerte	3
peligro, sensación de	peligro, sensación de	11
siniestro	siniestro	9
violencia	violencia	21
vulnerabilidad	vulnerabilidad	13
	Total de ocurrencia en la muestra	114

Análisis de la forma fotográfica y la composición

El otro aspecto del análisis llevado a cabo es el que se refiere a la forma fotográfica y de la composición bidimensional de las imágenes sobre las que se hizo la entrevista. Este acercamiento se basa en la bibliografía de referencia en estas áreas, y su sentido es identificar aquellos aspectos indicadores de correlación entre los estados emocionales señalados y la imagen como *plano de composición*, donde convergen los *perceptos-afectos*, y se vincula la experiencia del autor con la del espectador. Este análisis indaga en una serie de características de lo fotográfico y lo visual: 1) encuadre, textura (del motivo y resultante de la técnica), foco y carácter de la iluminación;⁴² 2) tipo de vista de paisaje según la tipificación propuesta por Mendibil,⁴³ que correlaciona los encuadres *objetivantes*, mixtos y *subjetivantes*, en relación con la distancia del punto de vista. A las tres categorías de paisaje propuestas por el autor, esta investigación añade los *micro-paisajes*; 3) clasificación formal según la propuesta clásica de Wölfflin,⁴⁴ en la que cada imagen se distingue por optar entre cinco pares opuestos de elementos compositivos que son clásicos del autor: lineal-pictórica, plana-profunda, forma cerrada-forma abierta, pluralidad-unidad y claridad-indistinción. La investigación apuesta a que este sistema de análisis puede aplicarse para determinar el dominio de la legibilidad o ilegibilidad de los motivos o escenas en las imágenes fotográficas en revisión. En el caso de la fotografía, lo que más aporta a la distinción de la forma es, sin duda, el motivo fotografiado; sin embargo, cuando se busca identificar entre la distinción o indistinción, sencillez o complejidad de la composición —asuntos inscritos en las oposiciones de Wölfflin—, otras decisiones como la distancia, el punto de vista, el encuadre, la gama tonal o el foco no sólo son determinantes sino capaces de conducir la imagen de un motivo hacia extremos estilísticos opuestos o muy alejados, y 4) las expresiones morfológicas. Se realizaron seis diagramas analíticos que buscaron establecer características morfológicas de las imágenes, las cuales se corresponden con el carácter dominante en ellas: 1) puntos, líneas y superficies; 2) planos;

42. Javier Marzal, *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada* (Madrid: Cátedra, 2007).

43. Didier Mendibil, “Dispositif, format, posture: une méthode d’analyse de l’iconographie géographique”, *Cybergeo: European Journal of Geographie*, núm. 415 (2008), <https://doi.org/10.4000/cybergeo.16823>.

44. Heinrich Wölfflin, “Conceptos fundamentales”, en *La historia del arte* (Madrid: Espasa, 2007).

3) ritmos y repeticiones; 4) perspectiva, línea del horizonte; 5) peso visual y composición, y 6) expresión de tensión o calma.⁴⁵

Resultados

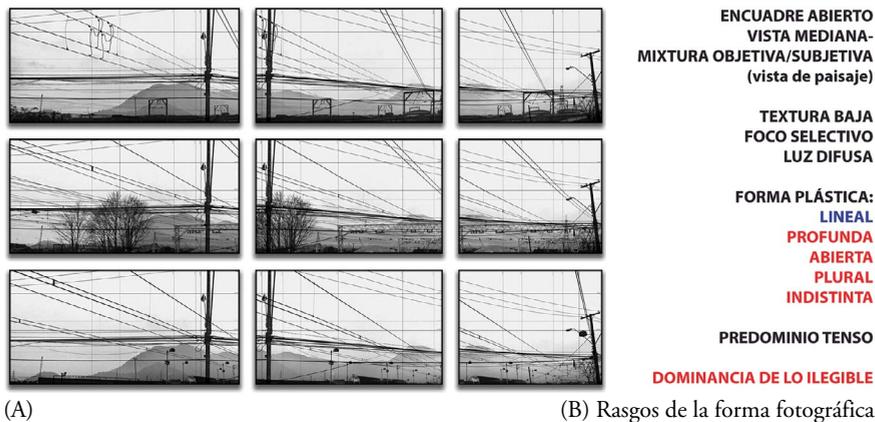
Con la amplia variedad de indicadores desarrollados se propuso una síntesis analítica de cada imagen, en la cual se relacionan el gráfico de la frecuencia de los estados emocionales y los bloques de sensaciones presentes en las entrevistas, las categorías dominantes del análisis de forma fotográfica y composición, así como algunos diagramas analíticos. A partir de la observación y discusión se propone un texto conclusivo para cada caso, al insertar una selección de citas de las entrevistas, que apunta a la correlación entre forma y emocionalidad presente. En las figuras se presenta en cada caso la imagen analizada y discutida con el autor (A), las características identificadas de la forma fotográfica y la forma plástica referida al análisis desde Wölfflin (B), los *bloques de sensaciones* identificados y los estados emocionales en forma de una gráfica según su frecuencia relativa (C), y un conjunto de ejemplos del análisis morfológico, según su importancia en los resultados analíticos (D).

Sachiyo Nishimura, Landscape Fiction (08), 2007-2011⁴⁶

Este políptico de nueve piezas donde se superponen imágenes del tránsito cotidiano de la autora en Santiago de Chile y de estaciones de tren en la periferia de Londres, forma parte de la serie *Landscape/Fiction* y se selecciona dentro de la categoría *Infraestructura*. Cada imagen es el resultado de la superposición de registros del sector Santa María de Manquehue, Santiago (Chile) y de la Stratford Station, Londres (Inglaterra), como paisajes de su vida cotidiana

45. En los aspectos de forma y composición pictórica y gráfica se basan las observaciones y los análisis de Rudolf Arnheim (*Arte y percepción visual* [Madrid: Alianza, 2017]) y D. A. Dondis, *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual* (Barcelona: Gustavo Gili GG, 2008). Aspectos relacionados con la morfología y expresividad fotográfica se basan en la compilación de temas de análisis sobre la fotografía de Javier Marzal (*Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada* [Madrid: Cátedra, 2007]).

46. Entrevista realizada por Martín Bonnefoy y José Ignacio Vielma a Sachiyo Nishimura el 13 de julio de 2021, modalidad remota.

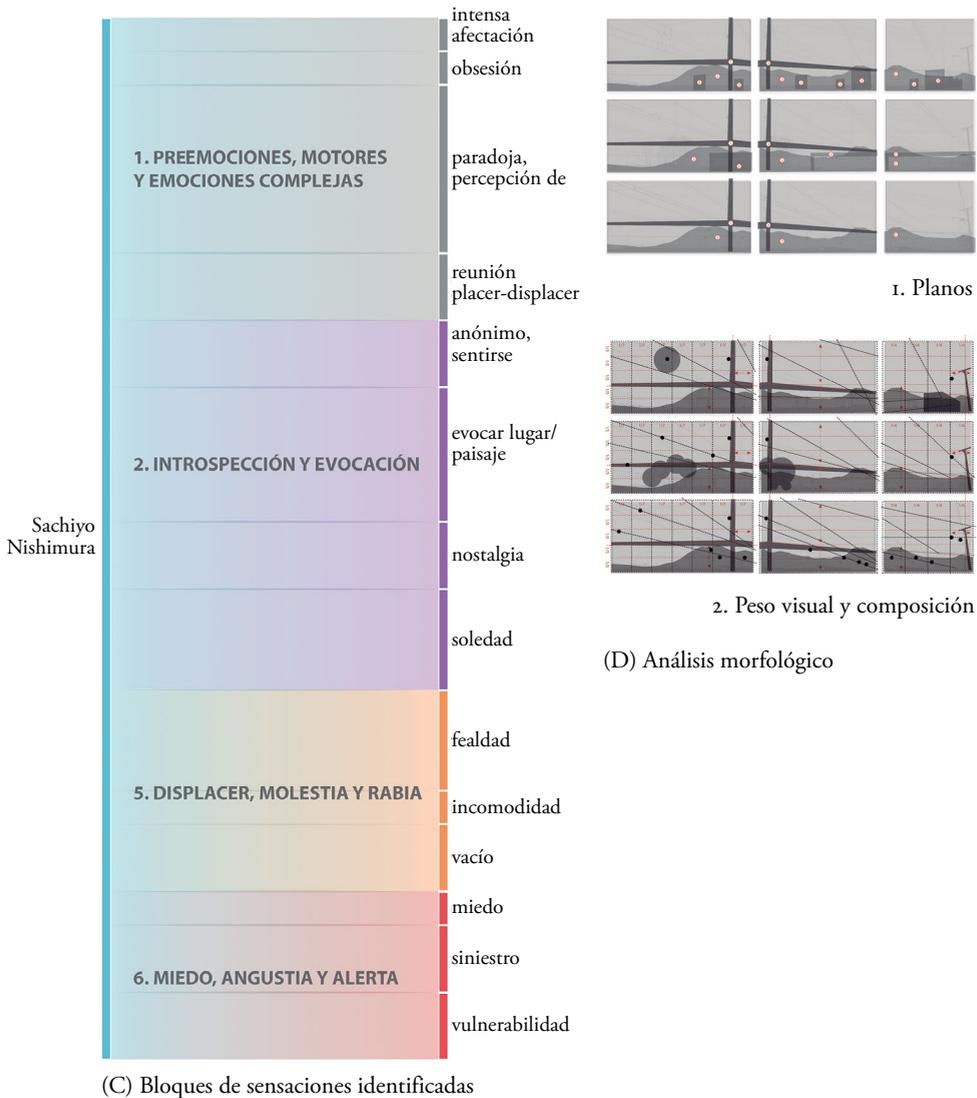


4. Sachiyo Nishimura, *Landscape Fiction* (08), 2007. Cortesía de la artista.

en dos lugares y tiempos distintos. Dominan las presencias visibles, aunque de tensa distinción de cerros, árboles, postes y otras banalidades urbanas de carácter periférico. La autora reconoce en ellos un vínculo con el paisaje urbano japonés, conocido en un viaje al país de origen de sus padres. Remite, por tanto, a un lugar distinto, con diferente cultura, donde se siente perdida, pero en ambos encuentra cables, postes de iluminación o farolas que forman patrones gráficos. Elementos opuestos a los hitos urbanos tradicionales, imposibilitados para otorgar identidad, pero que, sin embargo, le son familiares, la hacen sentir menos desplazada.

[Mira hacia abajo] es como tratar de encontrar algo que sea familiar y no necesariamente acogedor, pero algo conocido. Yo creo que es una sensación como cuando uno viaja a un lugar que no conoce, da un poco de vértigo, de miedo, como cuando se está en un lugar desconocido, pero en el cual buscas cosas familiares [vuelve a mirar a la cámara].

En la entrevista, las emocionalidades que dominan, según los bloques de sensaciones (fig. 4, parte C), son las correspondientes a 2) *introspección y evocación*, seguida por 1: *preemociones, motores y emociones complejas*. Curiosamente, los bloques 3: *cognición y bien común* y 4: *placer y satisfacción* están del todo ausentes en la entrevista. En los bloques 1 y 2 se describen emociones vinculadas con la



añoranza, la nostalgia, la búsqueda de familiaridad y de sentirse cómoda en el paisaje en medio de cierto anonimato. Expresa la sensación de soledad al frecuentar entornos urbanos hostiles, propios de su interés por los no-lugares. En cuanto a la ambivalencia emocional, Nishimura refiere a la sensación de vulnerabilidad,

pero ésta se desvanece al sentirse cómoda por haber identificado alguna imagen o elemento que remite a lo conocido. Se pregunta por qué está en este lugar tan feo e inhóspito haciendo fotos, y esta paradoja por la simbiosis de placer y displacer hace referencia al bloque I de sensaciones. Comenta, también, su obsesión por ese tipo de espacios, en los que se empeña en el registro gráfico de líneas y puntos que luego estructuran la composición del paisaje:

No sé muy bien cómo describirlo porque es incomodidad, es algo negativo, pero no necesariamente negativo, tampoco es un lugar que sea súper agradable para estar; pero tiene una sensación entre medio solitaria, de soledad [inclina su cuerpo de un lado a otro al decir “soledad”], pero [vuelve a mirar a la cámara] soledad en un lugar que está siempre lleno de gente, una estación de tren, por ejemplo o una carretera donde pasan autos, que está lleno de autos y de gente manejando.

También declara que la parte importante es lo que sigue a la toma, que sólo es un paso inicial, cuando comienza a “experimentar y jugar” con las imágenes en un “viaje gráfico”, que define como un proceso arbitrario en el que trata de pensar en complejizar o simplificar la imagen, sin intervenir la toma original. Para Sachiyo Nishimura la línea es el elemento constitutivo de un concepto puro de investigación gráfica. Realiza un trabajo intuitivo, pero trata de buscar una fórmula, que inventa a medida que avanza, en la cual las coordenadas en las fotos dan algún tipo de “gravidad”,

Yo empiezo eligiendo los lugares, por lo que significan, después el proceso es muy gráfico. Luego el proceso es muy [mira hacia arriba mientras habla] sobre la gráfica de la imagen y el resultado trata de balancear ambas cosas [gesticula con ambas manos, haciendo referencia a una balanza]. En el momento en que ya tengo las imágenes... ya en la mano, o en la computadora es cuando pasan a ser elementos gráficos sobre el plano [se toma la cara brevemente], y empiezo a tratarlos, como si fueran dibujos básicamente, tratando de componer, buscando composiciones, tratando de hacer calzar, que haya algún tipo de armonía visual. Eso también es bastante subjetivo, no podría explicarlo [mira hacia arriba]

La composición resultante se configura mediante un juego geométrico entre los diversos elementos, principalmente líneas y puntos (fig. 4, parte D-1). En este plano predominan las líneas rectas muy marcadas, por lo general, diagonales o curvas catenarias, líneas verticales, y tramas o figuras geométricas. Las líneas

suelen extenderse hasta los bordes de cada cuadro, y junto a los cerros prolongan el campo fotográfico fuera del cuadro, lo que se refuerza por la continuidad de las imágenes en cada franja. La composición es dinámica y policéntrica, aparecen elementos que puntean de manera azarosa el plano, como árboles, grupos colgantes de cables, postes en primer plano o luminarias, los cuales establecen una dinámica con la multitud de líneas, sobre el fondo de los grises suaves del cielo y los cerros (fig. 4, parte D-2). La obra no está acompañada de ningún otro elemento gráfico o textual que sitúe o explique los registros o la intención de la autora. Así, la experiencia biográfica de su lugar de origen y los nuevos lugares de la migración, a pesar de detonar fuertes experiencias emocionales, no queda explicitada en la obra.

La composición y la forma fotográfica están relacionadas con emociones complejas, que apuntan a la ambigüedad y multidimensionalidad (bloque 1) y su aproximación subjetiva e introspectiva (bloque 2), en un trabajo que deja abiertas preguntas sobre el registro de la realidad, que no da certezas y llama a recorrer la superficie en medio de sutiles diferencias y especificidades.

*Bertrand Meunier, Curauma, 2016*⁴⁷

Bertrand Meunier en su serie “Curauma”, 2016, registra una urbanización periférica cercana a Placilla y Valparaíso (Chile). La imagen seleccionada, ubicada en la categoría *Especulación territorial*, es una vista a media distancia de un grupo de casas idénticas aún sin habitar. El conjunto ocupa un antiguo bosque, cercano a saltos de agua y embalses hoy en su mayoría secos. El autor manifiesta su especial interés en el caso, en tanto que parte de un fenómeno mundial que ha observado y registrado, relativo a las nuevas formas de urbanización y vivienda esquemática, especulativa y periférica. Según expresa, el sentido del trabajo es contrastar este tipo de modelo de vivienda con la del Valparaíso tradicional, al criticar su indiferencia al paisaje e insensibilidad al lugar, a la vez que intenta consignar que Valparaíso va más allá de los temas fotográficos que se han desarrollado en ella.

Acerca del proceso, el autor destaca el acto del traslado y, sobre todo, de caminar, el cual describe como un verdadero “placer físico” que lo conduce a

47. Entrevista realizada por Paola Velásquez y José Ignacio Vielma a Bertrand Meunier el 3 de diciembre de 2021, modalidad remota.



(A)

ENCUADRE ABIERTO
VISTA MEDIANA-OBJETIVA
(vista panorámica)

TEXTURA MEDIA Y
GRANO FOTOGRÁFICO
FOCO GENERAL
LUZ DURA

FORMA PLÁSTICA:
LINEAL
SUPERFICIAL
ABIERTA
PLURAL
CLARA

PREDOMINIO CALMO

DOMINANCIA DE LO LEGIBLE

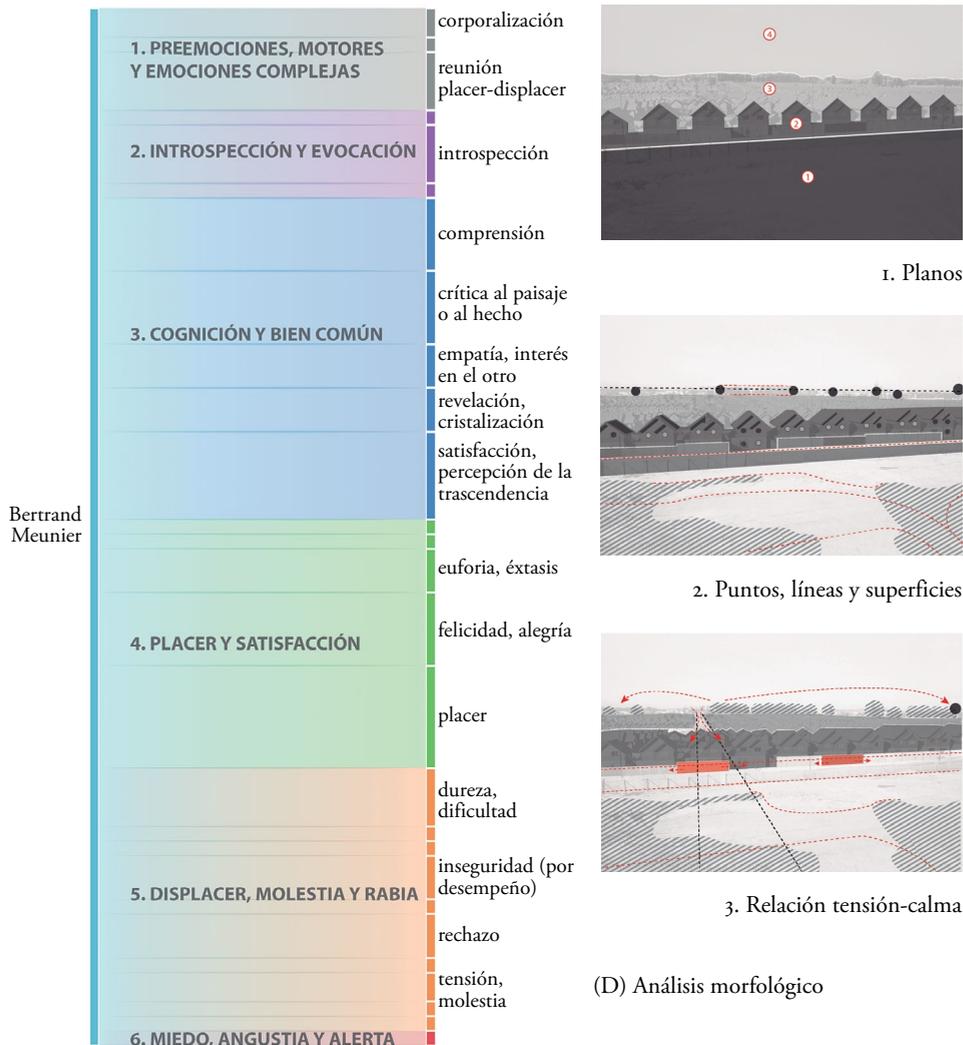
(B) Rasgos de la forma fotográfica

5. Bertrand Meunier, serie “Curauma”, 2016.

“descubrir el paisaje, revelar el territorio para sentirlo, comprenderlo, experimentar una emoción”. Enfatiza que surge la emoción al caminar porque se logra escudriñar el territorio, por lo que no hay placer de hacer fotos si no es así.

Entonces hay una correlación consciente o inconsciente [mira a un lado], pero puedo decir que es un PLACER caminar en este tipo de lugares y como te decía antes, me sería imposible hacer este tipo de trabajo si no lo hago a pie. Pienso que tenemos problemas para percibir el territorio [...] Y el placer aquí es, y el descubrimiento de este trabajo, está en el caminar, es la partida del trabajo [movimiento muy rápido de las manos, formando círculos frente a la cámara].

Las emocionalidades que destacan en la entrevista, según los bloques de sensaciones detectados (fig. 5, parte C), muestran la presencia equilibrada de tres bloques: el 3, *cognición y bien común*, que reporta emociones referidas al acto fotográfico como momento de revelación o cristalización que produce satisfacción por su trascendencia potencial, además de la preocupación de causar miedo o incomodidad en otros; el 4, *placer y satisfacción* que provoca emociones como felicidad y placer asociados a caminar. Este placer se concatena con el grupo 3, *cognición y bien común*, donde se detectan emociones extáticas de felicidad y placer; en el 5, *displacer, molestia y rabia*, refiere a emociones asociadas



(C) Bloques de sensaciones identificadas

a la dureza física de la labor de caminar, cargar el equipo y el acto mismo de fotografiar, por la dificultad del tema y el lugar fotografiado, así como sentirse inseguro por el desempeño y el rechazo que le produce el paisaje urbano registrado, al aparecer referencias a la fealdad, rabia, tristeza, sensación de vacío e

incluso *shock*. Dos bloques con una presencia media-baja, el 1, *preemociones, motores y emociones complejas* y el 2, *introspección y evocación* que emergen a partir de la descripción de la corporalidad de su labor, la mezcla entre placer y displacer y la introspección y soledad, todo esto sumado al acto fundamental de caminar como base de su práctica.

Hay una plenitud del sentimiento, eso sí, un sentimiento de un vacío en mi cabeza, y de estar bien con uno mismo y con el territorio. Porque lo recorremos, lo interpretamos y lo entendemos [cabeza y mirada se dirigen hacia arriba, con escepticismo], no lo sé. Lo entiendo como un reflejo, porque el trabajo se hace mientras caminamos, sí, eso es EXTREMADAMENTE IMPORTANTE. Me doy cuenta de eso en el momento que disparo.

La toma sobre el conjunto de casas se realiza desde un punto de vista lejano y apenas elevado, desde el cual intenta capturar la imagen según lo que previusualizó con anterioridad. Meunier se concentra en el momento y toma varias imágenes, al insertarse “en una burbuja, en un momento de reflexión”, y comenta lo importante de estar “tranquilo y en silencio, de estar inserto en un mundo”. Sobre el encuadre, dice: “es como si movieras el aire a la derecha, a la izquierda, hacia adelante, hacia atrás, para eliminar del encuadre todo lo que te pudiera molestar”. Lo describe como un momento de tensión y a la vez de alegría. Para él todo comienza en el momento de la toma, cuando expone el filme y continúa después de un tiempo largo, el necesario para liberarse de las emociones del momento, para comenzar a procesar la serie.

Es muy difícil porque es la emoción del momento la que nos hace pensar que [una imagen] es muy buena. Por eso me gusta dejar mucho tiempo entre el momento en que tomé la foto y el momento de la selección, para llegar totalmente libre de emociones a la selección [une los dedos de una mano, expresando precisión]. Es como en el cine o el documental, uno apela a un editor externo, cualquiera, completamente libre de emociones, y pone su voluntad en construir algo. Entonces, volviendo a la pregunta anterior, tienes que ser capaz de hacer ABS-TRACCIÓN, de hacer caso omiso a las emociones experimentadas en terreno para hacer algo preciso [acerca los dedos de la mano izquierda haciendo un gesto que refiere precisión], algo que te parezca justo, equilibrado. Eso es.

La composición y la forma fotográfica de esta pieza se vinculan a la emocionalidad de la entrevista, la dureza del desplazamiento a pie, su descontento con el paisaje burdamente urbanizado y su decisión de distanciarse de la experiencia sensorial y emocional con el paso del tiempo, de mirar de un modo cognitivo y trascendente. La imagen muestra un conjunto habitacional muy extenso, por lo que se enfatiza la idea de repetición de elementos idénticos que se extienden y multiplican en el segundo plano de la imagen; el primer plano está ocupado por una superficie de terreno desprovisto de vegetación, resultante de un movimiento de tierra, donde se aprecian huellas del paso de vehículos pesados y pequeños montículos y restos de tierra (fig. 5, parte D-1). Entre esta superficie y las viviendas hay una valla de material ligero, un camino y detrás otra que separa a cada casa del espacio público. La toma está hecha con un ligero giro respecto a los ejes de la urbanización, por lo que el terreno, las vallas y las casas producen una diagonal que asciende de izquierda a derecha. Al fondo, una línea discontinua de árboles altos y esbeltos marca el horizonte (D-2 y D-3), y contrasta con la ausencia de cualquier tipo de vegetación. La imagen resulta especialmente calma y legible, aunque de forma abierta se puede extender hasta el infinito, por lo que es en extremo genérica. Sin grandes alardes compositivos, busca mantener una mirada objetiva desde una perspectiva naturalista, sobre un territorio que, por ser detestable, debe ser transmitido tal cual se ve a la mirada de los otros.

*Ignacio Acosta. Miss Chuquicamata, The Slag, 2012*⁴⁸

La pieza seleccionada en la entrevista forma parte de un amplio políptico registrado y compuesto para la investigación artística multiformato desarrollada como proyecto de tesis doctoral titulada *Copper Geographies*. Se ubica dentro de la categoría *Depredación* de la investigación en curso. Este trabajo propone una lectura crítica de cómo las prácticas extractivistas producen una degradación del paisaje, al relacionar distintas geografías físicas, económicas y humanas a nivel global. La serie registra el estado actual del pueblo minero de Chuquicamata en Calama, región de Antofagasta, cuyo desalojo comenzó en 2007 debido a la necesidad de expansión de la mina y los altos niveles de contaminación del lugar. La imagen seleccionada registra un momento en que la enorme

48. Entrevista realizada por Martín Bonnefoy y José Ignacio Vielma a Ignacio Acosta el 17 de marzo de 2021, modalidad remota.



(A)

ENCUADRE ABIERTO
VISTA MEDIANA-
MIXTURA OBJETIVA/SUBJETIVA
(vista de paisaje)

TEXTURA ALTA
FOCO GENERAL
LUZ DURA

FORMA PLÁSTICA:
LINEAL
SUPERFICIAL
ABIERTA
PLURAL
CLARA

PREDOMINIO CALMO

DOMINANCIA DE LO LEGIBLE

(B) Rasgos de la forma fotográfica

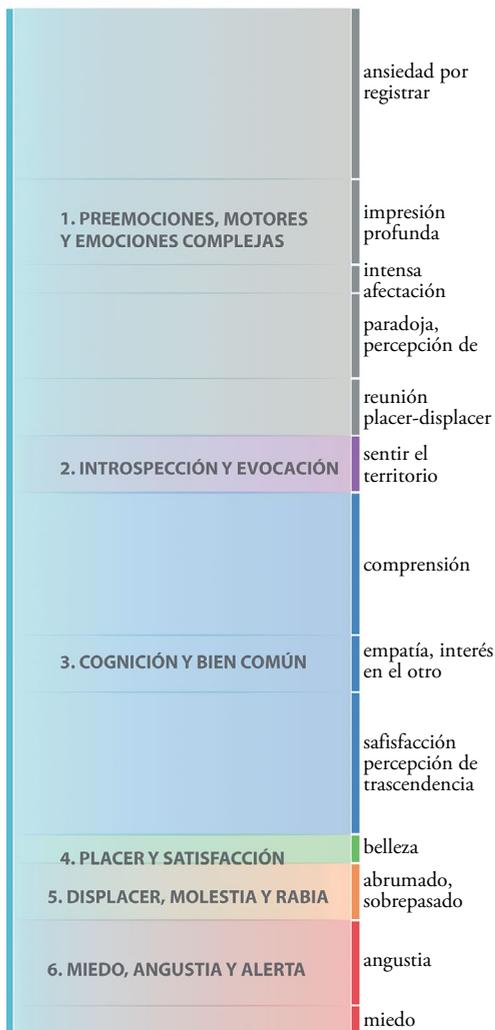
6. Ignacio Acosta, *Miss Chuquicamata-The Slag*, 2012. Cortesía del artista.

montaña de escoria producida por la acumulación de desechos de la excavación del tajo minero va avanzando a medida que se acumula material, y engulle edificios de vivienda que terminarán sumergidos. En este pueblo, al ser devorado por la escoria, se visibiliza uno de los estadios de transformación del paisaje por las prácticas extractivistas, esta vez a una escala enorme y de modos muy instrumentales bajo las piedras.

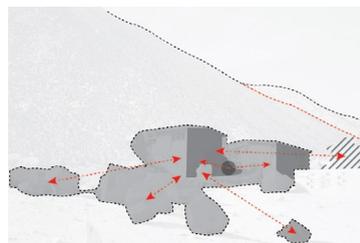
The Slag... la Miss Chuquicamata, la escoria, es un poco jugar con esa analogía, del pueblo que un día fue de concurso de belleza y que hoy día es una escoria. Entonces, Chuquicamata es brutal, o sea, cómo escala. Está compuesto por varias partes. Una parte, por esta serie fotográfica que emula el camino que yo hice con el guía, desde el principio hasta el final. Si vas hasta el final, cuando él me lleva a su casa, esa casa que está allí, ésa era la casa de él, había un acercamiento emocional al lugar, porque estaba siendo guiado por una persona que tenía profundos sentimientos por este lugar, y le generaba una tremenda angustia.

En el análisis de la entrevista predominan, con claridad, dos bloques de sensaciones: el 1, *preemociones, motores y emociones complejas*, y el 3, *cognición y bien común*. Este último se explica por la compañía que el guía, antiguo habitante, brindó al autor durante la visita, quien le comparte su experiencia biográfica,

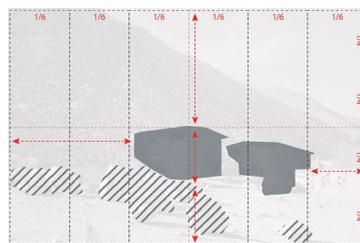
Ignacio Acosta



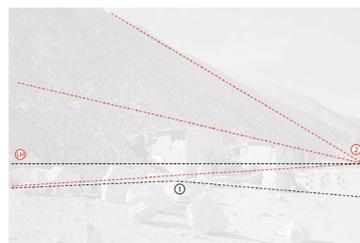
(C) Bloques de sensaciones identificadas



1. Peso visual y composición



2. Tensión y calma



3. Perspectiva y horizonte

(D) Análisis morfológico

lo que le permite una vinculación afectiva con el lugar. Esto se transforma en una emocionalidad empática y en una comprensión particular del sitio visitado que producen una necesidad de hacer trascender la historia. Esto se complementa con una gran emocionalidad por la comprensión del proceso, física

y visualmente, muy evidente en el pueblo en ruinas, y por la satisfacción de poder darle trascendencia mediante la investigación visual.

Chuquicamata está ahí y todo, pero de alguna forma estás siendo presente, estás presenciando, estás siendo testigo de un momento que es único. Porque la torta [montaña de escoria] avanza siempre. Entonces está como siempre cambiando este proceso. Entonces, es como pensar que tenemos una responsabilidad para realmente poder comunicar esto.

La ansiedad por registrar aparece como predominante en el bloque 1 y se manifiesta en una sensación de urgencia, que emerge de manera reiterada relacionada con la breve duración de la visita, la cual impone una necesidad de eficiencia y productividad, en la premura por rescatar de forma visual un instante del proceso de transformación radical del paisaje que está sucediendo, además del calor terrible de la jornada que instala el apremio por irse, por un displacer y malestar corporal.

Entonces me pareció un lugar que estaba lleno de estas contradicciones. Que por un lado era un lugar de alguna forma hermoso, de esas ruinas que uno dice que de alguna forma hay [sonríe] una cosa muy contemplativa en términos de la ruina que se está... comiendo. Entonces sentía que era un lugar muy lleno de emociones, pero que a la vez iba guiado por esta persona que tenía una conexión directa con el territorio, y que no había nadie, y que uno en cualquier momento también decía “por favor, que no venga un terremoto” [sonríe] y, por otro, me parecía que me produjo un sentimiento de angustia en el sentido de que había que [se tapa la boca con la mano, y luego se sostiene el mentón con ella] apurarse, había una forma como de urgencia por rescatar todo este paisaje visualmente [mueve con rapidez ambas manos], que estaba a punto de [sonríe]... de ser enterrando, se va enterrando el pueblo de alguna forma, ¿no? [gesticula con ambas manos, desplazándolas frente a él, haciendo referencia a capas que se apoyan sobre algo, enterrándolo]

Al utilizar una vista de paisaje de gran apertura visual y aprovechar la dura luz del desierto sobre las superficies con texturas, se produce una composición lineal y directa, clara y legible. Una composición calma, a pesar del dramatismo del motivo. La toma adopta un carácter de realismo crítico sobre lo observado. La escala y la velocidad de una montaña voraz y artificial que entierra

un pueblo, sus historias individuales y colectivas, retrata el proceso de devenir ruina y residuo arqueológico.

A pesar de que la fotografía asume ser un documento probatorio de este enterramiento, y provoca la evocación inmediata, el autor reconoce que mediante una sola imagen no se logra la comprensión de la complejidad del fenómeno *depredatorio*. Refiere entonces sentimientos de frustración ante lo limitado del medio. Para mitigar esto, opera mediante una serie de 56 imágenes en pequeño formato que constituyen la pieza general, y a la investigación general añade una multiplicidad de formatos, textos, videos, fotos y documentos históricos, que articulan una constelación que permite leer el territorio y entender los procesos relacionados con la economía extractivista del cobre; para provocar una reflexión crítica, activamente política, que denuncia estos hechos. Más allá de una representación visual del paisaje, el dispositivo permite la comprensión del proceso que lo produce mediante complejas relaciones entre las distintas dimensiones que lo componen a lo largo del tiempo.

Como un poco de angustia por el paisaje y por la desolación del paisaje también, y de la falta de humanidad y de respeto y de cariño por [levanta los hombros levemente] el tratamiento de este lugar, pero también por otro lado de fascinación [se acerca a la cámara y luego se aleja] de poder ocuparlo como un caso para poder discutir algunos aspectos importantes, en el mundo, que es la continua depredación.

En el aspecto compositivo, el autor sitúa la casa del guía que está siendo destruida en el centro de la imagen como punto focal que solicita la mirada directa sobre el objeto “más dramático”, tal como se aprecia en la figura 5, partes D-1 y D-2. Las rocas de gran tamaño en primer plano que conducen la mirada a la ladera de la torta de escoria, a las sombras muy definidas, la ponen en movimiento al dar cuenta del instante de la acción que está ocurriendo. Los tamaños de las rocas, viviendas y la ladera, por la distancia, trastocan las proporciones, se pierde la comprensión de la escala; con ello se enuncia la devastación de lo humano y, a la vez, la enorme modificación topográfica acentuada por el encuadre abierto que diluye los límites.

Tratar de entender que yo no pretendo en este caso hacer una imagen, como la imagen que representa [levanta las cejas], sino que más bien una serie de imágenes que nos ayudan a entender ese objeto en su contexto, visual, urbano, pero también geopolítico con el texto. Es una sensación de impotencia al ver esta montaña

que avanza y que te genera un poco de angustia [mira hacia arriba y luego de vuelta hacia la cámara], al final era como “qué rico no tener que estar acá más tiempo”.

Entonces, cada una de las imágenes del conjunto interpela al observador, y lo invita a informarse en el conjunto para comprender, y completar la imagen con el resto de la serie y los otros elementos dispuestos en la puesta en escena del dispositivo que combina imagen visual con investigación.

Sebastián Mejía, Palma 032, serie “Quasi Oasis”, 2012⁴⁹

La pieza de Mejía registra una palmera de muy buen porte plantada en el centro del espacio cubierto de una estación de servicio, cuyo tronco atraviesa el techo que cubre el área de los surtidores de combustible, y cuya copa se expande por encima de la estructura. Este registro se hizo en la comuna de Ñuñoa en el centro-oriente de Santiago de Chile, un sector mayormente residencial. La imagen forma parte de una serie de quince imágenes, en las cuales el autor se dedica a registrar distintas palmeras urbanas en situaciones incómodas respecto a cómo han quedado atrapadas en estructuras edificadas, colocadas en espacios cualesquiera, o utilizadas como soporte de publicidad exterior. La imagen seleccionada se inserta en la categoría *Simulación*, en la cual se da cuenta de las paradojas resultantes de ciertas operaciones de embellecimiento urbano. Esta paradoja se ve reforzada por el autor por medio de un registro de estilo topográfico, estrictamente indicial, para el cual recurre a la composición central, el refuerzo de la verticalidad, el blanco y negro, y el uso de película en equipo analógico de medio formato.

La entrevista realizada tuvo un registro pequeño de emocionalidades. Sin embargo, hay un predominio claro de los bloques de sensaciones positivas, esto es, del bloque 3, *cognición o bien común* y el 4, *placer y satisfacción*. En este último domina la felicidad y la alegría vinculadas al encuentro y captura fotográfica del espécimen, a conseguir el objetivo, mientras que en el 3 domina lo relacionado a la cognición crítica del paisaje urbano y a la satisfacción por la trascendencia de la toma como hecho intelectual y como pertenencia a un pensamiento acerca de la ciudad, que el autor desarrolla en todo su trabajo.

49. Entrevistas realizadas por Martín Bonnefoy y José Ignacio Vielma a Sebastián Mejía el 13 y 19 de julio de 2021, modalidad remota.

Tiene que ver también con algo de humor, con algo de reconocimiento, casi de proyectarle cualidades antropomórficas a estos especímenes. Pero también tiene una búsqueda formal. Yo me acuerdo de que en esa época buscaba la línea vertical más limpia posible, una cosa como de la reducción de las formas. Yo no me sentía incómodo [se echa hacia atrás y mueve levemente la cabeza mostrando seguridad], yo estaba en mi salsa ahí [risas]. Generalmente los lugares donde fotografío son como esquinas, súper poco fotogénicas, medio olvidadas, entonces ahí al lado del baño de la Shell era el tipo de mis lugares. Estaba feliz ahí [mueve la cabeza de lado a lado y cierra los ojos]. A veces hago dos tomas porque a veces me equivoco, si no en la toma me puedo equivocar en la exposición, en el revelado, en tantos pasos y [...] no, [cierra los ojos y mueve la cabeza basculándola lateralmente], salió súper bien. Me quedó bien.

También hay un registro muy amplio de las acciones de localización del objeto y de las sensaciones corporales y acciones conducentes a la toma fotográfica, pertenecientes al bloque 1, *preemociones, motores y emociones complejas*; y de la necesidad de conseguir aislarse del caos urbano para poder refugiarse en una burbuja y conseguir la soledad para la elaboración de la toma y su demandante despliegue de acciones técnicas, lo que pertenece al bloque 2, *instrospección*, así como cierto estado de alerta y angustia negativo perteneciente al bloque 6.

Era súper caótico, el tráfico, estacionar, todo, pero de todos modos yo pasaba, y la miraba y me llamaba la atención, pero uno nunca ve esta palmera desde este ángulo, entonces yo ese día llegué, y la recorrí, y le di vueltas, buscándole. Como no había mucha gente, estaba solo yo con ella. Una vez que veo lo que voy a fotografiar, entonces, bajo la mochila, armo el trípode, pongo la cámara, la abro, o sea, tengo que armarla, mido la luz, y lo que me toma el tiempo también de solucionar la parte visual, de ordenar el espacio, que se ve muy simple, como la palmera está centrada allí, es tiempo que termino compartiendo con el sujeto, con la palmera, es tiempo que le voy dedicando y eso va informando definitivamente la obra entonces, ahí encontré el ángulo. Me acuerdo, me acuerdo [asiente con la cabeza y cierra los ojos] de plantar el trípode, poner la tela y mirar por el lente y fue como... Uff.. ¡qué bien! [cierra los ojos y mueve la cabeza] y para mí está la adrenalina [abre grandemente los ojos, mueve las manos, enfatiza las acciones corporales]. En ese momento mi corazón empieza a palpar más rápido, yo empiezo a sentirlo, y aquí me tengo que concentrar, tengo que medir, tengo que enfocar, tengo que asegurarme de que esté todo apretado porque la cámara está llena de perillas.



(A)

7. Sebastián Mejía, serie “Quasi Oasis, Palma”, 032, 2012. Cortesía del artista.

ENCUADRE CERRADO
VISTA CERCANA-SUBJETIVA
(vista micro subjetivante)

TEXTURA ALTA
FOCO SELECTIVO
LUZ DIFUSA

FORMA PLÁSTICA:
LINEAL
SUPERFICIAL
CERRADA
UNITARIA
CLARA

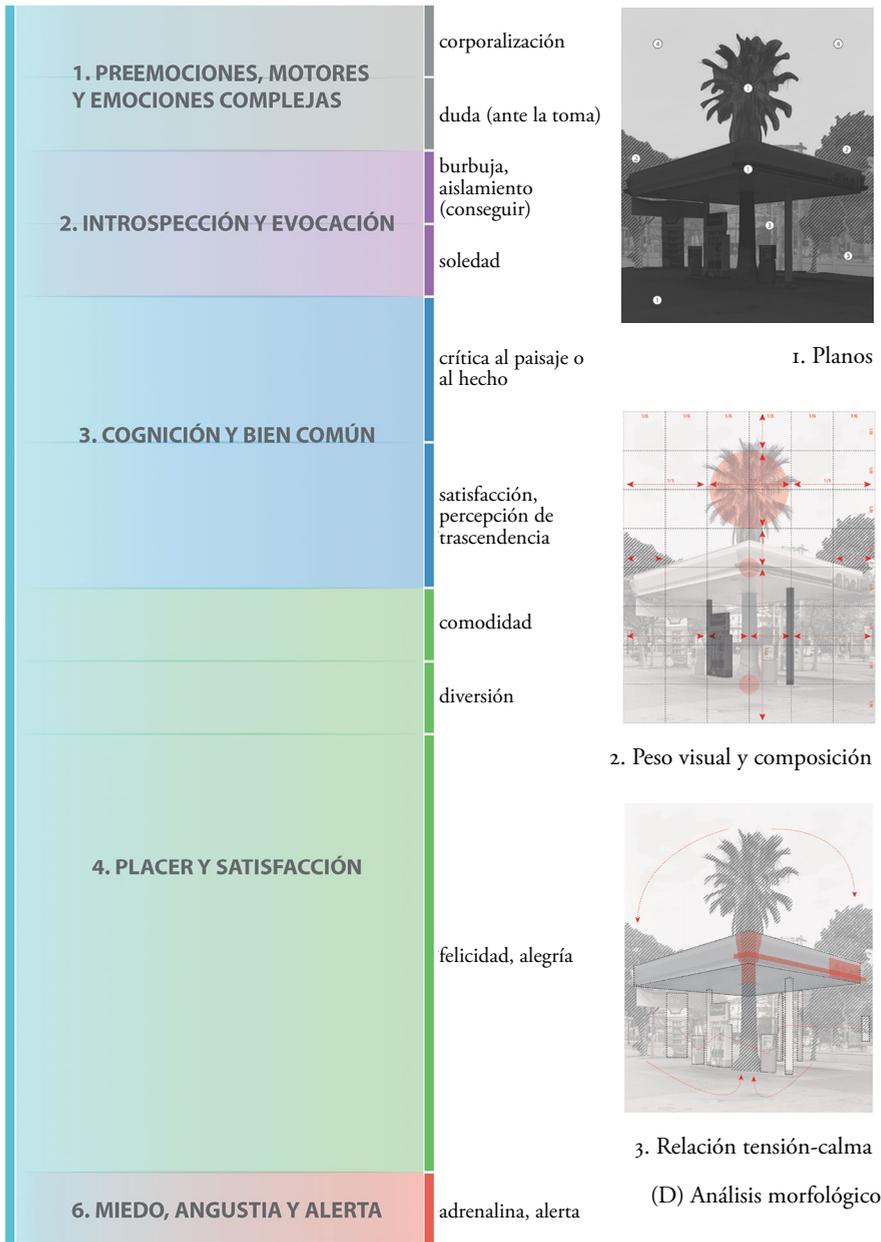
EQUILIBRIO TENSIÓN-CALMA

DOMINANCIA DE LO LEGIBLE

(B) Rasgos de la forma fotográfica

Tanto la composición como la forma fotográfica resultantes recogen este proceso de control sobre las emociones que conduce al autor desde el caos urbano hasta conseguir la soledad y el aislamiento para la captura racional de un objeto en complejas condiciones, donde elementos adyacentes producen ruido visual. Por ello, la toma recurre a una vista cercana y un encuadre medio que producen una visualidad objetiva, que destaca a la palmera y a la estructura intersectada en ella; sin dejar de visibilizar (fig. 7, parte D-2) las paradójicas condiciones que la acompañan. Para reforzar esta paradoja respecto a la tensión del sujeto registrado, la composición es calma (D-3), con perspectivas y estructura muy elementales (D-1 y D-2). Predomina lo lineal, la forma unitaria y cerrada, así como la claridad del objeto. Se insiste entonces en un modo topográfico de fotografiar que es consecuencia de un proceso de ensimismamiento del autor, que culmina en una emoción extática referida a la captura clara y precisa de un objeto muy complejo.

Sebastián Mejía



1. Planos

2. Peso visual y composición

3. Relación tensión-calma

(D) Análisis morfológico

(C) Bloques de sensaciones identificadas

*Constanza Bravo Granadino, A.M., 2020*⁵⁰

Esta imagen de Constanza Bravo Granadino de la serie *A.M.* registra barreras de contención de hormigón que han sido volcadas y movidas por manifestantes en un contexto de violentos enfrentamientos. Se inserta en la categoría *Conflicto, seguridad y control* de la investigación base, y hace referencia a la conflictividad territorial con relación al descontento social respecto a los modos productivos y socioeconómicos imperantes. Forma parte de la serie realizada en el contexto del estallido social en Chile, entre noviembre de 2019 y marzo de 2020. La autora, después de una temporada fuera de Chile, realizó caminatas temprano en las mañanas siguientes de los momentos más violentos de confrontación, recolectó objetos e imágenes que describe como huellas y vestigios de la violencia entre los manifestantes y las fuerzas de seguridad del Estado.

El recorrido explora la Av. Bernardo O'Higgins, eje de la revuelta social y adyacente a la Plaza Carabineros de Chile donde hizo este registro. La reiteración del acto de caminar durante varias semanas le permite medir la magnitud del conflicto, el incremento persistente de la violencia, a partir de los vestigios materiales que se evidencian en la superposición constante de nuevas capas de destrucción. Su narración se da en un estado de gran emocionalidad y de evocación de lo vivido.

Y ya eran cada vez más capas de destrucción, ya no bastaba una capa, sino que ponían esta protección, ponían otra, ponían otra y cada vez estaba más roto y eso también te hablaba de lo roto que estaba la sociedad. Creo que esa mañana específica me angustié mucho. Me dije [mira hacia arriba y después de vuelta a la cámara] "quizá no hay retorno", no haya solución. Cada vez más, cada sábado iba a tomar fotos, la situación estaba peor, era más violento y cada vez encontraba más vestigios.

En la entrevista, como se representa en la figura 8, parte C, se manifiesta de manera contundente el predominio de los bloques 5, *displacer, molestia y rabia* y, más aún, el 6, *miedo, angustia y alerta*. Hay percepciones y afecciones que emergen en todos los momentos del relato, de su experiencia de la violencia

50. Entrevista realizada por Martín Bonnefoy y José Ignacio Vielma a Constanza Bravo Granadino el 10 de agosto de 2021, modalidad remota.

e instalación del miedo. Su estadía reciente en México condicionó en buena medida su llegada y manera de aproximarse a la situación local.

El miedo y la violencia son los estados emocionales con mayor presencia en la narración de la experiencia relacionada con la toma fotográfica, al aparecer en todas las dimensiones, desde su estado emocional inicial, las sensaciones corporales y emocionales de vulnerabilidad, angustia y miedo provocadas por lo que ve, por el entorno de caos, destrucción, desolación, presencia policial, olores, encuentros y ambiente general, que describe como una ciudad en ruinas, no sólo en su aspecto material, sino también en el ámbito de lo social y político.

Creo que siempre hubo vulnerabilidad y siempre hubo algo de miedo. Pero creo que ese día fue más miedo por lo que te contaba, porque vi la ciudad destruida, porque vi que hasta tiraban balas, porque este hombre me habló, porque sentí que pasaron muchas cosas a la vez, me sentí sobrepasada en algún momento.

La toma fotográfica asume un punto de vista y un encuadre muy particulares. Ante la imposibilidad de mostrar el todo, la autora apuesta por la construcción de micropaisajes, de vista subjetiva, encuadres muy cerrados, capta la gran cantidad de texturas proveniente del motivo y con foco localizado en ciertos planos (fig. 8, parte B). Aprovecha las primeras horas del día, utiliza la luz natural difusa que ayuda a caracterizar la toma. En ésta, dirigida en picada hacia el suelo, éste se convierte en el contenedor de la información y en el lugar de representación material de la confrontación y el caos. En este contexto, la toma se realiza desde una cercanía física de los objetos y materiales de lo que quedó. A la energía, la rabia y el esfuerzo colectivo que requiere la acción de volcar las barreras, a la precariedad y desigualdad de la lucha, a las personas que participaron y sus historias, a la magnitud del quiebre físico y social del momento.

Ya no me interesó el paisaje panorámico sino irme a la ruina específica. Mirar el suelo, que quizás uno no lo mira tanto en lo cotidiano, y entender que con eso te indicaba todo, como un periodo histórico del país ... no creo que necesitara un campo amplio de visión para entender lo que estaba pasando ahí. Y me pareció mucho más interesante de trabajar desde ese micro y de conectarme con ese espacio pequeño, dentro de un problema mucho más grande.



(A)

8. Constanza Bravo Granadino, *A.M.* (2019). Cortesía de la artista.

ENCUADRE CERRADO
VISTA CERCANA-SUBJETIVA
(vista microsubjetivante)

TEXTURA ALTA
FOCO SELECTIVO
LUZ DIFUSA

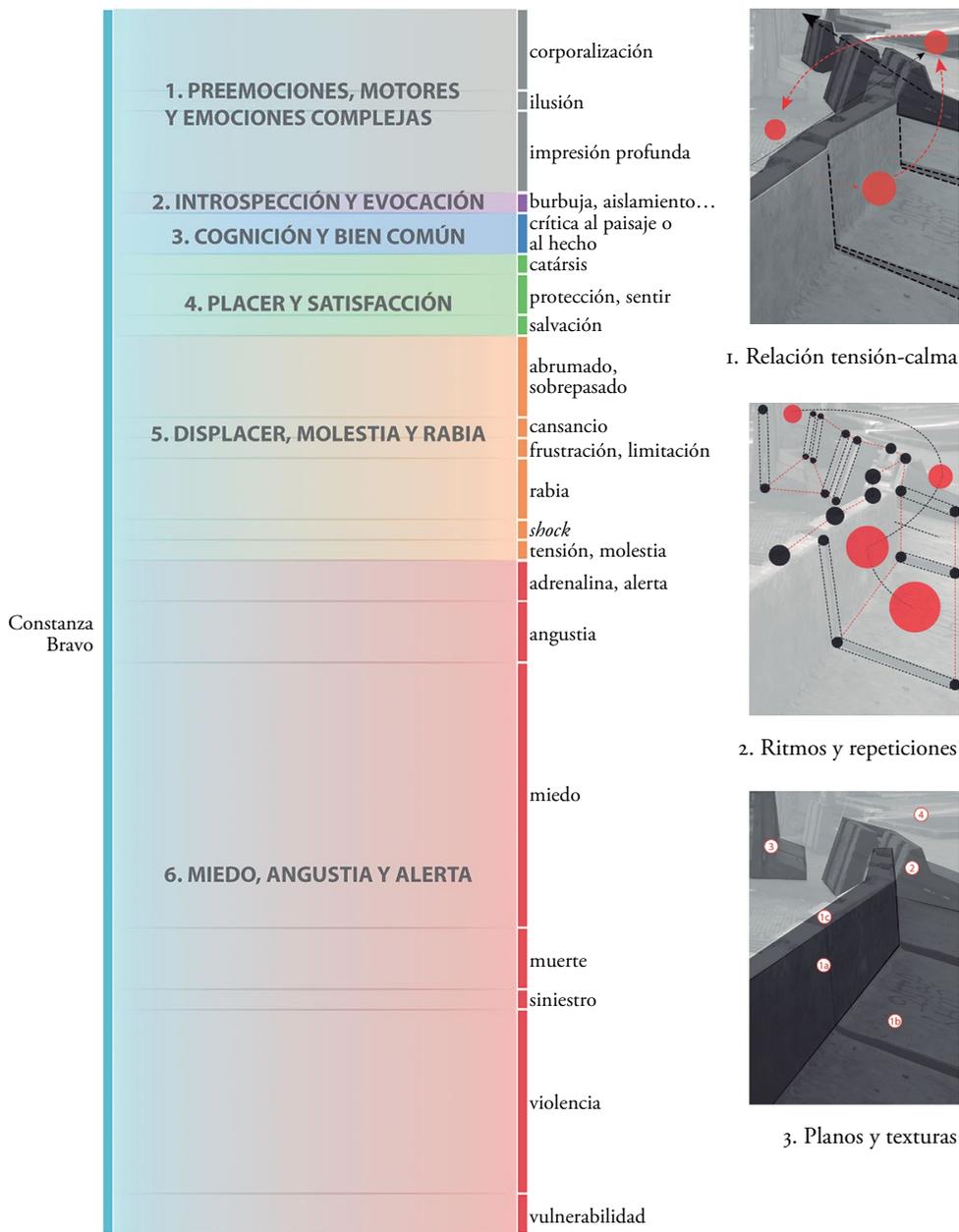
FORMA PLÁSTICA:
PICTÓRICA
PROFUNDA
ABIERTA
PLURAL
INDISTINTA

PREDOMINIO TENSO

DOMINANCIA DE LO ILEGIBLE

(B) Rasgos de la forma fotográfica

La estructura de la imagen se caracteriza por construir linealidades irregulares (fig. 8, parte D-1) debido a la manera desordenada en la que las barreras fueron volcadas y cayeron sobre el suelo, que describen una línea quebrada que le da continuidad a la fragmentación y rigidez de los objetos que la componen. El encuadre es cerrado donde las barreras son el principal componente de la imagen, algunas incompletas, unas verticales o volcadas, otras rayadas, pero siempre reconocibles e identificables como elementos de una estructura mayor. Su repetición compone un ritmo ascendente y progresivo que deja incierto el comienzo y el final de la secuencia (parte D-2), e impide calcular la magnitud de la estructura. La forma de las barreras, con planos inclinados y perpendiculares, con ranuras y aristas marca líneas oscuras y contrastantes de sombra que, debido a sus variadas posiciones, multiplican las tensiones. Por otro lado, la materialidad del hormigón natural de los elementos y su estado degradado, transgredido, atacado refuerzan la estética brutal y ruinoso de la forma pictórica. El foco selectivo



(C) Bloques de sensaciones identificadas

en el plano medio, junto al carácter sesgado y dinámico de las líneas añaden dramatismo a la composición, la cual, además, posee gran autonomía formal.

Me gustó esta posición del muro, como serpenteante, visualmente [se toma el mentón con la mano], yo sé que esto pesa mucho, para llegar a darle vuelta a esto [sonríe] Entonces me pareció interesante también ver que era algo que para mí era imposible de mover y que estaba súper movido y todo lo que hay detrás de eso.

En oposición a esta sensación de angustia y miedo, algunas referencias al bloque 4, *placer y satisfacción* remiten a sentirse protegida e incluso salvada por la intervención de un vecino del área quien se hizo presente cuando se sintió acosada por quien sospechaba que era un policía encubierto. Así, el proceso fotográfico desencadena un sentimiento catártico respecto al estado de las cosas.

Porque ahí justo el señor me habló, me sirvió para decirle [gesticula con una mano, la que extiende y pone delante de ella con la palma hacia abajo, y luego rota su brazo, quedando la mano lejos de ella y con la palma hacia arriba], o sea, implícitamente al paco [policía] encubierto: “no estoy... no está ola”. Entonces el señor se me puso a hablar [gesticula con una mano, girándola en el aire, haciendo referencia a la conversación] y empezamos a caminar [gesticula con una mano levantada hacia adelante, avanzando]. Y ahí me debe haber visto muy muy nerviosa, porque estaba, yo estaba así, ya venía shockeada de todo lo que había visto afuera y cuando él me habló, me dio miedo. Trabajo por las cosas que me parecen importantes, después las trato de mover, tenía miedo, pero también tenía rabia, y creo que esto fue terapéutico también trabajarlo, desde poder ir al lugar y conectarme con ese lugar de otro lado.

*Fernando Melo, Patagual, “Ríos y ruralidad”, 2013-2014*⁵¹

En *Patagual*, Fernando Melo registra un espacio de solaz propio de las comunidades rurales en las regiones de Ñuble y Bío Bío. Perteneció a la serie “Ríos y

51. Entrevista realizada por Ignacio Bisbal, Martín Bonnefoy y José Ignacio Vielma a Fernando Melo el 1 de diciembre de 2021, modalidad presencial en la Escuela de Artes de la Universidad de Concepción, Chile.

ruralidad”, que el autor realizó en su mayor parte durante recorridos nocturnos por los campos a donde iba cuando niño con su padre, en larguísimas y silenciosas caminatas. Se inserta en la categoría *Extrañamiento* de la investigación base, al hacer referencia a la pérdida del paisaje y el desplazamiento de los pueblos por los cambios en los recursos y las oportunidades. Para Melo, estas experiencias, a la vez que le permiten hoy concebir y planificar su trabajo de conocer la estructura y las prácticas del espacio rural, fueron en muchos casos de gran sensorialidad e incluso corporalización, y que se mezclaron con una gran tranquilidad, con percepciones evocativas y afecciones como el miedo, el asco o sentimientos siniestros.

El *patagual* es un lugar propio de la familia campesina que se improvisa debajo del árbol patagua que crece a orillas de ríos o cuerpos de agua. Allí, en la sombra y la frescura se almuerza, se toman otras comidas o se descansa. Pero Melo no registra un lugar todavía activo, sino que, a la imagen nocturna, se suma el hecho de que se está ante “la presencia de la muerte de esto” en medio de una cultura que está en desaparición:

Yo creo que ya no lo ocupan, aparte que se está secando. Todavía queda un manto ahí, ¿te fijas? Un poncho, que está ahí, colgado de alguna rama que quizá en qué momento lo dejaron, y quedan algunas sillas, y queda alguna mesa.

La emocionalidad dominante en la entrevista, según los bloques de sensaciones detectados (fig. 9, parte B), muestra un relativo equilibrio entre los seis bloques; el más presente es el 1, *preemociones, motores y emociones complejas*, y el menos es el 4, *placer y satisfacción*. En el último se reportan emociones relacionadas con el espacio cómodo y tranquilo del campo nocturno, vinculado a prácticas frecuentes para el autor, que producen sentimientos; sin embargo, son ambivalentes al mezclar la evocación nostálgica y el miedo. Respecto al bloque 3, hay satisfacción por la presencia de los habitantes y las comunidades, y por saber, desde el autoconvencimiento, que se registra algo que está a punto de desaparecer. En cuanto al displacer y al miedo (bloques 5 y 6), se manifiestan como la combinación de recuerdos atemorizantes de los paseos de su infancia, de la oscuridad nocturna, y los fangos putrefactos, con la mención explícita al miedo y la sensación de peligro. A esto se suma la emocionalidad negativa de estar presenciando la muerte del espacio rural por la escasez hídrica, que el carácter nocturno de su trabajo hace más evidente. Hay también una fuerte presencia de emocionalidades introspectivas que contribuyen



(A)

ENCUADRE ABIERTO
VISTA MEDIANA-OBJETIVA
(vista panorámica)

TEXTURA MEDIA Y
GRANO FOTOGRÁFICO
FOCO GENERAL
LUZ DURA

FORMA PLÁSTICA:
LINEAL
SUPERFICIAL
ABIERTA
PLURAL
CLARA

PREDOMINIO CALMO

DOMINANCIA DE LO LEGIBLE

(B) Rasgos de la forma fotográfica

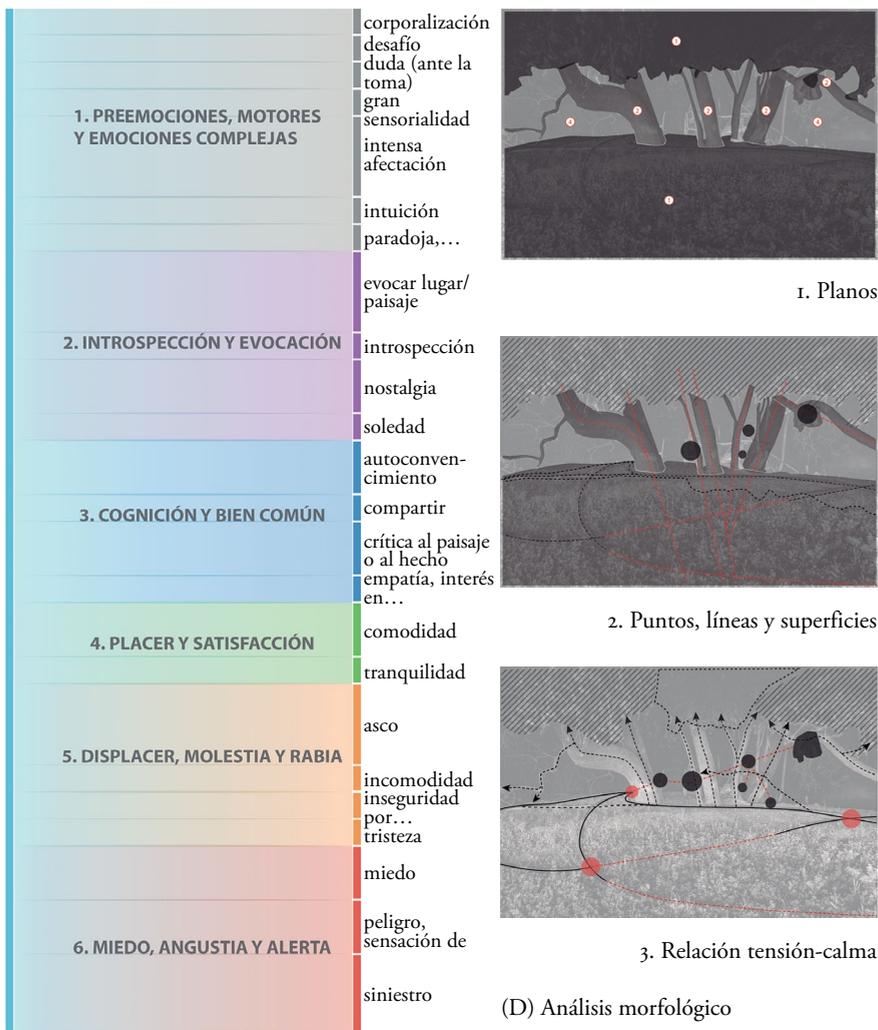
9. Fernando Melo, serie “Ríos y Ruralidad Patagual”, (2013-2014). Cortesía del artista.

con el proceso de trabajo, de nuevo en los recorridos y tomas nocturnas, así como la nostalgia y la evocación de los lugares, sobre todo, en referencia a los cuerpos de agua como experiencias “otras”:

Una vez, mi papá me hizo cruzar por un charco de agua pútrida en el bosque, y quedé atrapado al centro, no podía salir, y mi papá se iba. Porque él hacía eso; te dejaba solo, como esa especie de aprendizaje muy rudo, ¿no? Entonces yo me quedo en medio de estas aguas... malas, no podís [*sic*] sacar el pie de esa cosa... La figura de la quebrada es una figura misteriosa... es peligroso, ¿ya? Es un lugar encajonado, es un lugar lleno de telarañas, es como muy ficcionador... un lugar secreto, extraño... ese tipo de figura creo que son interesantes de abordar.

En la imagen, de manera casi imperceptible, el agua está presente de dos maneras. Primero, en el plano más alejado, donde el cuerpo de agua adyacente al *patagual* pasa por detrás del árbol y se registra como una pequeña mancha negra y marginal apenas visible a la derecha. Luego, por las mangueras plásticas que serpentean cruzando la vegetación rastrera, en busca de esa ciénaga e “intentando sacar la poca agua que hay”, lo que hace referencia a la escasez hídrica mencionada, que roba el recurso necesario para la actividad agrícola, y que transforma el espacio vivido de la infancia.

Fernando Melo



(C) Bloques de sensaciones identificadas

En el momento de la toma, el autor expresa la necesidad de corporalizar su acción fotográfica que, al ser nocturna, requiere larga exposición e implica iluminar la escena con linternas en forma manual y por partes, por medio de una compleja e intuitiva coreografía, que evoca con su cuerpo al describir dicho acto:

El movimiento es muy físico [gesticula con ambas manos, sosteniéndolas frente a él en posición semicerrada haciendo referencia a un espacio contenido entre ellas, y tuerce su torso en un ángulo], es decir, me refiero a esos movimientos por donde una especie de algún sentido hacía, porque no es que tú estés parado y yo te alumbré, sino que es como dibujar, ¿no? [extiende el gesto anterior, primero llevando todo el brazo hacia adelante y abajo sin desarmar la posición, y luego gesticula con ambas manos haciendo referencia a trazar algo en el aire con una mano] Hago gestos, ¿no? es como un baile, es como un tai-chi [gesticula con ambas manos, sosteniendo la mano izquierda frente a él y poniendo el otro brazo en noventa grados, apuntando hacia arriba].

La composición y la forma fotográfica expresan correspondencia con el estado emocional y las evocaciones que Melo transmite en la entrevista; un equilibrio entre el miedo y la necesidad de confrontar la muerte de un paisaje frente al control del registro, por la convicción ante lo visto y la experiencia de compartir ese espacio con los lugareños. La imagen se divide claramente en dos planos delanteros iluminados en forma profusa, y un plano de fondo, oscuro (fig. 8, parte D-1). Pero la iluminación no opera para hacer legible una figura clara, por ejemplo, del árbol, sino que la usa junto al encuadre cerrado para definir dos masas verdes, arriba y abajo, entre las cuales se presenta el espacio antes vivo y festivo del *patagual*. Este espacio está cruzado por los troncos retorcidos que, diseminados en el plano medio e iluminados con fuerza, se cortan contra el espacio ribereño del fondo, donde el agua es apenas perceptible (parte D-2). La composición se divide en dos mitades horizontales, donde la inferior está dominada por la vegetación en verde vivo que cubre el suelo y está cruzada por las mangueras negras que avanzan curvas en busca del agua, lo que da gran dinamismo a este plano. La superior insiste en mostrar el árbol como fragmentos, ramas y follaje movidos por el viento ante la larga exposición nocturna, pequeños y marginales ante los enormes troncos que parecen empujarlos arriba fuera del cuadro. El resultado formal, calmo por su equilibrio y horizontalidad, se hace por momentos tenso y de difícil legibilidad, ante la opción de mostrar un árbol a partir de reducirlo al espacio que se forma entre él y el suelo, y por la fragmentación y dispersión de los objetos en el plano medio (parte D-3). La ilegibilidad o complejidad del motivo se refuerza por la subjetividad de la toma; esto se manifiesta al analizar su composición pictórica y profunda, su forma abierta y plural y su resultado formal indistinguible (parte B), alejado de la idea tanto de espacio artificial, como de árbol.

Esto se corresponde con una necesidad de sutileza explícita en el autor, que se resiste a la declaración activamente política, a la enunciación directa, y asume una fotografía guiada por la intuición, evocadora de su experiencia dolida por la transformación del espacio físico y humano de la región.

Cuando me doy cuenta que puedo abordar “Ríos y ruralidad”, sobre todo la parte de los ríos, de esa forma mucho más intimista, como que me relajé. Que no tengo que pescar los mapas, no tengo que hacer estudios sobre el conflicto que esto genera, no me tengo que hacer cargo de la pelea de los ríos y las aguas apropiadas por los dueños de fundo, sino que puedo veladamente mostrarlo, porque me lo encontré, y está presente en la foto, pero de una manera como súper solapada está ahí. Está esa latencia, sí es un conflicto, el tema del agua, ¿no?

Conclusiones. Dolor y testimonio en la opacidad de las imágenes

Concebir cualquier imagen como una “imagen herida” implica establecer una fisura, una apertura inherente en toda narración visual. Toda imagen posee, por tanto, una grieta divisoria que separa diferentes regímenes de visibilidad, una fisura que permite la creación y el reparto de nuevas realidades, pero que, al mismo tiempo, nace de la fricción y el choque violento.⁵²

La figura 10 señala cómo cada uno de los seis autores expresa su emocionalidad dentro de los distintos bloques de sensaciones. Es un gráfico por supuesto abierto, que proviene de la arriesgada exploración de una enorme cantidad de datos, por lo que no pretende cuantificar de manera estable lo emocional, ni mucho menos su relación con el objeto estético. Pero da indicios de correspondencias y correlaciones, si se miran de nuevo las imágenes. Entre ilegibilidad y tensión en la imagen, el miedo y la percepción de violencia que se ha experimentado, como trabaja Bravo Granadino; entre oscuridad y confusión de la imagen y evocación de lo siniestro y el miedo en la nocturnidad húmeda de los tránsitos de Melo. Entre autorreferencialidad y reiteración tensa de la imagen de la periferia urbana, y la ausencia de sentimientos placenteros o imposibilidad de hacer cognoscible un lugar siempre ajeno, como desarrolla

52. Javier Iáñez y Manuel Padín, “Bucear la herida. Paisajes (im)posibles de la imagen”, en *La era de la postfotografía* (Gijón: Muga, 2022), 1.

Nishimura. Entre la dureza y claridad del registro del urbanismo especulativo y la mezcla entre el placer de hacerlo trascendente como discurso visual cognoscible y el displacer ante lo absurdo y triste de lo visto por Meunier. También entre claridad compositiva y equilibrio formal, junto a la alegría extática de conseguir una toma singular y perfecta, por medios técnicos muy difíciles, como desarrolla Mejía. O la coexistencia de ansiedad y angustia por registrar un paisaje que se transforma en cada instante, que devora vestigios de una vida reciente, la confianza en la trascendencia del registro y la tensión compositiva y la claridad formal de la toma, como en Acosta.

La legibilidad de las imágenes discutidas es muy variable y abre un horizonte de muchas posibilidades de indagación. De hecho, la diversidad y la apertura domina la muestra revisada. Aunque las respuestas de los autores son diversas y complejas, se observa también en la figura 10 que hay una frecuencia alta de emocionalidades pertenecientes al bloque 5, *displacer, molestia y rabia*, y al bloque 6, *miedo angustia y alerta*, lo cual encuentra cierto contrapeso con la presencia del bloque 3, *cognición y bien común*, donde los autores parecen mantenerse firmes ante ese dolor y rabia, al comprender emocionalmente la capacidad de trascendencia de su obra como mecanismo de comprensión y comunicación de lo visto, en una emocionalidad relacionada con el sublime kantiano.

Esta complejidad y apertura que, sin embargo, se reconstituye como obra que hace soportable el dolor, varía desde la nítida composición lineal del suburbio que realiza Meunier sobre Curauma, que se vincula con la necesidad de comunicar este mal lugar que es recorrido hasta el cansancio, y pasa a la toma central y racionalista de la palmera atravesando un techo de Mejía, donde el autor alcanza una emoción extática al poderla capturar. De las potentísimas tomas de las casas devoradas por una enorme acumulación de escoria minera de Acosta, en una operación de perversa instrumentalidad, la contracara de la respuesta social queda sugerida en el micropaisaje de la materialidad residual de la violencia urbana de Bravo Granadino y sus tomas ensimismadas de las ruinas del estallido. Melo, sumergido en sus recuerdos de las excursiones por el campo cuando niño, convierte a un árbol y una ciénaga en un espacio indistinguible que sólo de manera muy remota remite al solaz de compartir en la ruralidad. Nishimura funde imágenes de sus recuerdos y vivencias de los no-lugares que ha habitado, al convertirlos en nuevos paisajes imposibilitados de documentar, porque refieren a territorios que no existen, donde la errancia del migrante tampoco encuentra lugar.



10. Correlaciones de presencia y densidad de los distintos bloques de sensaciones identificados en las entrevistas relativas a las imágenes analizadas.

Respecto a esta emocionalidad compleja, que se tensa entre el éxtasis ante la consecución técnica y formal de la imagen y el miedo y la tristeza ante el territorio hecho paisaje devastado, aparece una brecha abierta e insalvable. Iáñez y Padín llaman a comprender la compleja contemporaneidad de las imágenes desde la metáfora de la herida. Una herida como separación. Separación de múltiples realidades interpretativas, y que podrían abrir las imágenes a

otros modos de ver, siempre y cuando se hurgue mucho más allá de la superficie.⁵³ Este estudio explora uno de los posibles modos de ver las imágenes fotográficas desde un punto de vista poco común. Desde la producción y no sólo desde la recepción, desde la emocionalidad del autor y no sólo desde la argumentación. Desde la argumentación, casi todas las imágenes podrían reducirse a ser documentos de una realidad, incluso una denuncia de cómo el sistema productivo imperante transforma e instrumentaliza el territorio. Una interpretación desde el activismo político con mucha razón puede levantar alertas desde ellas, pero a esto se suma la importancia del testimonio.

Entonces, la metáfora de la herida sirve también para reconocer cómo la imagen, y en particular, la fotografía de paisaje, parte en principio de una experiencia directa en un territorio, y cómo esta experiencia puede revisarse más allá del solo reconocimiento de la fotografía como un registro indicial, o una elaboración simbólica. Al realizarse una imagen y hacerse circular, se produce una herida que separa lo que el mundo tendrá que decir de ella de lo que el autor hubo de experimentar. La herida es también dolor, o hasta goce paradójico. Esta experiencia sensible es original del momento cuando se produce el paisaje, porque si bien puede que la imagen argumente sobre cómo se transforma, se simula o se depreda el territorio, es el productor quien primero observa de manera sensible y, por tanto, captura y construye un momento de paisaje. Al explorar su emocionalidad se verifica que el fotógrafo es más que un recolector visual o elaborador simbólico, y que deviene emocionalidad, y que ésta, organizada en *bloques de sensaciones*, transita de modos no determinables al plano de la composición. La herida se da más en la relación de esta imagen con el mundo. Allí, para bien, mucho de la imagen aún permanece opaco.

Esta opacidad no permite lamentarse ante la dificultad de la imagen de comunicar de forma nítida. Al contrario, esa amplitud e incluso esa presencia indiscernible de lo emocional hacen a la imagen activadora de *perceptos-afectos*, donde lo político surge a partir de abrir imaginarios sociales, y su capacidad para cohesionar posturas que convergen desde lugares distintos, tal como lo desarrolla Azoulay como imperativo de la fotografía.⁵⁴ Dentro de un régimen visual alternativo capaz de contenerlo, lo emocional, como se ha trabajado en

53. Iáñez y Padín, “Bucear la herida”.

54. Ariella Azoulay, *Civil Imagination: a Political Ontology of Photography* (Brooklyn, N.Y: Verso Books, 2015).

esta investigación, vendría a ser no un hecho externo a lo fotográfico, que incluso el propio autor suele excluir de su argumentación, sino un modo más de comprender a la fotografía como testimonio. Este último no se da sólo desde la visualidad captada, sino desde una oralidad de alguien que necesariamente fue testigo de lo sucedido en un lugar. En el caso de los paisajes productivos, lo acontecido, producto de los modos actuales de producción que transforman el territorio de manera impuesta, instrumental e insensible, se expresa en una emocionalidad signada por el dolor y la rabia; pero también por la confianza en la obra como mecanismo de elaboración y puesta a disposición del mundo. ❀

N.B. Este texto es resultado del Proyecto Fondecyt Regular 2021-2022 No. 1211639 “Territorios elusivos: la fotografía de autor del paisaje productivo en Chile como experiencia y documento (2000-2020)”, patrocinado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID). Se extiende el agradecimiento al arquitecto de la Universidad de Chile, Martín Bonnefoy, por el desarrollo y manejo de la plataforma de análisis gráfico y de datos cualitativos en la investigación.

La fotografía de paisaje en el Antropoceno: en busca de nuevos horizontes

Landscape Photography in the Anthropocene Era: in Search of New Horizons

Artículo recibido el 9 de septiembre de 2022; devuelto para revisión el 5 de enero de 2023; aceptado el 9 de mayo de 2023; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.123.2822>.

María Antonia Blanco Arroyo Universidad de Sevilla, Sevilla, España, mblanco8@us.es,
<https://orcid.org/0000-0002-4612-5365>

Líneas de investigación Fotografía de paisaje; teoría del paisaje; arte contemporáneo; historia del arte.

Lines of research Landscape photography; landscape theory; contemporary art; art history.

Publicación más relevante “Más allá del arte: encuentros con fotógrafos en torno a la naturaleza”, *Arte, Individuo y Sociedad* 33, núm. 4 (2021): 1255-1272.

Resumen Este artículo se plantea como un análisis conceptual y artístico de la fotografía de paisaje en la era del Antropoceno; se concibe la imagen como un palimpsesto del cual se extraen múltiples capas de significado para impulsar una educación sostenible y concientizar sobre nuestra relación con el medio. El discurso se estructura en cuatro partes. En la primera se presenta una introducción centrada en el binomio fotografía-Antropoceno desde un punto de vista conceptual; en la segunda se profundiza en el jardín contaminado que conforma nuestro mundo alterado, mediante la fotografía; en la tercera, se analiza el cruce de miradas que se produce entre las diferentes disciplinas que se entrecruzan en la fotografía, y para concluir, la cuarta se centra en los proyectos transfronterizos y colaborativos, como el viaje de aprendizaje con el objetivo puesto en el futuro que debemos preservar.

Palabras clave Antropoceno; fotografía; naturaleza; transformación; paisaje.

Abstract This article offers a conceptual and artistic analysis of landscape photography in the Anthropocene era; seeing the photographic image as a palimpsest with multiple layers of meaning, it aims to promote sustainable education and raise awareness about our relationship with the environment. The article is structured in four parts. First, an

introduction focuses on the relationship between photography and the Anthropocene from a conceptual point of view. The second section draws on photography to deepen the conception of our altered world as a polluted garden. The third section analyzes the intersection of views that takes place via the different disciplines involved in photography, and the last focuses on cross-border and collaborative projects as a learning journey with an eye to the future that we must preserve.

Keywords Anthropocene; photography; nature; transformation; landscape.

MARÍA ANTONIA BLANCO ARROYO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA, ESPAÑA

La fotografía de paisaje en el Antropoceno: en busca de nuevos horizontes

Han pasado más de veinte años desde que el premio Nobel de química, Paul Crutzen, afirmara que estamos inmersos en el “Antropoceno”, una nueva era geológica en la que el ser humano es el principal agente de cambio. Esto ocurrió en una conferencia en Cuernavaca, México, en 2000, aunque, desde la década de los años ochenta el limnólogo Eugene F. Stoermer ya había comenzado a emplear dicho término.¹ Esta revelación ha tenido un alcance global en investigadores y fotógrafos comprometidos con el medioambiente. El escritor William L. Fox, por ejemplo, ha compartido en numerosas ocasiones sus ideas sobre el Antropoceno tanto en sus escritos como en sus conferencias, e invita a mirar la fotografía de paisaje mediante las lentes del Antropoceno. Según Crutzen, esta nueva época inició alrededor de 1790 cuando el consumo de combustibles fósiles empezó a lanzar estratos de carbono por todo el mundo, aunque habría que distinguir diferentes etapas dentro de este nuevo periodo. Desde 1790 hasta 1950 se detecta un primer indicio de elevación de temperaturas y acumulación de rastros químicos en los océanos y en la atmósfera. La segunda etapa se desataría tras la segunda guerra mundial con una gran aceleración de estos cambios por el hiperconsumo tras la conflagración. Y la última parte de esta nueva era es la que estamos viviendo ahora, que daría inicio a partir de 1990, cuando la sociedad comienza

1. Helmuth Trischler, “El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?”, *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 54 (2017): 40.

a asumir su poder de transformación de la Tierra.² En 2014, William L. Fox impartió la ponencia “The Art of the Anthropocene” en el Cornell Atkinson Center for Sustainability, del Herbert F. Johnson Museum of Art, y ese mismo año, Donna Haraway dio una conferencia titulada “Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: Staying with the Trouble”, en la cual hizo referencia al festival The Burning Man, una actividad que se celebra cada año en el desierto de Nevada. Para Haraway este evento representa al ser humano del Antropoceno, ese “antropo” que es capaz de quemar fósiles a gran velocidad.³ Este festival constituye un verdadero ritual humano, una experiencia en comunión con el medio, en la que la única regla es respetar la naturaleza y no dejar huella.

Es, de hecho, desde el respeto por la naturaleza que surge el proyecto cinematográfico *Anthropocene. The Human Epoch*, del fotógrafo canadiense Edward Burtynsky, en el que se revela cómo los seres humanos hemos llevado al planeta más allá de los límites de la naturaleza. Esta película ha revolucionado nuestra forma de ver el mundo desde que se estrenó en 2018. Las fotografías de Burtynsky, proyectadas en esta película, son el reflejo de la huella humana. Pero, más allá de documentar la transformación del planeta, lo que el fotógrafo busca es “transformar” el pensamiento humano. Concientizar, sensibilizar y educar son los objetivos que sustentan el pensamiento artístico de muchos fotógrafos de paisaje en la actualidad, quienes, al presentarnos las alteraciones del mundo promueven el respeto por la naturaleza. Porque, como afirma Burtynsky, “si destruimos la naturaleza nos destruimos a nosotros mismos”.⁴ Este mensaje está implícito en el discurso de múltiples escritores, investigadores y artistas en el mundo actual. Aunque esta lucha por salvaguardar la naturaleza no es algo nuevo. A lo largo del siglo xx, varios artistas, como el fotógrafo estadounidense Ansel Adams, avivaron esa conciencia medioambiental. Adams fue un visionario, un verdadero defensor de la naturaleza, y en 1936 fue enviado a Washington, D.C. para ejercer presión política en la fundación del Kings Canyon National Park mediante sus fotografías, que presentó como pruebas para

2. Dana Fritz, William L. Fox, Carrie Robbins y Rebecca Reider, *Terraria Gigantica: The World Under Glass* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2017), 1.

3. Donna Haraway, “Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: Staying with the Trouble”, <http://opentranscripts.org/transcript/anthropocene-capitalocene-chthulucene/> (consultado el 2 de junio de 2022).

4. Testimonio del artista Edward Burtynsky compartido en numerosas ocasiones en presentaciones en público y otros medios de difusión, así como en su propia página web. Véase <https://www.edwardburtynsky.com/> (consultado el 12 de mayo de 2021).

promover una conciencia conservacionista en la sociedad del momento. Es ahí donde descubrimos el temprano papel de la fotografía como una herramienta de persuasión política en la causa de la conservación ambiental.

Pero, será sobre todo a partir de la década de los años setenta cuando comienza a adquirir fuerza esta lucha por el medioambiente, con el surgimiento de diversas organizaciones ecologistas, apoyadas por la famosa exposición *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, organizada por la George Eastman House de Nueva York en 1975. Desde entonces hemos aprendido a mirar de otra manera la fotografía de paisaje, y a concebirla como un libro abierto en el que una historia comienza a elaborarse conforme vamos leyendo la imagen. El poder que ha alcanzado la fotografía es ineludible. Los artistas relacionados con el arte conceptual, el *happening* y el *land art* se han dado cuenta del potencial que tiene la cámara fotográfica en el proceso creativo; para el arte efímero este medio era, en muchas ocasiones, la única forma de atraer al público. Ahora bien, habría que plantearse si, en la era del Antropoceno, la fotografía vuelve a ser un arma potente para involucrar a la sociedad, ya no en las acciones artísticas efímeras, sino en la gran transformación del paisaje de la que forma parte el individuo al dejar una huella imborrable.

Fotografía y Antropoceno

A lo largo de las últimas décadas se han desarrollado numerosas exposiciones que muestran la cicatriz de la Tierra como consecuencia de la actividad humana. Un ejemplo de ello es la exposición *Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment*, celebrada en el Nevada Museum of Art en 2016, y que toma como punto de partida el legado de los fotógrafos de las *New Topographics* de los años setenta, para exponer una visión panorámica de los polémicos debates sociales y políticos que han dado forma al discurso contemporáneo sobre el entorno cambiante.

Es importante también valorar las publicaciones, como el catálogo *American Geography: Photographs of Land Use from 1840 to the Present*, resultado del proyecto expositivo homónimo liderado por Sandra Philips, que iba a desarrollarse en el Museum of Modern Art de San Francisco en 2020, y que finalmente tuvo que cancelarse por la pandemia. Este proyecto recoge una gran colección de obras que muestra cómo el ser humano ha modificado la Tierra para adecuarla a sus necesidades y deseos, y las consecuencias de estas acciones en su relación

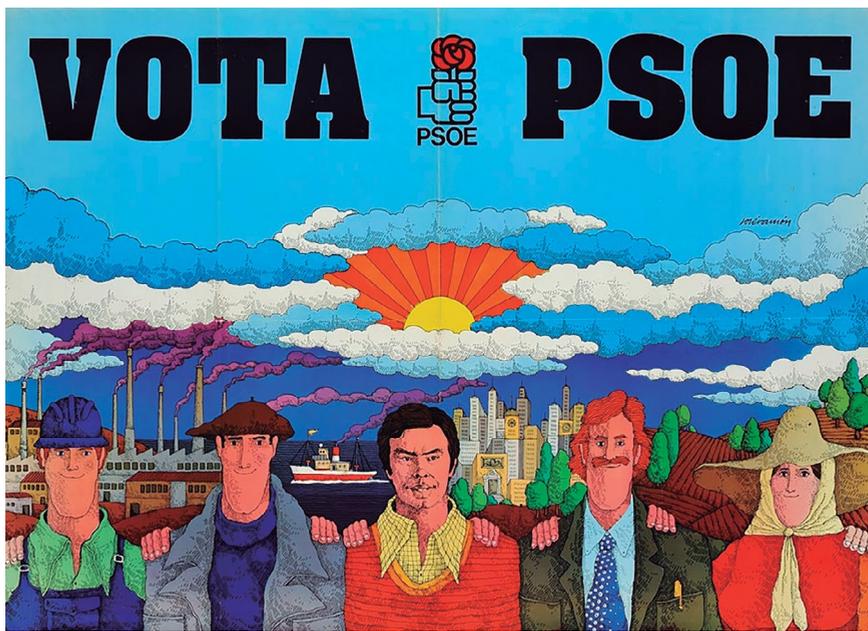
con el medio. Sin embargo, “la tierra no pertenece al hombre; es el hombre el que pertenece a la tierra. [...] El hombre no tejió el tejido de la vida; él es simplemente uno de sus hilos”.⁵ Así lo exponía el Jefe Seattle en 1855 en su carta de respuesta al presidente de los Estados Unidos, Franklin Pierce, cuando éste le pide que le venda los territorios del noroeste que hoy forman el estado de Washington. En su carta cuestionaba: “¿Cómo se puede comprar o vender el cielo o el calor de la tierra?”.⁶ Ya en el siglo XIX, el Jefe Seattle invita a reflexionar sobre el valor de la tierra y su significado en nuestra vida, que va mucho más allá de un terreno con el que comercializar. En el siglo XXI, esta reflexión sigue vigente, y adquiere más fuerza que nunca al producirse un encuentro de miradas que nos enseña a ir más allá del arte, para adentrarnos en la literatura, la ciencia, o la historia. La fotografía es el punto de partida para encontrar respuestas en otras disciplinas. Así, aprendemos a mirar la fotografía del paisaje transformada mediante, por ejemplo, la literatura del escritor Miguel Delibes y del biólogo Miguel Delibes de Castro, o, por medio de las investigaciones del escritor William L. Fox y del profesor T. J. Demos. Sin ir más lejos, en 1975, Miguel Delibes, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española titulado “El sentido del progreso desde mi obra”, mostraba su preocupación por el medioambiente, al conectar sus ideas ecologistas con su novela *El camino* en la que uno de los protagonistas, Daniel, se resiste a integrarse en una sociedad despersonalizada “pretendidamente progresista”.⁷ Ahí, el escritor habla ya de la despersonalización de la sociedad como consecuencia del “progreso”, una idea postulada por muchos sociólogos actuales. Miguel Delibes fue un visionario, y volcó ese pensamiento tan audaz en la literatura, al crear historias ficticias, aunque nada alejadas de la realidad. Como parte de su discurso apuntaba:

Han sido suficientes cinco lustros para demostrar [...] que el verdadero progresismo no estriba en un desarrollo ilimitado y competitivo, ni en fabricar cada día más cosas, ni en inventar necesidades al hombre, ni en destruir la Naturaleza, ni en sostener a un tercio de la Humanidad en el delirio del despilfarro mientras los otros dos tercios se mueren de hambre, sino en racionalizar la utilización de la

5. Jefe Seattle, “Carta del Jefe Seattle al presidente de los Estados Unidos”, <https://ciudadseva.com/texto/carta-del-jefe-seattle-al-presidente-de-los-estados-unidos/> (consultado el 23 de abril de 2022).

6. Jefe Seattle, “Carta del Jefe Seattle”.

7. Miguel Delibes, *El sentido del progreso desde mi obra* (Madrid: Real Academia Española, 1975), 14.



1. Cartel del PSOE para las elecciones generales de 1977. Ilustración: José Ramón Sánchez. Tomado de <https://www.cantabriadiario.com/las-charlas-carteles-la-democracia-llegan-ecuador/>.

técnica, facilitar el acceso de toda la comunidad a lo necesario, revitalizar los valores humanos, hoy en crisis, y establecer las relaciones hombre-naturaleza en un plano de concordia.⁸

Sin embargo, a pesar del poderoso discurso que proclamó Delibes en 1975, apenas dos años después, con motivo de las elecciones generales de 1977, el cartel propagandístico del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) (fig. 1) anunciaba el supuesto “progreso” con una imagen cuando menos impactante dominada por un paisaje industrial en el que las nubes de humo tóxico que emanan de las fábricas se confunden con el cielo azul. Aunque en esa época ya había una conciencia en el mundo científico sobre el peligro medioambiental, está claro que ese mensaje no llegaba al resto de la sociedad, pues los partidos políticos usaban esas imágenes como reclamo de progreso para anunciar el ansiado futuro, sin

8. Delibes, *El sentido del progreso*, 14.

darse cuenta de que, quizás, ese desarrollo industrial significase todo lo contrario. Lo que quería transmitir este partido político al pueblo es que con él habría trabajo y esas fábricas eran símbolo de ello. Sin embargo, ahora sabemos que la realidad es otra muy distinta. La contaminación nunca podrá ser símbolo de progreso. Esta estrategia política apelaba a la sociedad, en un momento en el que el medioambientalismo no estaba aún bien arraigado, y la incitaba a pensar que “el fin justifica los medios”. Lo que muchos no se esperaban entonces es que con el cambio climático podríamos tener ahora nuestro propio Titanic.

Resulta cuando menos paradójico que esas nubes de humo que auguraban ese supuesto “progreso” han sido captadas por fotógrafos como John Pfahl⁹ a modo de denuncia de las consecuencias medioambientales provocadas por la industria. Y es interesante pensar que un artista estadounidense como Pfahl y un escritor español como Delibes, aunque vivían en continentes diferentes, prácticamente compartieron una misma época, y defendieron ideales muy similares, Delibes por medio de la literatura y Pfahl mediante la fotografía. El pensamiento de Miguel Delibes sigue hoy más vivo que nunca. En 2006 escribió junto a su hijo, Miguel Delibes de Castro, una obra titulada *La tierra herida. ¿Qué mundo heredarán nuestros hijos?*, en la que abordan importantes cuestiones sobre el futuro de nuestra Tierra. Delibes se pregunta: “¿quién inspira nuestros actos, para que allí donde ponemos la mano estropeemos el mundo?”¹⁰ A lo que Miguel Delibes de Castro responde:

Pienso que no deberíamos afrontar las cosas con complejo de culpa. Todos los seres vivos, no sólo nuestra especie, transforman su entorno, así que en ese aspecto no somos demasiado diferentes de los demás. Lo que ocurre es que nosotros somos muy numerosos y además tenemos una enorme capacidad de actuación.¹¹

Sin duda, la sobrepoblación es un problema ineludible que contribuye al progresivo deterioro de nuestro medio. La vida en el Antropoceno es una vida contaminada por las acciones y decisiones del ser humano, en su deseo de “ser” mucho más que un ser humano. Es una lucha de poder entre el ser humano y la naturaleza la que nos revela el fotógrafo. Pero, ¿cómo visualizamos esta lucha

9. Véase algunas fotografías de su serie “Smoke”, <https://arthistoryunstuffed.com/the-power-places-of-john-pfahl-part-two/> (consultado el 7 de abril de 2020).

10. Miguel Delibes y Miguel Delibes de Castro, *La tierra herida. ¿Qué mundo heredarán nuestros hijos?* (Barcelona: Destino, 2021), 27.

11. Delibes y Delibes de Castro, *La tierra herida*, 27-28.

en el paisaje? Se podría decir que como un “jardín contaminado”, no sólo por las radiaciones, las nubes de humo tóxico, o los residuos, sino también por las malas decisiones, la falta de compromiso, la insuficiente implicación, o la falta de moralidad y de humanidad. El fotógrafo muestra esta visión del paisaje, y lo hace cruzando fronteras, no sólo físicas, sino también emocionales, sensoriales, temporales o artísticas. Lo que nos propone el fotógrafo es un viaje lleno de emociones y preguntas, un viaje al futuro, y lo hace interviniendo de manera activa y comprometida en proyectos de escala global y multidisciplinaria en busca de nuevos horizontes artísticos y paisajísticos.

Al iniciar esta investigación, lo primero que me pregunté es si existe una fotografía del Antropoceno. Lo que me llevó hasta la fotógrafa Kristin Wilson, quien acuñó el término *anthropocene photography* en 2015, por primera vez. Wilson invita a repensar la relación del ser humano con la naturaleza; propone entender el Antropoceno como un “punto de referencia” en el que coexiste el pasado, el presente y el futuro, y que permite la imbricación de otros campos de estudio como la filosofía o la antropología que nos permiten comprender y teorizar sobre nuestro paisaje alterado. Bénédicte Ramade, por su parte, habla de Kristin Wilson en su texto “Pictures for the Anthropocene Era”, en el cual expone que pensar en el futuro es mirar también a nuestro pasado geológico, pues las líneas del tiempo se superponen de manera inevitable. Es algo irreversible. Como afirma Ramade: “El pasado, el presente y el futuro coexisten en el ADN del Antropoceno”.¹² Pero, ¿cuál es la imagen del Antropoceno en la fotografía? Desde el punto de vista visual, se está definiendo una nueva estética. Asistimos a una continua regeneración del paisaje, y, por consiguiente, la imagen de éste es producto de dicha reformulación del mundo alterado. Esta nueva era es un proceso de cambios en el que todo se transforma a nuestro alrededor, al igual que nuestras ideas. Con un pensamiento elástico, en estado de transformación continua, somos capaces de percibir de otra manera las heridas de la tierra que son el resultado de nuestro ansiado progreso en un sistema cultural afligido. Pero, no se trata de lamentarnos, sino de adoptar una actitud proactiva en tiempos de crisis.

El desafío radica, sobre todo, en analizar algo que está sucediendo ahora, y cuyo desarrollo determinará nuestro futuro. Por tanto, si el Antropoceno está en proceso, ¿cómo podemos analizarlo? En realidad, la clave no está en anali-

12. Bénédicte Ramade, “Pictures for the Anthropocene Era”, Fotografía UGOT, <https://ugophotography.se/pictures-for-the-anthropocene-era/> (consultado el 13 de mayo de 2022).

zar sino en intervenir. Éste es el posicionamiento de los fotógrafos hoy día. Intervienen, actúan, proclaman, provocan una reacción. Si bien es cierto que hablamos de una capa de la historia aún sin completar, imaginar el Antropoceno visualmente es una experiencia estimulante en la que el individuo forma parte del engranaje que lo mueve, Y el fotógrafo, como individuo que empatiza con las secuelas de este engranaje, desencadena una respuesta visual para “conquistar” nuestra mirada y nuestra conciencia. Aquí entran en juego las emociones y los sentimientos encontrados con un sinfín de conexiones que van más allá de la imagen para constituir un “imaginario” sobre cómo nos relacionamos con la naturaleza. Pero, ¿imaginar para qué? ¿para evitar pensar en la cruda realidad?, o ¿para encontrar una alternativa que nos conduzca a un mundo mejor?

Muchos artistas se preguntan qué significa crear imágenes en la actualidad, cuál es la intención de la creación de fotografías en el estado de emergencia climática que vivimos. Éste es un pensamiento que invade a muchos fotógrafos comprometidos y conscientes de la nueva era geológica en la que nos encontramos. La artista australiana Rebecca Najdowski se formula dicha pregunta, y en relación con su proyecto *Inverted Landscapes* afirma: “El Antropoceno proyecta una gran sombra sobre todo. Hice estas obras como respuesta a la crisis climática, en respuesta a la urgente necesidad de conceptualizar la naturaleza de manera diferente”.¹³ Sus paisajes invertidos (figs. 2 y 3) compiten con las implicaciones políticas que supone representar visualmente el Antropoceno. Su mirada dista mucho del documentalismo apocalíptico para proponernos una abstracción y distanciamiento de la naturaleza mediante la fotografía; desarrolla procesos poco tradicionales mediante los cuales el material fotográfico se expone de forma directa a fenómenos naturales como la actividad geotérmica o entornos de alta salinidad. El escritor Robert Macfarlane ha señalado en más de una ocasión que la literatura y el arte se enfrentan a desafíos particulares en el Antropoceno y que ello conlleva nuevas formas de representación al asumir nuevas responsabilidades. Estos resultados son los que vemos en artistas como Rebecca Najdowski, al igual que en otros que exploran el papel de la fotografía y sus posibilidades expresivas.

Conviene también apuntar que, con frecuencia, la fotografía aérea ha dominado el debate del Antropoceno. Sin embargo, al capturar la naturaleza desde el aire, puede pensarse que su protección está fuera de nuestro alcance

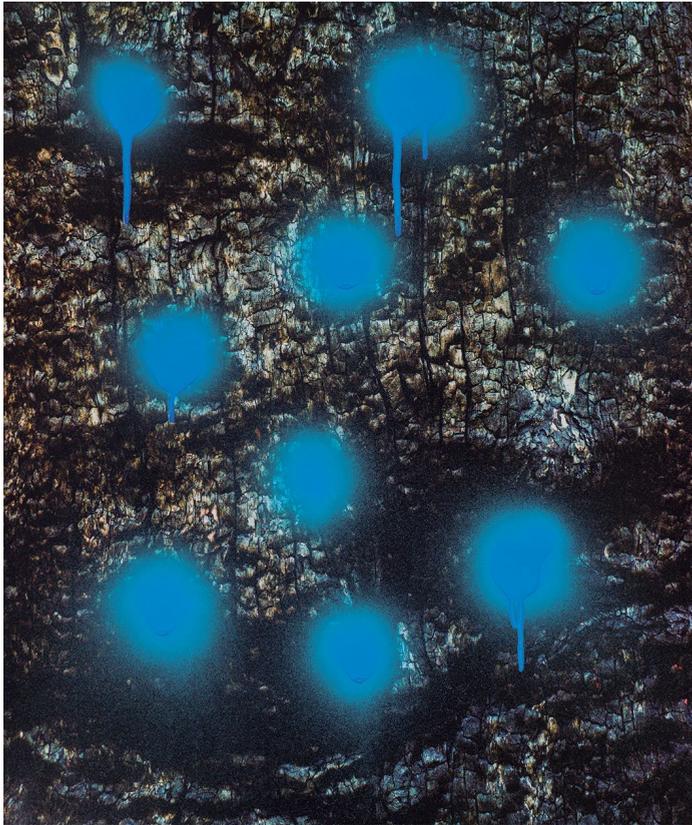
13. Rebecca Najdowski, “Rebecca Najdowski. Inverted Landscapes”, <https://rebeccanajdowski.com/Inverted-Landscapes> (consultado el 23 de enero de 2022).



2. Rebecca Najdowski, *Ambient Pressure 25*, 2018. Archival pigment print. © Rebecca Najdowski. Cortesía de la artista.

por el modo en que se representa el problema. El investigador Sebastian Vincent Grevsmühl piensa que, para tratar el problema desde una perspectiva más humana y abordar la gran diversidad social y cultural, sería mucho más útil poner los pies en la tierra y conectar por completo con la naturaleza, ya que, desde ahí podrán surgir nuevas ideas y proyectos para un futuro esperanzador.¹⁴ Se propone, así, una nueva mirada al Antropoceno. Pero, ¿qué ocurre cuando el fotógrafo acerca su cámara al motivo? ¿Es ésta una vía para abstraerse de las fuerzas que amenazan a la humanidad y alcanzar la belleza en un mundo tormentoso? Es ésta, sin duda, una nueva dimensión perceptiva en la que nos

14. Sebastian Vincent Grevsmühl, *La Terre vue d'en haut: L'invention de l'environnement global* (París: Seuil, 2014).



3. Rebecca Najdowski, *Ambient Pressure 34*, 2020. Archival pigment print.
© Rebecca Najdowski. Cortesía de la artista.

adentra el artista para fotografiar la diversidad de la naturaleza con un enfoque personal y misterioso.

Este enigma es, precisamente, una de las claves de la fotografía del Antropoceno, pues, más allá de ser una proclamación del actual conflicto medioambiental, habla de una nueva visión del mundo, como la que muestra Stephen Galloway al crear paisajes únicos (fig. 4), que no existen más que en la realidad de su imaginación, ya que no documenta el paisaje, lo crea de manera artificial en su estudio, a partir de sus vivencias, de su memoria, al asumir a la fotografía como un nuevo estado del alma que emerge y crece desde su interior. En este sentido, entendemos la fotografía del Antropoceno como un nuevo horizonte



4. Stephen Galloway. *Dawn Jetty*, de la serie “Fluid Ground”, 2018. Pigment print. © Stephen Galloway. Cortesía del artista.

visual que habla de nuestro compromiso con el medioambiente.¹⁵ Además, el diálogo y el trabajo colaborativo entre artistas y profesionales de otros ámbitos es esencial para llevar la fotografía más allá de sus límites artísticos e introducirse en lo social. Esta actitud contribuye a la evolución de la propia percepción humana y a la aceptación del paisaje como un auténtico “jardín contaminado” en la era del Antropoceno.

Un jardín contaminado

Como un “jardín contaminado”, así nos define el paisaje el fotógrafo estadounidense Peter Goin. Este artista afirma que la Tierra se ha convertido en un artefacto, y que el poder de la acción humana no tiene precedentes. La premisa para su proyecto *Humanature* se basa en que la naturaleza es una ilusión creada por la cultura, y se plantea algunos interrogantes, como, por ejemplo, si podemos controlar el clima, o si las rocas creadas de manera artificial son me-

15. Ramade, “Pictures for the Anthropocene Era”.

jores que las reales. El fotógrafo aborda estas cuestiones mediante una serie de imágenes con las que abre un debate en torno a cómo es percibida y gestionada, desde la cultura, la naturaleza. La contaminación que sufre la tierra por los pesticidas o los desorbitados niveles de radioactividad son la prueba de la mala gestión de nuestro planeta. Además, los niveles de dióxido de carbono en el aire han aumentado de forma preocupante durante el último siglo, y la deforestación ha provocado cambios atmosféricos irreversibles.¹⁶ Tampoco podemos olvidar las más de 1 000 detonaciones nucleares producidas en el desierto de Nevada en las décadas de los años cincuenta y sesenta. Poco después de la segunda guerra mundial, la Comisión de Energía Atómica crearía un campo de pruebas en el sur de Nevada. En esos momentos la información sobre los efectos nocivos de la radiación era escasa, y el folclor que surgió llevó a muchos incluso a acercarse a ese lugar para ver las explosiones como si se tratase de un espectáculo que admirar. Si bien, el acceso a ese espacio estaba prohibido por su grado de peligrosidad, esto no impidió a Peter Goin conseguir el permiso necesario para fotografiar esos paisajes en la década de los años ochenta. Era la primera vez que se le permitía a un fotógrafo acceder a esos lugares irradiados. Fue una oportunidad insólita que el artista aprovechó para desarrollar su proyecto fotográfico *Nuclear Landscapes* (fig. 5). Las imágenes de este proyecto son un valioso testimonio de cómo el ser humano puede llegar a convertirse en su peor enemigo al desarrollar armas de destrucción masiva.

Esta constante domesticación de la naturaleza lleva a cuestionarnos si se habla de una naturaleza “humanizada” o de una “deshumanización” del paisaje. Habría que preguntarse si la constante alteración del medio no representa más bien una naturaleza sin humanidad, controlada por la fiebre del progreso y la mecánica. Luchamos contra nosotros mismos al atacar a la naturaleza, volviendo el paisaje en un entorno hostil y deshumanizado en el cual no hay lugar para el ser humano; en palabras de Thomas Hobbes “el hombre es un lobo para el hombre”. La fotógrafa Laurie Brown alude a esta idea en su proyecto *Recent Terrains*; se trata de fotografías panorámicas de California, realizadas en la década de los años noventa, tremendamente sugerentes, podría pensarse que se trata de un preludio del futuro, en el que no hay lugar para el ser humano. Algo parecido insinúa el escritor Charles E. Little cuando afirma que las fotografías de Brown evocan el final de todo, una absoluta deshumaniza-

16. Peter Goin, *Humanature* (Texas: University of Texas Press, 1996), 1.



5. Peter Goin, *Ruin*, de la serie “Nuclear Landscapes”. Archivo creado en 1989. Digital pigment print, 2022. © Peter Goin. Cortesía del artista.

ción.¹⁷ Los paisajes de Brown son entornos desolados, vacíos, alterados por la mano del ser humano.

El rastro de nuestra civilización en la Tierra ocupa también el pensamiento de la fotógrafa Sant Khalsa, quien, al trasladarse de Nueva York a California comenzó a fotografiar el paisaje y a tomar conciencia del diálogo visual entre la huella humana y la naturaleza. Este cambio, de costa a costa, supuso un punto de inflexión para ella, quien se va sumergiendo poco a poco en los aspectos sociales del paisaje, siempre con una mirada optimista y esperanzadora. Para ella la fotografía es una poderosa herramienta de concientización y educación sobre nuestro lugar en el mundo. En su proyecto *Paving Paradise* (fig. 6), ex-

17. Laurie Brown, Martha Ronk y Charles E. Little, *Recent Terrains: Terraforming the American West* (Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2000), 91.

plora el río Santa Ana, y establece una conexión mediante la cual asimila la interdependencia creada entre los humanos y el mundo natural, lo cual la lleva a reflexionar sobre su experiencia vital y la relación con la naturaleza. Explora la relación con el río, como el lugar de una comunidad, como un recurso económico, como un lugar de recreo, como un hábitat natural, como un santuario, y como una fuente de vida y de destrucción simultánea.

La fotografía se convierte, de este modo, en una fuente de vida. Alienta sobre la necesidad de vivir en comunión y armonía con el medio para evitar una incipiente deshumanización, aquella de la que nos habla la politóloga Jane Bennet al advertirnos sobre una “naturaleza no humana” que se fragua como consecuencia de la intervención del ser humano en la naturaleza.¹⁸ Podríamos estar hablando de una era “postnatural” o “segunda naturaleza”,¹⁹ y la fotografía es el espejo de este nuevo estado del mundo donde los límites entre el artificio y la naturaleza se disuelven. Pero, ¿cómo dialoga lo natural con lo artificial? Para entender esta condición “postnatural” por medio de la fotografía es preciso ir más allá de lo fotográfico y adentrarnos, por ejemplo, en el pensamiento de la artista suiza Úrsula Biemann. En sus expediciones, ella vuelve la mirada hacia el funcionamiento interno del planeta para combatir aquellas fuerzas que amenazan la vida en la Tierra. Su trabajo de los últimos años se centra en las ecologías planetarias. La artista busca una forma alternativa de estar en el mundo, y su implicación queda latente en su proyecto *Egyptian Chemistry*, en el que rastrea las transformaciones sufridas en los sistemas hídricos de Egipto debido a la geoingeniería a gran escala, la industria y las recientes políticas revolucionarias de la primavera árabe. Biemann concibe este trabajo como un fotoensayo, elaborado mediante una metodología postantropocéntrica, inspirada en la ecología y la química, que muestra una gran sensibilidad estética en las interconexiones que se producen con el sistema humano. Describe el Nilo como “un sistema interactivo híbrido que siempre ha sido orgánico, tecnológico y social”.²⁰ Biemann explica cómo las políticas económicas han detonado una terrible transformación agrícola en Egipto, que ha traído un decrecimiento de la producción alimentaria con la consiguiente escasez de alimentos, desempleo y conflicto social. Todo esto desencadena una red de

18. T. J. Demos, *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología* (Madrid: Akal, 2020), 200.

19. Neil Smith, “The Production of Nature”, en *Uneven Development: Nature, Capital and the Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1984), 34-65.

20. Demos, *Descolonizar la naturaleza*, 200.



6. Sant Khalsa, *After the Storm, Santa Ana River, Rubidoux, California*, de la serie “Paving Paradise”, 2005. © Sant Khalsa. Cortesía de la artista.

relaciones político-económicas, en las cuales entran en juego las políticas del agua, los sistemas de energía hidráulica, la construcción de diques en el Nilo, o las industrias de nitrato.²¹

A lo largo de su trayectoria, el trabajo de Úrsula Biemann se ha nutrido de la geología, la química del agua, la climatología, la antropología amazónica, la biología marina, la ecofilosofía, y las políticas sobre la naturaleza. Esta gran diversidad de fuentes que construyen el pensamiento de la artista, además de mostrarnos que no existen fronteras entre el arte, la ciencia y la política, son un emocionante aliciente para creer que otro mundo es posible.²² Un mundo

21. Demos, *Descolonizar la naturaleza*, 200-201.

22. Ursula Biemann, “Poética y política de formación de mundos”: un ensayo de la artista Úrsula Biemann, <https://www.semana.com/cultura/articulo/poetica-y-politica-de-formacion-de-mundos-un-ensayo-de-la-artista-ursula-biemann/202123/> (consultado el 30 de octubre de 2021).

alternativo por el cual la artista lucha en cada proyecto, pues para ella la creación es “un acto generador de realidad”.²³ Y esas creaciones son las que determinan la manera de percibir y pensar el mundo del que formamos parte. La cuestión es: ¿qué mundo queremos? Éste es el interrogante que vertebra el trabajo de Biemann. Una reflexión, que entra en relación directa con el pensamiento de la fotógrafa estadounidense Dana Fritz, se centra en qué tipo de naturaleza queremos. Las imágenes que surgen a raíz de ese interrogante son el resultado de cómo sentimos o imaginamos la naturaleza. En las fotografías de Fritz hay una particularidad que conviene destacar: sus paisajes muestran una naturaleza domada por la mano del ser humano, pero sin su presencia explícita en ella. En uno de sus primeros proyectos, *Garden Views*, presenta cómo se intenta modelar culturalmente la naturaleza, al adoptar ésta diversas formas. Con su mirada puesta en los jardines, Fritz explora el dominio geométrico y artificial que impera en el mundo natural, y revela al mismo tiempo la distancia que marcamos con la naturaleza, así como el sentimiento de anhelo y aprensión que nos provoca.

Otro proyecto clave de Dana Fritz es *Terraria Gigantica: The World Under Glass*,²⁴ en el que explora tres de los viveros más grandes del mundo: Biosphere 2, en Arizona; el Henry Doorly Zoo, en las grandes llanuras de Nebraska, y el bosque tropical Eden Project, en Cornwall (Inglaterra). Estos espacios son auténticas maravillas arquitectónicas y de ingeniería que se erigen como símbolos funcionales de nuestra compleja relación actual con el mundo natural (fig. 7).

Las fotografías de Fritz dan cuenta de estas estructuras, cuidadosamente construidas, en las que lo artificial y lo natural se entrelazan. Son espacios ilusorios que llevan a reflexionar sobre la condición artificial del mundo y su imbricación con lo natural. A propósito de esta idea es interesante ahondar en la visión sobre la naturaleza de Peter Goin:

Donde quiera que mire, la naturaleza es una ilusión. En la actualidad, la naturaleza está literalmente sitiada a medida que la gente transforma cada centímetro del hábitat global. La naturaleza salvaje es ahora una idea cultural más que una realidad física. [...] El original bosque prístino es ahora un producto humano. La

23. Biemann, “Poética y política de formación de mundos”.

24. Este proyecto fotográfico se analiza en extenso en el artículo: María Antonia Blanco Arroyo, “Dana Fritz inspirada por la naturaleza”, *Revista Cromas, Estudios Artísticos* 5, núm. 9 (2017): 64-70.



7. Dana Fritz, *Water's Edge, Lied Jungle*, de la serie "Terraria Gigantica", 2010. Archival pigment print. © Dana Fritz. Cortesía de la artista.

definición misma de "naturaleza" es una construcción humana, y nos revela más sobre la cultura que sobre el funcionamiento de la vida natural, como han demostrado de manera muy elocuente Neil Evernden y otros escritores medioambientalistas. La idea de la naturaleza salvaje es parte del paradigma de la evolución de la naturaleza, una idea que se sostiene para alcanzar metas culturales, económicas y espirituales.²⁵

Después de estas palabras llegamos a la determinación de que el paisaje se ha transformado para siempre y esa naturaleza salvaje es un espejismo que el fotógrafo, en ocasiones, concibe como respuesta visual ante el ambiente tan tóxico y perjudicial generado por los intereses y ambiciones humanas. Así, las fotografías en ocasiones proyectan espacios ilusorios en los que la imaginación desafía a la razón.

25. Goin, *Humanature*, 22.

Más allá de la fotografía: cruzando fronteras

La clave está en cruzar fronteras. Fotografar significa ir más allá de lo que vemos, de lo que nos muestra la apariencia de las cosas, de la propia fotografía. Éste es el camino para acercarnos a la “Realidad” con mayúsculas. En la fotografía del paisaje antropogénico se cruzan con insistencia estas fronteras, y pasamos de lo real a lo imaginario, de lo objetivo a lo subjetivo, de la estética a la ciencia, del presente al pasado, y de la imagen fotográfica a una multiplicidad de lenguajes plásticos. Así trabajan los artistas-fotógrafos en la era del Antropoceno. Sus imágenes hacen posible un cambio de perspectiva sobre la humanidad y nos introducen en un contexto posthumanista que es necesario repensar.

La percepción humana no conoce límites, por lo que la observación puede llegar a ser todo un proceso de descubrimiento. La creación fotográfica suscita una exploración plástica que en ocasiones evoca un viaje más allá de lo real, para introducirnos en escenarios de puro color y sugerencias formales, que incluso llegan a rozar la abstracción. Se producen así intersecciones entre lo real y lo imaginario, interacciones visuales en un entorno postnatural. Al fotografiar, el artista está creando una nueva versión del mundo, para ofrecernos algo más que el reflejo de la realidad, pues son interpretaciones subjetivas que superan toda realidad. Precisamente el geógrafo y ecólogo del paisaje Erle C. Ellis señala que: “los únicos límites para la creación de un planeta del que las generaciones futuras estén orgullosas son nuestra imaginación y nuestros sistemas sociales”.²⁶ Imágenes como la presentada por Edward Burtynsky del interior de una mina en Rusia (fig. 8) activan nuestra imaginación y revolucionan nuestros sentidos, al hacer que nos cuestionemos si lo que estamos viendo alberga belleza o catástrofe. Esta fotografía forma parte de su proyecto *Antropoceno*, en el cual el artista explora la huella humana, al recorrer nuestro planeta con la esperanza de agitar conciencias y estimular la mente de la sociedad globalizada. Aunque, ¿qué tanto debería preocuparnos que el atractivo visual de estas imágenes nos embriague y perdamos de vista por un segundo los problemas medioambientales? Ahí la cuestión no está en la seducción o no del poder estético, sino en el efecto que tiene esto en el espectador,

26. Erle Ellis, “The Used Earth. Embracing our History as Transformers”, en Nina Möllers, Christian Schwägerl y Helmuth Trischler, eds., *Welcome to the Anthropocene. The Earth in Our Hands* (Múnich: Deutsches Museum Verlag, 2015), 54.



8. Edward Burtynsky, *Uralkali Potash Mine #6, Berezniki, Russia*, 2017. Archival pigment print. © Edward Burtynsky. Cortesía de Nicholas Metivier Gallery, Toronto/ Flowers Gallery, London.

en cómo se interpreta esta seducción. ¿Puede contribuir de manera positiva al reclamo de un mundo mejor?

Pilar Soto Sánchez habla sobre el poder que tiene la observación para volverse acción. Visibilizar los cambios acontecidos en nuestro paisaje es una tarea esencial para transformar la conciencia humana y provocar acciones en pro de la conservación y la sostenibilidad, sobre todo, al tener en cuenta el contexto de crisis socioambiental global en el que estamos inmersos. Éste es el camino para activar un nuevo concepto de paisaje en el cual tomar parte como agentes transformadores con un fin regenerador.²⁷

Observar ayuda a comprender la realidad y a ser más conscientes de ella. Así nos lo demuestra el fotógrafo español Héctor Garrido, cuyas tomas aéreas,

27. Pilar Soto Sánchez, “El paisaje del Antropoceno. Imagen y materia de creación y concienciación”, *Pensamiento, Palabra y Obra*, núm. 23 (2020): 64-65.

cargadas de gran plasticidad y con un enfoque altamente abstracto, merecen una especial atención. Este artista nos muestra la explotación de la naturaleza, al revelar cómo la línea recta impuesta por el ser humano se enfrenta a las curvas de la naturaleza. Durante gran parte de su carrera, Garrido ha explorado la anatomía más íntima de las marismas del Guadalquivir, y nos ha invitado a reflexionar sobre el permanente diálogo entre el ser humano y la naturaleza. Pero, no podemos eludir la fuerza plástica y la belleza que evocan sus fotografías (fig. 9) que, al tiempo que activan nuestra conciencia, nos deleitan con paisajes llenos de poesía y misterio. Su amor y respeto por la naturaleza lo llevan a crear un universo sensual y dinámico mediante sus fotografías, y nos muestra, además, la geometría fractal, esa ramificación geométrica que se dibuja en la tierra de manera orgánica y natural en lugares que aún no han sido transformados por la actividad humana. Es por ello que escoge las marismas del Guadalquivir, considerado el paraje mejor conservado de Europa.

Las imágenes de estos fotógrafos, tan estimulantes y sugerentes desde un punto de vista plástico y visual, nos sitúan en una encrucijada entre objetividad y subjetividad, al provocar cierta desorientación perceptiva. Al contemplar la fotografía de un paisaje transformado, vemos la realidad, pero, ¿es real, surreal, o una realidad abstracta y difícil de identificar? ¿Hay una lógica de la percepción?, o, ¿la percepción está sujeta a múltiples interpretaciones? Sin duda, la fotografía de paisaje en la era del Antropoceno nos plantea un sinnúmero de posibilidades interpretativas, donde nada está cerrado.

Al analizar este juego de miradas inconclusas, se genera un poderoso diálogo entre nuestra experiencia sensorial y la conciencia medioambiental, pues el papel de la fotografía ahí no es sólo atrapar al espectador por su fuerza visual, sino provocar en él una respuesta, una reacción, al tiempo que aviva nuestra conciencia sobre la importancia de cuidar el patrimonio natural y, en definitiva, nuestro patrimonio paisajístico. En el proyecto *Dead Valley/Painted Light* del fotógrafo Stephen E. Strom, sus imágenes, por ejemplo, tienen los matices propios de una pintura, lo cual invita a reflexionar sobre el concepto de belleza en el siglo XXI. En muchos casos, sus fotografías presentan un tipo de composición *all over*, sin dejar ni un resquicio de espacio libre. De hecho, emplea un punto de vista francamente abstracto que nos lleva a pensar en la obra plástica del artista expresionista abstracto estadounidense Jackson Pollock. No sólo el enfoque compositivo de sus fotografías nos acerca a la pintura de Pollock, sino también la gama cromática empleada. Sin embargo, detrás de la topografía tan atrayente de este vasto territorio, el ojo agudo de Strom revela un men-



9. Héctor Garrido, *Fractales*. © Héctor Garrido. Cortesía del artista.

saje importante: la necesidad de conservar nuestro paisaje y de velar por su armonía natural. La sensibilidad de su mirada es fruto de su formación como astrónomo, doctorado en la Universidad de Harvard, en donde impartió clases durante años, fue hasta 1978 cuando comenzó a fotografiar el paisaje. Strom ha fotografiado las tierras desérticas de Estados Unidos durante más de veinte años, ha mostrado una tierra modelada por el paso del tiempo, al reinventar la naturaleza a través de su lente con cada fotografía. Sus imágenes transmiten su deseo por encontrar la belleza natural en un mundo cada vez más artificial, y para ello escoge, en general, espacios desérticos, inhabitados.

En la era del Antropoceno, los fotógrafos atraviesan fronteras de todo tipo para mostrarnos la huella humana, pero también, para enseñarnos la belleza que anida en la naturaleza, de la cual no debemos olvidarnos. La belleza siempre está ahí, es la huella de la cultura proyectada en la fotografía de paisaje. La de un paisaje a menudo está relacionada con su significado humano, y para apreciarla debemos, en palabras del poeta William Wordsworth: “Mirar la naturaleza, no como en el tiempo de nuestra juventud irreflexiva; sino

escuchando con frecuencia la música tranquila y triste de la humanidad”.²⁸ El fotógrafo, al aceptar esta triste balada de la vida, se sumerge en un ejercicio de introspección y exploración continua, que lo lleva a adentrarse en otros mundos, en otros campos, como la ciencia, para articular con frecuencia el arte y la ciencia en el desarrollo de la fotografía de paisaje.

El fotógrafo y escritor Subhankar Banerjee fundamenta desde la ciencia la poderosa estética de sus imágenes. No sólo debemos considerar el asombroso poder visual de sus fotografías, sino el texto que las acompaña por su carácter científico al aportar información sobre las transformaciones ecológicas de esos espacios, así como sobre su reciente geología y climatología.²⁹ Destaquemos, por ejemplo, sus fotografías *Show Geese II*,³⁰ y *Caribu Migration II*.³¹

De igual manera, muchos fotógrafos actuales cruzan fronteras temporales, pues sus proyectos son una prolongación de proposiciones anteriores, como las de la artista Dorothea Lange con su proyecto *Death of Valley*, un entorno que ha sido registrado por diversos fotógrafos actuales. En su obra *Burning Pile of Trees and Barren Hill*, de 1956, aparece un hombre observando un paisaje devastado. Dorothea Lange quería mostrar al mundo por medio de sus fotografías el precio del “progreso”. En la actualidad, la artista Terry Evans nos recuerda el precio que pagamos cuando nos muestra el maltrato de la naturaleza, fruto de nuestras insaciables ambiciones. Sus imágenes, muchas de ellas aéreas, proyectan el enorme poder del ser humano sobre la Tierra. Pareciera que la acción se ha revertido y ahora el ser humano se siente capaz de todo frente a la naturaleza salvaje, en contraposición al posicionamiento romántico que nos mostraba Caspar David Friedrich en *Monje frente al mar* cuando develaba al individuo como un ser ínfimo frente a la poderosa naturaleza, en apariencia, indomable.

Seguimos cruzando fronteras, ahora en el plano de lo objetual para traer a colación el proyecto internacional *Desert X*, cuyo propósito es activar las zonas desérticas mediante la incorporación de instalaciones artísticas a modo de *site-specific*. La fotografía sale de su zona de confort para apropiarse de nuevos soportes como las vallas publicitarias. Señalemos, por ejemplo, la obra *Vi-*

28. Roger Scruton, *Beauty. A Very Short Introduction* (Nueva York: Oxford University Press, 2011), 57.

29. Demos, *Descolonizar la naturaleza*, 78.

30. Véase <http://www.subhankarbanerjee.org/photohtml/arctic-photo-brown-o8.html> (consultado el 20 de febrero de 2021)

31. Véase <http://www.subhankarbanerjee.org/photohtml/oilncaribou3.html> (consultado el 23 de marzo de 2021).

sible Distance / Second Sight, de Jennifer Bolande de 2017. El letrero, colocado de manera estratégica, se camufla a la perfección en su entorno, y se presenta como una especie de trampantojo que atrae al espectador para celebrar sutilmente a la naturaleza. El enfoque de esta obra convierte la imagen fotográfica en una intervención en un lugar concreto, y nos retrotrae a los *site-specifics* de los artistas del *land art*. Lo interesante en estas vallas publicitarias es que se invita a los transeúntes a disfrutar de la belleza sublime de la naturaleza desde un automóvil en movimiento, al evocar una sensación dinámica.³²

Un viaje al futuro: acciones sostenibles en proyectos transfronterizos

La fotografía de paisaje en la era del Antropoceno es un auténtico viaje de aprendizaje, con vistas al futuro para educar, actuar y salvar nuestro mundo, pues de lo que hagamos en el presente dependerá nuestro futuro. Un futuro multicultural, que está en constante movimiento, y que camina hacia un incesante “progreso” en el que la humanidad avanza desafiando las propias leyes de la naturaleza. En este viaje, encontramos muchas sinergias y proyectos colaborativos en los que el papel del fotógrafo resulta en verdad inspirador. Nos referimos a colaboraciones multidisciplinares en las que se adentran artistas como Peter Goin, que trabaja con frecuencia de manera colaborativa con geógrafos, científicos y otros artistas. De hecho, su libro *Peter Goin and the Photography of Environmental Change. Visual Literacy and Altered Landscapes* (2022) es un trabajo transdisciplinar entre el artista y la crítica literaria Cheryll Glotfelty. Estas colaboraciones son cada vez más frecuentes en el panorama artístico actual, pues los proyectos que se emprenden, fruto del trabajo en equipo entre profesionales de diferentes ámbitos o entre distintos artistas, impulsan un pensamiento sostenible y proactivo. Se redefine así nuestra relación con el medio que habitamos y reflexionamos sobre cómo podemos construir un modo de vida más humano. La clave está en la educación. Educar y actuar. Educar para redefinir nuestra alfabetización visual y transmitir valores, y actuar para velar por la preservación de nuestra Tierra.

32. Kelly Richman-Abdou, “Site-Specific Billboards Beautifully Blend in with the Southern California Desert”, <https://mymodernmet.com/jennifer-bolande-desert-billboards/> (consultado el 6 de junio de 2022).

El paisaje se convierte, por tanto, en un escenario pedagógico desde el cual reflexionar. Así surgen proyectos interesantes como *History of the Future* en el que trabajan desde 2005 los artistas Susannah Saylor y Edward Morris con la intención de hacer visibles las cicatrices del cambio climático provocadas en diferentes lugares del planeta. Estos artistas trabajan como educadores y activistas, pues emplean las imágenes como herramientas pedagógicas para concientizar, y se esfuerzan en la visualización y distribución de las imágenes para generar un cambio de mentalidad en la población.³³

Por otro lado, el Center for Creative Ecologies de la Universidad de California, Santa Cruz es una institución concebida como un auténtico campo de acción en el que se reflexiona sobre cuestiones que afectan a nuestro entorno. En uno de los encuentros celebrados en esta institución en 2017,³⁴ Joan Haran apuntaba: “nuestras visiones compartidas pueden surgir de las acciones que tomamos, o pueden coemerger o ser cocreadas, pero lo importante es que no consideramos la acción de imaginar como una vía de escape para evadirnos del mundo”.³⁵ De acuerdo con el pensamiento de Haran, la imaginación mueve el mundo y crea narrativas inspiradoras y movilizadoras. Y con este espíritu vivo y enérgico se desenvuelven multitud de artistas que toman parte de iniciativas y proyectos multidisciplinarios, como ocurre con el proyecto *World of Matter*,³⁶ en el cual participa un equipo multidisciplinar con relevantes fotógrafos que exploran la naturaleza más allá de la tradicional mirada antropogénica para investigar su relación con la cultura y la tecnología mediante innovadores enfoques y metodologías. Esta iniciativa constituye un extraordinario proyecto colaborativo desde una perspectiva planetaria. Quienes forman parte de él conectan por medio de una gran diversidad de ideas y campos de actuación, desde el arte, la cultura, el urbanismo, la antropología, la historia del

33. Pilar Soto Sánchez, “El paisaje del Antropoceno. Imagen y materia de creación y concienciación”, *Pensamiento, Palabra y Obra*, núm. 23 (2020): 69.

34. El evento en cuestión, celebrado en el Center for Creative Ecologies en colaboración con el Science and Justice Research Center (SJRC), se llamó: “A Public Conversation with Donna Haraway and Starhawk: Magic, Figuration & Speculative Fiction as Calls to Action”, y se llevó a cabo el 18 de octubre de 2017.

35. Chessa Adsit-Morris, “A Public Conversation with Donna Haraway and Starhawk: Magic, Figuration & Speculative Fiction as Calls to Action”, <https://creativeecologies.ucsc.edu/a-public-conversation-with-donna-haraway-and-starhawk-magic-figuration-speculative-fiction-as-calls-to-action/> (consultado el 3 de julio de 2022).

36. Véase <http://worldofmatter.net/about-project>.

arte, la teoría cultural, el fotoperiodismo, el activismo, la publicidad, la educación y el comisariado.

En la línea de esta iniciativa encontramos otro proyecto transfronterizo y multimedia, denominado *Extraction: Art on the Edge of the Abyss*,³⁷ que busca provocar un cambio social, una reacción, al exponer las nefastas consecuencias sociales y ambientales de la extracción de recursos naturales industrializados. Ésta es una coalición mundial de artistas comprometidos con la causa, que buscan arrojar luz y movilizar conciencias. Se plantea como un proyecto expansivo de exposiciones, instalaciones, publicaciones y eventos, planificados durante 2021 con el propósito de darle continuidad en el tiempo. Un proyecto liderado por un equipo multidisciplinar de artistas, comisarios, escritores, cineastas, investigadores y directivos de destacadas instituciones artísticas.

Concebimos estos proyectos artísticos colaborativos como políticas ecológicas con un tremendo poder por su alcance global y por el enfoque multidisciplinar con el que se generan. En el cruce entre lo visual y lo político, la fotografía encuentra un lugar para reivindicarse, ésta participa cada vez con más frecuencia de estas políticas ecológicas, como lo demuestra el trabajo del artista Subhankar Banerjee, cuya obra se sitúa en la intersección entre la estética y la política, y se posiciona del lado del activismo ecológico. Este fotógrafo ha luchado durante las últimas dos décadas por la protección de áreas ecológicas que necesitan ser preservadas, como el Ártico. Su compromiso y fervor lo ha llevado a crear un espacio en Internet que reúne sus escritos sobre los temas de emergencia climática que preocupan al artista: ClimateStoryTellers.org.³⁸ Banerjee ha trabajado en estrecha colaboración con miembros de la Academia de las Ciencias de California, imparte numerosas conferencias en Estados Unidos, respaldado por conservacionistas indígenas del Ártico de América del Norte, y se ha unido también a la causa de diversas instituciones como el Burke Museum of Natural History and Culture de la Universidad de Washington en Seattle. Este museo y la editorial Mountaineers Books se asociaron con el sistema de bibliotecas del Condado de King para compartir recursos educativos, en colaboración también con el periódico *Seattle Times* que lanzó la creación de una guía educativa que el periódico envió a las escuelas de

37. Véase <https://www.extractionart.org/>

38. Mencionado en T. J. Demos, *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología* (Madrid: Akal, 2020), 76-77.



10. Judy Natal, *2040 Mona Lisa*, de la serie “Future Perfect”, 2008-2012. Archival inkjet print © Judy Natal. Cortesía de la artista.

todo el estado de Washington como parte de un programa llamado “Newspaper in Education”.³⁹

La artista estadounidense Judy Natal aboga por la educación para la conservación de un entorno sostenible desde 1997; mediante sus fotografías explora las narrativas visuales del paisaje y de los cambios que se producen en éste; investiga escenarios donde confluyen la arquitectura, el uso de la tierra y las evidencias científicas, para llevarnos hacia un nuevo clímax del “futuro”. En su proyecto *Future Perfect* (figs. 10, 11, 12 y 13) la artista realiza un viaje al futuro mediante geografías que parecen ser mundos distantes, para ahondar en la supervivencia humana mediante el uso de la tecnología en la Tierra.

39. Subhankar Banerjee, “Subhankar Banerjee”, <https://www.subhankarbanerjee.org/outreach.html> (consultado el 10 de abril de 2022).



11. Judy Natal, *2040 Buried Automobile*, de la serie "Future Perfect", 2008-2012. Archival inkjet print. © Judy Natal. Cortesía de la artista.



12. Judy Natal, 2010
Prehistoric Ocean, de la serie
“Future Perfect”, 2008-2012.
Archival inkjet print. © Judy
Natal. Cortesía de la artista.

Natal fotografía lugares en los que se realiza investigación científica sobre la calidad ambiental en el futuro. En este proyecto explora distintos lugares como Biosphere 2, en Arizona, los paisajes geotérmicos de Islandia y una reserva del desierto de Las Vegas. Estos espacios son el escenario perfecto para imaginar cómo sería el paisaje en el futuro. Realiza un viaje atrás en el tiempo desde 2040 a 2010, con el objetivo de que la sociedad vea la belleza de la Tierra y tome conciencia de ello.⁴⁰ Estas imágenes son una llamada de atención, para hacernos ver aquello que podemos perder si no reaccionamos a tiempo.

40. Judy Natal, “Future Perfect: Judy Natal (Photography, Research)”, <https://www.hotel-hotel.com.au/stories/future-perfect-judy-natale/> (consultado el 30 de marzo de 2022).



13. Judy Natal, 2010 *Steam Portrait, Endra with Green Scarf*, de la serie “Future Perfect”, 2008-2012. Archival inkjet print. © Judy Natal. Cortesía de la artista.

Conclusiones

La fotografía de paisaje en la era del Antropoceno, más allá de documentar la herida causada por el ser humano en la Tierra, habla sobre lo temporal y lo precario, sobre la fugacidad de la vida y la necesidad de vivir en paz y armonía con todo cuanto nos rodea. Resaltamos, por tanto, el carácter pedagógico de la imagen fotográfica, pues mediante ella aprendemos que debemos respetar y cuidar de la naturaleza.

Además, el comportamiento de los fotógrafos que indagan más allá de lo visual, al asumir el papel del explorador que experimenta con la imagen e investiga la naturaleza científica de los cambios geológicos de la Tierra, lleva a de-

finir un nuevo perfil de fotógrafos que traspasan las barreras de lo puramente artístico para involucrarse en proyectos colaborativos en los que confluye la estética y el activismo político.

Como he planteado a lo largo de este artículo, las investigaciones recientes desarrolladas durante los últimos años sobre arte actual, y en especial sobre fotografía de paisaje, suelen vincular la práctica artística con la investigación científica, lo que confirma el ineludible diálogo que se produce entre diferentes lenguajes y campos de acción, con una retroalimentación entre el arte y la ciencia.

Por último, el análisis de la fotografía de paisaje en el Antropoceno lleva a reflexionar sobre un cambio de paradigma en torno a la estética del paisaje, que toma un rumbo muy militante, lejos de la tradicional complacencia visual, para alertar, sensibilizar y reclamar un mundo mejor. Entendamos este cambio de paradigma como una nueva actitud que fomente el diálogo entre el arte y la vida, pues el arte en sí mismo nos ayuda a entender la complejidad de la propia existencia humana. El arte se convierte así, y en concreto la fotografía, en un valioso documento para comprender nuestro mundo alterado. ❀

Verónica metafísica. Límites compartidos entre lo religioso y lo estético

Metaphysical Veronica. Shared Boundaries Between the Religious and the Aesthetic

Artículo recibido el 6 de abril de 2022; devuelto para revisión el 25 de mayo de 2023; aceptado el 28 de junio de 2023; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.123.2827>

Rafael García-Sánchez Universidad Politécnica de Cartagena, Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación, Cartagena, España, rafael@sgbarquitectos.es, rafael.garcia@upct.es, <https://orcid.org/0000-0003-2092-6807>

Líneas de investigación Estética; historia de la arquitectura; historia del arte.

Lines of research Aesthetics; history of architecture; art history.

Publicación más relevante “Reconciliación pragmática entre arte y vida cotidiana”, *Arte, Individuo y Sociedad* 29, núm. 3 (2017): 603-617, <https://doi.org/10.5209/ARIS.56127>.

Resumen Aunque la experiencia religiosa ofrece síntomas de marchitamiento, la experiencia estética no se ha derrumbado. Su aura no ha mermado y, a distinta escala, comparte límites con la religiosa. En tales experiencias tiene lugar una inversión trascendental o Verónica metafísica: lo contemplado adquiere todo el protagonismo y convierte al sujeto en objeto.

Palabras clave Estética; religión; aura; belleza.

Abstract Although religious experience offers symptoms of wilting, aesthetic experience has not collapsed. Its aura has not diminished and it shares limits with the religious, though on a different scale. In such experiences a transcendental inversion or metaphysical veronica takes place: the contemplated acquires all the prominence and turns the subject into an object.

Keywords Aesthetics; religión; aura; beauty.

RAFAEL GARCÍA-SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CARTAGENA, ESPAÑA

Verónica metafísica. Límites compartidos entre lo religioso y lo estético

Entre Brahms y Mendelssohn existe decididamente un cierto parentesco;
y no me refiero a aquel que se muestra
en algunos pasajes particulares de las obras de Brahms
y que recuerdan pasajes de Mendelssohn,
sino que el parentesco al que me refiero
podría expresarse diciendo que Brahms le da todo el vigor
donde Mendelssohn lo dio sólo a medias.
O: Brahms es con frecuencia un Mendelssohn sin faltas.
Ludwig Wittgenstein¹

Introducción: pulchrum sine gloria

No hará falta insistir en que el proceso de secularización y laicización de la cultura occidental ha dejado atrás los tiempos de las creencias, los ritos, las fidelidades y los compromisos, al menos los de índole religiosa. Aquellos tiempos de comunidades de creyentes y de ideas compartidas sobre la vida y la muerte, de horizontes de sentido² comunes, previos

1. Ludwig Wittgenstein, *Aforismos. Cultura y valor*, trad. Elsa Cecilia Frost (Madrid: Espasa Calpe, 1995), §108, 61.

2. Sin esos horizontes de sentido, al menos en el universo cultural heideggeriano, la comprensión de la realidad cotidiana, también de lo religioso y lo poético se vuelve casi imposible.

a toda experiencia religiosa, parecen haber declinado, y con ellos los grandes relatos, que diría Lyotard.³ Todo ello también se ha dejado notar en el arte. Baste con evocar aquel lamento heideggeriano de 1935 tan premonitorio: “las obras ya no son lo que fueron”.⁴ Puede que ello obedezca al abandono de la humanidad de su “culpable incapacidad”, que dijo Kant en 1784,⁵ pero en líneas generales, también se debe al lento, pero progresivo proceso de insensibilización, indiferencia y embrutecimiento⁶ para las cosas del ser y de lo sagrado que ha perfilado el mundo desarraigado del *Gestell* técnico.⁷ En todo caso, esa tosca apatía para lo religioso no se ha producido tan sísmicamente para lo artístico. En no pocos casos el arte aún permanece erguido como medio eficaz para dar cuenta de lo inefable o, para representar lo que sólo se puede mostrar, pero no decir, como defendería Wittgenstein en el *Tractatus*.⁸ Ciertamente, en gran parte de nuestra cultura occidental, muchos de los símbolos religiosos se ofrecen desactivados, faltos de vigor y potencia. Semejante condición ha neutralizado la verdad que los símbolos representaban. La cultura protestante influyó de manera notable en ello. Aquella eficacia estable, operante y trascendente de las formas religiosas parece haber zozobrado en una gran parte de nuestro mundo. Ya lo indicaba Hegel a modo de gemido en aquellas *Lecciones sobre la estética* que comenzó a impartir en 1817 en Heidelberg y que continuó en la Universidad de Berlín desde 1819 a 1820: “El arte ha dejado de valernos como el modo supremo en que la verdad se procura existencia”.⁹ Sin embargo, insistamos, los tiempos recientes no han sido tan sombríos para el arte como

Jesús Adrián Escudero, “Desarrollo y evolución del pensamiento del joven Heidegger”, *Estudios de Filosofía*, núm. II (2013): 65-69.

3. Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, trad. Mariano Antolín Rato (Madrid: Cátedra, 1998), 73.

4. Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, trads. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Alianza, 2018), 29.

5. Immanuel Kant, *Filosofía de la historia*, trad. Eugenio Ímaz (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2000), 25.

6. Romano Guardini, *Los signos sagrados*, trad. Jorge de Riezu (Barcelona: Editorial Litúrgica Española, 1965), 131.

7. Jesús Adrián Escudero, “Habitar el desarraigo”, en Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, trads. Arturo Leyte y Jesús Adrián Escudero (Madrid: La Oficina Ediciones, 2015), 55-68.

8. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Luis Manuel Valdés Villanueva (Madrid: Tecnos, 1973), 6.42 ss.

9. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz (Madrid: Akal, 2011), 79.

cabría esperar. La realidad se impone, los hechos son tozudos, y en la actualidad mucho de lo artístico preserva su prestigio, eso que Benjamin denominó con el vocablo “aura”¹⁰ para designar lo que irradia o emana un tipo de luz o peculiar dignidad. Nada más utilizar el término *aura* ya nos vemos obligados a definir la obra de arte como un objeto distinto. Pero, como es sabido, lo distinto está muy emparentado con la semántica de las palabras templo (lo que abre), santo (lo apartado), misterioso (lo no objetivable), etc. Precisamente por su aura y distinción notamos un cierto paralelismo entre lo religioso y lo artístico. El poder de fascinación que en la actualidad supondría para cualquier ciudad la llegada, a modo de *adventus*, de un Leonardo o un Botticelli, es correlativo al poder de atracción que otrora poseían las reliquias de santos y mártires. Está comprobado que aquellos auráticos fragmentos de santidad comenzaron a dispersarse en la Antigüedad tardía por el naciente orbe cristiano, e iluminaron un enorme territorio que había caído en la oscuridad tras el hundimiento del Imperio romano. Muchas reliquias alumbraron puntos geográficos desconocidos y, a partir del siglo IX, reconectaron el Occidente medieval al crear una nueva “Vía Láctea”,¹¹ que diría Peter Brown. Así fue cómo se abrieron nuevos caminos, hilados de aura en aura, por los que infinidad de fieles transitaban con el firme deseo de entrar en contacto con las reliquias de hombres y mujeres transformados por la gracia de Dios. La fe de aquellos peregrinos era como la de la hemorroísa del evangelio de san Marcos. Aquella señora con flujo de sangre constante, al ver a Jesús, se dijo a sí misma “si logro tocar, aunque sólo sea sus vestidos, me salvaré” (*Mr*, 5, 28). ¿Acaso no le bastó a esta mujer con inmensa fe tocar con la punta de los dedos el manto de Jesús para ser curada? A los peregrinos no les movía una inquietud estética, sino otra de índole espiritual y, sin duda, una gran fe, la misma que propició la iniciativa de la hemorroísa. Los fieles peregrinos creían que la *potentia*¹² de las reliquias era suficiente para conseguir una gracia, un milagro, una curación física o moral, incluso la salvación.

Desde que la posmodernidad se hiciese experta en la creación de cultura, la obra de arte, como si de uno de aquellos fragmentos taumatúrgicos se tratase, es uno de los objetos mejor custodiados. De todo ello dan buena cuenta las

10. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, trad. André E. Weikert (Ciudad de México: Ítaca, 2003), 46-48.

11. Peter Brown, *El culto a los santos*, trad. Francisco Javier Molina de la Torre (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2021), 153.

12. Brown, *El culto a los santos*, 203-237.

largas filas de peregrinos culturales que se producen para disfrutar de obras artísticas, consagradas por la crítica o por los medios masivos, en los nuevos relicarios edificatorios que llamamos museos. Tenemos la sensación de que los espacios destinados a la exhibición de arte han suplantado a los templos, a sus criptas, a las viejas ermitas y monasterios, a las abadías y las catedrales medievales a las que, no sin motivo, algunas veces se les denominaba “relicarios de piedra”. Es verdad que en esos lugares distintos y separados (*témenos*, recortado, decían los griegos) los fieles se adentraban para tener contacto con los restos del santo, y poder expiar sus pecados, suplicar una gracia o curarse. Sin embargo, no lo hacían como lo hacen los visitantes del Moma de Nueva York, de la National Gallery de Londres o del Thyssen de Madrid. Aquellos lo hacían, en el seno de ritos y celebraciones litúrgicas, esto es, en el marco de las representaciones de un tipo de realidad dotada de *potentia*, de fuerza y de sobrada eficacia para comprometer y orientar la existencia individual y colectiva. Aquellas reliquias, fragmentos de individuos, convertidos en iconos vivientes de Dios, y aquellos fieles, necesitados de su contacto, parecen tener su equivalente en las obras de arte y en los espectadores que las contemplan y disfrutan museísticamente en numerosas ciudades. En este sentido, puede decirse que la experiencia religiosa y la artística comparten algunas de sus fronteras ¿Acaso no se ha encomendado al genio del artista, a su pericia y destreza, a su fidelidad y piedad, en suma, a su *grazia* que dirían Alberti¹³ y Vasari,¹⁴ la labor que otrora realizaban los profetas veterotestamentarios, los augures etruscos y los individuos consagrados? ¿No se ha patrocinado a los artistas para que lleven a cabo una representación de aquel tipo de realidad, de suyo distinta, que sólo puede aparecer y venir a presencia en su representación? Sixto Castro ha resumido esta situación de forma bien ilustrativa,

Contemporáneamente, la alta cultura ha devenido un cierto sustituto de la religión. A las obras de arte se acerca uno con un cierto sentido de veneración, como quien pisa un territorio sagrado. [...] El profeta y el sacerdote han sido sustituidos por el artista, al que se le encomienda la misión de dotar de aura a una sociedad que la había perdido por completo.¹⁵

13. Leon Battista Alberti, *Los tres libros de la pintura*, trad. Diego Antonio Rejón de Silva (Murcia: CAATMU, 1980), 245.

14. Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, trad. Helena Aguilá (Madrid: Cátedra, 2002), 121-122.

15. Sixto Castro, “El papel del arte en el mundo religioso”, *Revista de Espiritualidad*, núm. 72

A fecha de hoy, la gran mayoría de los templos son considerados lugares de culto. A los museos se les ha otorgado el mismo título. No es casualidad que culto y cultura posean la misma raíz etimológica, *colère*. Ambos son espacios culturales y culturales porque en ellos parece tener lugar la vieja y misteriosa experiencia de eso que Heidegger llamaba “decir poético”, a saber: “existencia”, *Dasein*, “Presencia”. El poético no es el lenguaje para decir cosas bonitas, es el lenguaje para tocar las cosas y dejarse alcanzar por ellas. En *Fenomenología y teología* Heidegger subraya que ese decir no es objetivador. En él no se representa o coloca delante nada como si de un objeto se tratase: “El decir poético es estar presente junto a ... y para dios. Presencia quiere decir un simple estar dispuesto que nada quiere y que no cuenta con ningún éxito. Estar presente junto a ...: un puro dejarse decir la presencia del dios”.¹⁶

En general, la gente instruida no duda que los espacios de culto y los culturales son en sustancia “diferentes”, pues allí, valga la redundancia, acontece “la diferencia”. Tampoco se duda que lo que en uno y otro espacio se pueda mostrar sea la misma realidad ontológica. Por ahora baste con señalar que, en otros tiempos, al menos para judíos y cristianos, nombrar eso que en su desocultación se mostraba, se describía con el vocablo “gloria”; en la actualidad se utiliza la palabra “belleza”. Y es que, a nuestro juicio, el precio de la secularización es la sustitución de lo glorioso por lo bello. Los museos ofrecen un *pulchrum sine gloria*, ni más ni menos. Sea como fuere, no parece generar debate que ese mostrar potente de unos u otros artífices es muy creativo, y no por su originalidad, sino por su originariedad. Lo propio del decir que muestra es su presencia, también su cercanía y proximidad al origen, vecindad que aspira a una “actualización” de lo real, no a su reproducción o rememoración.

Templos y museos son espacios, cada uno a su escala y densidad, de lo diferente, de la desocultación, del contacto con lo originario. Con frecuencia, el tipo de contacto con lo misterioso y lo artístico se produce de súbito y en el ámbito contemplativo, no en el especulativo, porque ni lo misterioso ni lo sagrado ni lo artístico se dejan objetivar, pues no se agotan en enunciados teóricos o científicos naturales.¹⁷ Lo sagrado y lo artístico se contemplan y revelan ante una mirada que asume. Si todo fuese accesible al pensar objetivador, tanto los

(2013): 365-387.

16. Martín Heidegger, “Fenomenología y teología”, en *Hitos*, trads. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Alianza, 2001), 73.

17. Heidegger, “Fenomenología y teología”, 70.

misterios como las obras de arte carecerían de sentido, “pues no podrían mostrarse nunca a ningún hombre, que éste convertiría de inmediato en un objeto a eso que aparece y de este modo impediría que apareciese la obra de arte”.¹⁸

Los espacios religiosos y artísticos, los ritos y las obras de arte bien pueden considerarse como el abrigo donde las cosas brillan en el sentido del *Lichtung* o mejor: son un τόπος donde “la esencia del ser llega a la presencia en un sentido eminente”.¹⁹ En la actualidad ese brillar no es sólo el que clarea un espacio de sentido, es aquello con lo que se mercadea. El brillo ya no es lo que era. Lo más brillante es lo que más atrae y, precisamente por eso, los asesores de *marketing* les insisten a sus clientes que los productos de consumo (sobre todo los de alimentación) deben brillar porque tienen más gancho, seducen más y se venden mejor. Basta con que nos acerquemos a un supermercado para comprobar la superior rentabilidad de los productos lustrosos sobre los mate o apagados. Sin embargo, en nuestro texto la palabra brillo es palabra seria, y guarda relación con el esplendor. El brillo de la liturgia y de la celebración cultural siempre se ha asociado a lo glorioso. Al brillo de la obra de arte ya no se le emparenta con la gloria, pero sí con la belleza, a veces con lo sublime. El brillar de la celebración religiosa y de la obra de arte no guardan relación con el relucir superficial sino con el resplandecer, con el abrir, porque a través de ellas aparece y viene a presencia, la máxima diferencia, la plenitud de sentido, eso que no se puede poner ni representar como una cosa dispuesta enfrente, al modo de un objeto.

Cometeríamos un error si por “diferente” entendiéramos lo distinto de rango, como lo bajo a lo alto, o lo sano a lo enfermo, como diría Émile Durkheim.²⁰ Por diferente hemos de pensar, más bien, en lo ontológicamente diverso, en “lo otro que”. Ése es el motivo por el cual, a lo diferente se le protege, al sacralizarlo y separarlo de lo demás. Fieles creyentes, espectadores y consumidores de arte quedan fascinados por los efectos de paz y sobrecogimiento, dependencia, deseo de permanencia y reconocimiento, estupor, “temor y temblor”, diría Kierkegaard, que sin duda la gloria, y la belleza de esa diferencia, que es presencia y existencia, provocan, cada una a su escala y densidad. Y es que, a nuestro tiempo secularizado y laicizado, a falta de culto le queda la cultura; a falta de lo glorioso le queda lo bello: ése que salvaría al

18. Heidegger, “Fenomenología y teología”, 70.

19. Martin Heidegger, *Parménides*, trad. Carlos Másmela (Madrid: Akal, 2005), 152.

20. Émile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, trad. Ramón Ramos (Madrid: Akal Editor, 1982), 34-37.

mundo, a decir de Dostoievsky en *El idiota*.

La belleza artística puede entenderse como el correlato de lo glorioso, un sucedáneo o *Ersatz* para tiempos de miseria religiosa. En todo caso, es prudente hacer ya una seria advertencia: esa gloria y belleza no es sólo la de las cosas, sino la de un encuentro insólito, cuya particularidad fenomenológica consiste en que el encontrado es el sujeto mismo que contempla y no el objeto contemplado, tal es la inversión trascendental, la *Verónica metafísica*. Ese poder, casi taumatúrgico que tiene lo glorioso, lo misterioso y la belleza artística, explicaría la afluencia de público tanto a los templos como a los museos. A unos y a otros lugares de la diferencia y de la presencia peregrinamos para adorar y venerar espiritualmente, para disfrutar o sobrecogernos estéticamente, para experimentar y padecer la presente existencia de “lo otro que”, la de un tipo de realidad saturada de sentido que “irrumpe”, “despunta” y “se hace nítida”, nos dice Gehlen,²¹ y que a unos purifica y redime, y a otros embruja o encanta. Poco debe extrañarnos que autores como Pierre Bordieu y Alain Darbel se refieran a los museos como la versión secularista de la institución eclesiástica. En los museos las obras se santifican en celebraciones para los devotos del arte que acuden como si de aquellos peregrinos medievales se tratase. Un museo como la National Gallery, nos dicen, es una:

Iglesia en la que algunos elegidos acuden para alimentar una fe de virtuosos mientras que conformistas o falsos devotos se consagran para cumplir en ella un ritual de clase. El museo puede convertirse, por un momento, en el lugar de peregrinación donde se hacinan los apretados tropes de fieles que en Nueva York, en Washington, en Tokio o en París, esperan en largas colas para echar un breve vistazo, con la actitud con que antaño se besaba un crucifijo o un relicario, a una obra maestra entregada al fervor colectivo; pero estos deslumbramientos sólo pueden suscitar la admiración en quienes quieren ver en las llamaradas fugaces de la exaltación popular una manera, sin duda, desacralizada, de reconocer lo sagrado.²²

En la experiencia de lo misterioso y de la gloria, del arte y de la belleza, en suma, en la experiencia de lo diferente, parece operarse una inversión o *Verónica metafísica*: el que ve pasa a ser el visto; el sujeto adopta una postura

21. Arnold Gehlen, *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*, trads. J.F. Yvars y Vicente Jarque (Barcelona: Península, 1994), 25.

22. Pierre Bordieu y Alain Darbel, *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, trad. Jordi Terré Alonso (Barcelona: Paidós, 2003), 139-140.

pasiva, se convierte en objeto, y el objeto en sujeto. La experiencia religiosa en el templo y la estética en el museo son experiencias de esa inversión que acontece cuando lo enigmático que emerge, brota y viene a presencia adquiere todo el protagonismo. Es ahí, precisamente al sentirse mirados en medio de semejante presencia, cuando fieles y espectadores quedan como arrebatados por la plenitud de sentido, por la epifanía de Dios, del Ser o, como diría Heidegger, del manifestarse de la obra. Escrito está que los dioses son los que miran en su manifestarse.²³ ¿Puede considerarse el modo de experimentar y padecer la obra de arte como la versión secularizada sustitutiva de la experiencia y el padecimiento de lo misterioso? Creemos que sí, aunque realizaremos algunos matices más adelante. No les faltan motivos a quienes, como Bordieu y Darbel, sentencian que la obra de arte ha devenido objeto consagrado, una suerte de inédita realidad, que ya no es religiosa, sino cultural. Y aquí el vocablo consagrado (por el curador, por la crítica, por los medios masivos, por el folleto de la oficina de turismo o la guía de viaje) ha de equipararse con la palabra “sagrado” que, como es sabido, designa aquello admirable y asombroso, digno y prestigioso, lleno de sentido, frente a lo cual el sujeto no puede hacer más que padecer: padecer y soportar un tipo de realidad (no de carga o peso), capaz de transformarla. Quizá por eso resulta tan sugerente María Zambrano cuando dice que el hombre es “el ser que más padece”,²⁴ también el propio Heidegger cuando designa al ser humano como ese tipo de ente “privilegiado”, *Dasein*, donde se manifiesta el Ser, y precisamente por eso es el lugar desde el cual podemos acceder a la posibilidad de articular el sentido del Ser.²⁵

Poesía y religión

El arte y la religión eran del todo indistinguibles en la mentalidad del hombre antiguo: “En las primeras civilizaciones arcaicas, como en la prehistoria, la separación de la creencia y la realidad, de lo sagrado y lo profano, no estaba todavía acentuada”.²⁶ El decir originario era un solo decir, era un decir que

23. Así lo señala Heidegger cuando juega con los vocablos diosa, θεά y mirada, θέα. Para el filósofo alemán hay una relación entre la mirada y los dioses. Heidegger, *Parménides*, 134.

24. María Zambrano, *El hombre y lo divino* (Madrid: Alianza Editorial, 2020), 76.

25. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera (Madrid: Editorial Trotta, 2020), 28-29.

26. Sigfried Giedion, *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, trad. Joaquín Fernán-

mostraba. No había una forma poética y otra religiosa de hacerlo. El arte de aquellas primeras comunidades humanas no se hallaba escindido de la vida ni de los ritos religiosos, más aún: el arte era de hecho la forma religiosa de vivir, la única posible, pero allí donde la forma de vivir es una forma religiosa de existencia, la obra de arte no es reconocida como tal, es algo invisible, diría Maurice Blanchot en *L'art, la littérature et l'expérience originelle*. Hegel también lo anotaba con lucidez al señalar que

en la época en que crearon sus mitos los pueblos vivían en circunstancias ellas mismas poéticas y tomaban por tanto conciencia de lo más íntimo y profundo suyo, no en forma de pensamientos, sino en figuras de la fantasía, sin separar las abstractas representaciones universales de las imágenes concretas.²⁷

Cuando se afirma que los hombres de las primeras culturas vivían poéticamente se está diciendo que la forma de vida era imaginativa, creativa, ritual, performativa, en suma: religiosa. Los tiempos poéticos eran los tiempos donde todo estaba saturado de sacralidad y de inocencia. Los primeros tiempos, los del nacimiento de la conciencia religiosa eran los tiempos donde el hombre habitaba el mundo poéticamente, que diría Heidegger. Pero el nacimiento de la conciencia es el tiempo de la infancia, por eso Hölderlin nos dice que, en el estado de inocencia, el hombre llama a las cosas en su originariedad. Allí era donde los hombres podían decir, cantar y nombrar las cosas la primera vez, sacándolas a la luz, creándolas, trayéndolas a presencia de forma enigmática. La importancia de la inocencia, tanto para lo religioso como para lo artístico es decisiva y capital. Sabido es que los niños cuando hablan dicen lo que las cosas son, o mejor: cuando las dicen las cosas son, pues en la infancia no hay holgura entre el decir y lo dicho, entre el nombrar y el ser.

Casi nadie duda, me refiero a psicólogos y pedagogos, que la comunicación y el lenguaje infantil son de una intensidad ontológica suprema. En su hablar no hay *simulacra* ni apariencias. Por paradójico que pueda parecer, los *simulacra* y el ilusionismo son sintomáticos de indigencia, y el hombre “primevo” no era indigente en este sentido, en otros sí, pero en el de la creatividad no.²⁸

dez Bernaldo de Quirós (Madrid: Alianza, 2019), 24.

27. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, 231.

28. Para Gehlen, por poner sólo un ejemplo, son mucho más indigentes los autores renacentistas, muy preocupados por el ilusionismo visual. Gehlen, *Imágenes de época*, 27.

Los primeros hombres, como los niños, utilizaban un tipo de decir auténtico, una suerte de lenguaje poético que, a decir de Rilke en su *Soneto a Orfeo*, era existencia y presencia. Todavía no creen en las trampas ni en la mentira. Precisamente por eso, cuando pintan, representan lo que saben, no representan lo que ven. Pintan como lo hacían los hombres prehistóricos en los lienzos parietales de las cavernas o como los artífices de iconos, pero no como los artistas del Renacimiento que inventaron la perspectiva científica, desarrollando como nunca antes se había visto, el *trompe-l'œil*. Insistamos sobre este particular: cuando los niños pintan, representan lo que las cosas son, nada les importa cómo aparecen, eso es cosa de adultos, de los que se hallan lejos del origen. Los adultos, a diferencia de los niños, acostumbran a convertir la realidad en representaciones, en conceptos e ideas abstractas; mucho de su hacer y conocer está mediatizado por la reflexión y por su deseo de objetivar la realidad al hacer de ésta un objeto. Es posible que una de las razones por las que los dioses han huido (*Entflohene Götter*), que diría Hölderlin,²⁹ sea que los adultos han optado por los conceptos, por las representaciones y las objetividades, y no por la realidad en el sentido de presencia o existencia. Adultos son aquellos que se alejan del Padre (del origen, que diría Freud). Pero también son aquellos que han separado las palabras de las cosas, los signos de sus significados, que abren una distancia insalvable (holgura radical) entre la realidad y su representación. Los tiempos de la identidad entre las cosas y las palabras, en suma, los tiempos de la inmediatez y los de la infancia, del decir poético, de la minoría de edad culpable, que diría Kant, quedaron atrás.

Historiadores, antropólogos y etnólogos señalan que cuando comenzó la carrera neolítica por la subsistencia de manera simultánea aparecieron los primeros astillamientos técnicos, las primeras profesiones, las primeras castas sociales, los primeros lenguajes propios y las primeras identidades. Debido a la especialización de las áreas del conocer y del hacer, sobrevino la primera fragmentación cultural, lingüística, identitaria y psicológica. En esos momentos inaugurales de la escisión del conocer tuvo lugar la primera forma de separación entre lo público y lo privado, entre lo civil y lo religioso. Para que de una vez por todas se consumara el desgarro entre lo poético y lo religioso, entre lo artístico y lo espiritual, entre lo sagrado y lo profano aún hacía falta un largo trecho histórico y cultural, y un movimiento magmático como el que provocó Lutero.

29. Friedrich Hölderlin, *Poemas*, trad. Eduardo Gil Vera (Barcelona: Lumen, 2012), 443.

Sea como fuere, y lejos aún del nacimiento de la ciencia moderna, momento que inaugura el divorcio entre arte y artesanía, entre poesía y religión, entre obra de culto y obra de arte, entre vida religiosa y vida pública, los aedos, los rapsodas y los poetas griegos arcaicos (VIII y VII a.C.) todavía hablaban un decir originario. Durante largo tiempo, lo artístico jamás fue considerado un embellecimiento extrínseco de las cosas, mucho menos algo superfluo. Lo artístico se tenía como el modo, el único modo, de hacer lo que en un mundo repleto de sacralidad no puede hacerse de ninguna otra forma, por eso el arte no existía como tal. No podemos detenernos por más tiempo aquí, pero baste con insistir en que, en aquellos tiempos originarios y arcaicos, el arte no se hallaba separado de un horizonte de sentido común, ni le era extraño al contexto cultural ni vital en el que surgió: el del rito, lleno de celebraciones, ceremonias y fiestas sagradas, también de conocimientos, saberes y certezas, motivo por el que el sacerdote era médico y arquitecto a la vez, escultor y astrónomo a un tiempo, matemático y asesor del faraón o del rey, entre otros.³⁰ Gehlen es bien concluyente,

Lo que distingue las obras de tiempos y pueblos remotos, aquellos que se denominan primitivos o arcaicos, respecto de cualquier forma de arte, es que sus motivos y contenidos no existían en absoluto fuera de las encarnaciones sensibles en que se realizaban, a no ser en la figura de algo que era también “más que arte”: el mito.³¹

Sabemos que el rito y la religión no son propiamente lo mismo. Podemos distinguirlos, pero la ruptura al estilo moderno es imposible, a menos que queramos caer en la esfera de la estetización banal de la cultura o en la inautenticidad que diría Heidegger, y aquellas primeras culturas no eran superficiales ni banales, sino más bien auténticas. Rito y religión, en tal sentido, pueden diferenciarse para nosotros, pero en aquella hora de la Prehistoria y de la Historia su escisión era imposible: “forma, motivo y contenido en su conjunto coincidirían con la función: no existirían separadamente”.³² Es más que probable que la conexión entre la experiencia religiosa y la estética obedezca a este vínculo inseparable entre religión y rito, un vínculo tan sustancial como el que

30. Un ejemplo paradigmático y mítico es el de Imhotep (ca. 2690-2610 a.C.), el arquitecto de la pirámide escalonada de Zoser en Saqqara. Véase Giedion, *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, 257-258.

31. Gehlen, *Imágenes de época*, 34.

32. Gehlen, *Imágenes de época*, 35.

existe entre el humo de una vela y el aparente helicoides que describe en su ascensión. Arte y culto, desde bien antiguo, han compartido límites fronterizos y, a decir de Gadamer en *Wort und Bild. So wahr, so sinned*:

Lo que distingue al desarrollo del espíritu occidental es, claramente, que sólo en él, y en manifiesta conexión con el despertar de la ciencia y la filosofía, se inicia un tenso conflicto con la tradición religiosa y poética, conflicto que acabó conduciendo a la diferenciación y separación de ambas tradiciones.³³

En efecto, no será hasta el advenimiento de la Modernidad y, sobre todo de la Ilustración, cuando se lleve a cabo la desconexión radical entre religión, arte y vida, o si se prefiere entre palabra y realidad, entre espíritu y materia, entre Cristo e Iglesia, entre otros. Es sabido que las primeras trazas de dispersión se sitúan en el Renacimiento. Allí encontramos las primeras iniciativas de un tipo de arte que se pretende laicizado y que comienza su itinerario hacia la emancipación y el ensimismamiento. Fue en aquella mañana moderna, en “La época de la imagen del mundo”,³⁴ donde aparecen las primeras formas de amor a la belleza y al arte por sí mismos, por completo desvinculados de función o utilidad práctica alguna. Y fue precisamente en ese periodo cuando se consumó el tránsito de la “obra de culto” a la “obra de arte”, que diría Belting,³⁵ de la obra religiosa a la obra que sólo busca la belleza de sí y por sí, en definitiva, al arte que persigue lo superfluo, sentenciaría Winckelmann en 1768 en su *History of Ancient Art*: “Las artes que dependen del dibujo han comenzado, como todos los inventos, con lo necesario: el siguiente objeto de investigación fue la belleza; y finalmente, siguió lo superfluo: éstas son las tres etapas principales en el arte”.³⁶

El arte por amor al arte es una criatura ilustrada que aspiraba a liberarse de la cadena de creencias colectivas, de la comunidad de creyentes y de los valores sagrados o rituales comunes. Y la primera forma de hacerlo fue desligándose de la arquitectura: en el marco lo hizo la pintura; en la peana lo hizo

33. Hans Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, trad. Antonio Gómez Ramos (Madrid: Tecnos, 2001), 139.

34. Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*, 63-90.

35. Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la obra de arte*, trad. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño (Madrid: Akal, 2021), 11.

36. J. Winckelmann, *History of Ancient Art* (Boston: James R. Osgood and Company, 1873), 191 (la traducción es mía).

la escultura; en las salas de conciertos lo hizo la música, etc. El arte alcanzó la mayoría de edad, y exigió por la fuerza de los hechos y la genialidad de los artistas emanciparse, al conquistar para sí un estatuto de libertad que le permitiera deshacerse de la forma sagrada y heroica, de la narrativa, del relato, de la historia e incluso de la manera tradicional de entender y disfrutar la belleza. Fue entonces, no pudo ser antes por innecesario,³⁷ cuando podemos situar el momento inaugural de la Estética, en el que se puede hablar de una experiencia del arte, concebido para exhibirse y no para servir calladamente, separado de la experiencia religiosa. De todas formas, insistamos, al ser distintas, siguen ofreciendo lindes comunes.

Apologética del arte y la religión

La Historia del arte y de la Estética confirman que no fue hasta el periodo ilustrado, nunca antes, cuando pudo alumbrarse el nacimiento de un tipo de ciencia capaz de reflexionar desde la epistemología sobre la belleza. Así lo pretendió Baumgarten, al intentar elaborar una gnoseología de la sensibilidad, una “ciencia del conocimiento sensitivo”.³⁸ La Estética no aspiraba a cosa pequeña y menuda. Ni más ni menos que buscaba hacer ciencia de un tipo de realidad, de suyo, intensamente refractaria a cualquier teorización. Con la única fuerza de la razón, indagaba de forma inédita sobre el arte. El esfuerzo fue hercúleo y temerario, pues pocas realidades hay más alejadas de mediación objetivadora, racional o científica que el arte. Sin duda que otras de esas realidades son la religión, la experiencia religiosa y Dios mismo. Como es sabido, la apologética cristiana³⁹ también se dejó llevar por esa forma científica del conocimiento, y no fueron pocos los esfuerzos de muchos teólogos por pretender un estatuto racional y científico para la religión.⁴⁰ Buscaban hacer de la teología una suerte

37. El calificativo de “innecesario” pone de relieve que las cosas se inventan y se desarrollan cuando surge la necesidad, no antes.

38. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Reflexiones filosóficas acerca de la filosofía*, trad. José Antonio Míguez (Madrid, Buenos Aires y Ciudad de México: Aguilar, 1955), 86.

39. Uno de los tratados más emblemáticos al respecto y de mayor influencia posterior en muchos manuales de Teología Fundamental fue la obra *Theologia polémica*, publicada en 1713, del jesuita alemán Vito Pichler.

40. Max Weber, *El político y el científico*, trad. Francisco Rubio Llorente (Madrid: Alianza, 1979), 226.

de ciencia positiva cuya credibilidad no fuese la verdad misteriosa y divina, sino la sola racionalización pues “la ciencia positiva, nos dice Heidegger, es el desvelamiento fundamentador de un ente que está ahí delante y ya desvelado de algún modo”.⁴¹ Para ello hubo de reducir el ámbito de investigación a la fe y al cristianismo mismo. Ambas realidades fueron tenidas como ese *positum* que está ahí delante, de manera que la teología era la ciencia de aquello.⁴² Sin embargo, todo hay que decirlo, la pretensión de hacer de la religión un saber racional o una ciencia objetivadora y a Dios un objeto o ente de la razón fue muy poco fecunda. Al articular y asegurar la fe, la creencia, los misterios y Dios mismo en torno a proposiciones, objetividades y racionalidades, normas, dogmas, etc., como si de un saber cartesiano se tratase, muchos apologetas del XVIII y del XIX acabaron sustituyendo el fascinante encuentro con Dios por el encuentro con la evidencia. Para esa apologética bienintencionada, todo hay que decirlo, el objetivo de sus desvelos intelectuales era la salvaguarda racional de lo irracional.⁴³ Fue así cómo se produjo una superlativa valoración del primado de lo epistemológico sobre la fe y la experiencia. Dios, la fe y la experiencia religiosa quedaron muy expuestos a los riesgos propios de lo científico, al desritualizar y despersonalizar el encuentro con lo sagrado.⁴⁴ A partir de entonces, la fe perdió esa densidad simbólica que había caracterizado la vida de tantos creyentes. Se teorizó en exceso sobre la fe y el cristianismo para conseguir que la teología se equiparase a las ciencias positivas, como si la fe fuese cosa u objeto material alguno, y la razón fuerza omnicompreensiva. Poco debe extrañarnos el paralelismo de los procesos de absolutización del arte y los de la experiencia religiosa. Y así fue cómo absolutizando y objetualizando (separando) cada parcela de la realidad, confinándola en la esfera de saberes independientes, sometiéndolas a la férula de la razón, el arte y la fe cayeron en las fauces de la evidencia y no de la experiencia. El resultado no fue una legitimación, sino el alejamiento de la vida, el desarraigo, el extrañamiento y la marginalidad.⁴⁵

41. Heidegger, “Fenomenología y teología”, en *Hitos*, 54.

42. Heidegger, “Fenomenología y teología”, en *Hitos*, 54.

43. Castro, *El papel del arte en el mundo religioso*, 375.

44. David Fergusson, *Faith and its Critics. A Conversation* (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2009) 18.

45. Hans Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, trad. Antonio Gómez Ramos (Barcelona, Buenos Aires y Ciudad de México: Paidós/ICE/Universidad Autónoma de Buenos Aires, 2015), 36-38.

No hará falta detenerse ahora en que la escisión trascendental entre arte y vida o, si se prefiere, entre arte y religión fue llevada al extremo por Kant. Fue el filósofo de Königsberg quien, en cada una de sus tres *Críticas*, operó la desconexión de los trascendentales clásicos y medievales: *verum, bonum y pulchrum*. Su trabajo fue titánico y consiguió en la *Kritik der reinen Vernunft* (1781) emancipar la verdad, del bien y la belleza. En la *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) hizo lo mismo con el bien, al desvincularlo de la verdad y el *pulchrum*. Finalmente, en la *Kritik der Urteilkraft* (1790) escindió la belleza, y la absolutizó. A partir de entonces, el *pulchrum* careció de referencia al bien y a la verdad. Así fue cómo se materializó la absolutización de los trascendentales y cómo se consiguió reservar la verdad a la ciencia, la justicia a la ética y la belleza a la estética. Más revolucionaria y de mayor alcance para la cultura occidental que la tríada “*Égalité, Liberté y Fraternité*” (que no fue oficial y pública hasta 1793) fue la dispersión trascendental entre la verdad, el bien y la belleza. El precio a pagar no fue bajo, pues quedó cancelada la posibilidad de articular un centro de gravedad⁴⁶ capaz de hacer girar sobre él el conjunto de las experiencias vitales. En efecto, es posible que la intención de Kant fuera poner a salvo la religión y el arte del dominio férreo de la ciencia y de su método, cuya voracidad era y es inmensa. Sin embargo, con la desintegración trascendental, la experiencia religiosa y la artística, ya desunidas como el resto de las áreas de saber, acabaron relegadas al ámbito marginal de la experiencia subjetiva y privada. El intento de poner a salvo del cientifismo objetivista la experiencia religiosa y estética, condujo a su separación y desvinculación mundanas. Fue entonces cuando se alzó la voz de Hegel. En sus *Lecciones sobre la estética* señaló que el coste era mucho más alto de lo previsible, y no era otro que la desmistificación y subjetivación trascendental del arte. La cultura occidental había llegado a un punto donde resultaría imposible, y carente de sentido, inclinar la cabeza y arrodillarse ante las representaciones sagradas, antaño inmersas y enraizadas en su *Sitz im Lebem* o contexto vital. Por eso, en 1820, el filósofo de Stuttgart declaraba, a modo de epitafio, que el arte era un pasado:

Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado. Con ello ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas, y, más que afirmar en la realidad efectiva

46. No pocos autores han señalado que sí hubo un nuevo centro de gravedad: el Estado.

su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a nuestra representación.⁴⁷

Experiencias de una re-presentación

Como ya se ha señalado, la experiencia religiosa y la estética comparten límites ¿Cuáles? Los más evidentes son el asombro, la representación, el padecimiento, la gratuidad, el desinterés y la inocencia, aunque podrían citarse más. Hegel señala que una de las fronteras más evidentes es el asombro: “Si queremos hablar de la primera aparición del arte simbólico de modo subjetivo, podemos recordar la máxima de que la intuición artística en general, como la religiosa —o más bien ambas al unísono—, e incluso la investigación científica, comenzaron con el asombro”.⁴⁸ Pese a todo, no menos evidente es la importancia que ambas experiencias otorgan a la representación. Heidegger y Gadamer han insistido en que tales experiencias lo son de una representación. Y aquí hemos de olvidarnos de la representación como la mera ilustración o reproducción objetivadora de la apariencia de una cosa al modo de las ciencias positivas. Representar es algo mucho más hondo: es la forma con que ese algo, Dios o el Ser, acaece y viene a ser en lo representado. Es una suerte de envío o embajada muy peculiar, pues en el representante aparece el representado, o el obrar, o el pensar, o la intención del representado, o la obra de arte. Representar no es un estar “en lugar de otra cosa”.⁴⁹ Y es que en toda auténtica representación tiene lugar una suerte de manifestación. Dicho de otro modo: la cosa en plenitud de sentido brota en la representación de la obra, de la celebración litúrgica y comunitaria, en el marco ritual de la comunidad de creyentes. Quizá por eso en la representación, al modo del decir poético o del hacer artístico, puede advenir la presencia de una realidad al completo saturada de sentido: “No se trata de ninguna reproducción fiel [dice Heidegger] que permita saber mejor cuál es el aspecto externo del dios, sino que se trata de una obra que le permite al propio dios hacerse presente y que por lo tanto es el dios mismo”.⁵⁰ En *Fenomenología y teología* insiste en el mismo particular al señalar que si nos

47. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, 14.

48. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, 233.

49. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, 90.

50. Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, 30.

acercáramos a la estatua del dios Apolo con una pretensión científica u objetivadora sólo podríamos calcular su peso, su volumen, su composición química, en definitiva, sus medidas. Sin embargo, concluye Heidegger, “este pensar y hablar objetivadores no llegan a ver a Apolo en la belleza en que se nos muestra y se nos aparece en ella como imagen del dios”.⁵¹

¿Puede deslizarnos un acercamiento objetivador al arte hacia la banalidad litúrgica y el esteticismo? En efecto. Ése es el mayor de los peligros, el encubrimiento, pues en tal caso no viene a presencia cosa alguna del Ser, ni de Dios ni de la Obra en su manifestarse. Sólo en el ámbito del culto sincero (Gadamer diría “en el marco del juego”) es posible la desocultación, como sólo en el ámbito del arte es posible una auténtica re-presentación (hacer presente) que permita “hacer visible el acontecimiento de la verdad en la obra”.⁵²

Pese a todo, lo que se manifiesta o surge, en modo alguno, es una cosa sobre la que establecer una relación conceptual del tipo “Yo sujeto” frente “eso objeto”. Heidegger ha insistido en este particular, también lo hizo Hegel y sin duda Kant. Lo bello, el arte, lo religioso, Dios o el ser mismo, son realidades especialmente refractarias a su conceptualización objetivadora científico-natural. De sobra son conocidas las opiniones de estos tres autores al respecto. Traigamos aquí la de Hegel que es quien adopta una postura más grave y sería frente a este punto, no en vano expresa su perplejidad cuando nos dice: “vemos a la ciencia abandonarse autónomamente para sí al pensamiento de lo bello y producir sólo algo general irrelevante para la obra de arte en su peculiaridad, una abstracta filosofía de lo bello”.⁵³ Las palabras de Heidegger recogidas más arriba referentes al modo objetivador de acercarse a la estatua de Apolo también serían pertinentes. Conviene insistir sobre este punto: ni en la representación religiosa ni en la estética tiene lugar propiamente un conocer científico, sino un desvelamiento. Puede haber un saber, pero no un conocer que se pueda decantar en conceptos. No hay conocimiento porque no se aprehende con evidencia positivo-científica más que lo medible. Pero conocer no es saber. Los que han tenido oportunidad de padecer una enfermedad saben lo que es, pero no conocen con evidencia científica los pormenores de lo que padecen (παθει μαθος).⁵⁴

51. Heidegger, “Fenomenología y teología”, en *Hitos*, 70.

52. Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, 29.

53. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, 16.

54. La expresión es del dramaturgo griego, Esquilo.

En la experiencia religiosa y estética no comparece un *subjectum* como lo fue el individuo moderno, convertido “en aquel ente sobre el que se fundamenta todo ente”, tal y como diría Heidegger en “La época de la imagen del mundo”, ni se trata de una “objetivación de lo ente”,⁵⁵ que otorga al sujeto una certeza científica de la realidad y de él mismo. La experiencia estética y la religiosa no son experiencias del conocer de un sujeto que conoce un objeto, al proyectar sobre éste un sinfín de categorías apriorísticas. La hegemonía de la razón científica y de la ontología clásica resultan operativas en su ámbito particular, al desvelar el ser en tanto que medible y científico, pero ocultando otras formas de desocultación del ser que pueden realizarse en forma legítima mediante el arte, la poesía y la religión⁵⁶ porque la ciencia no es la forma exclusiva de conocimiento, ni el único sendero de la sabiduría.⁵⁷ Y es que en el ámbito de la experiencia religiosa y del arte tiene lugar un saber peculiar o, dicho de otro modo: un saber que las cosas son, pero sin llegar a conocer lo que son. Ese saber no es necesario, ni universal, mucho menos es demostrable como tiene lugar en el espacio de las ciencias positivas y objetivadoras. El saber religioso y artístico es un saber gratuito que acontece como gracia, y precisamente por eso se deja notar como acontecimiento. El acontecimiento se padece, como se padece algo que te arrastra y posee,⁵⁸ motivo por el cual hemos utilizado el ejemplo de la enfermedad, pero también valdría el ejemplo del enamoramiento y el de la Transfiguración que provocó en san Pedro ese deseo de permanecer y demorarse en forma indefinida porque allí, en esos instantes tabóricos, se estaba muy bien: “Señor ¡qué ‘bello’⁵⁹ es estar aquí!” (*Mt*, 17, 4).

55. Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*, 72-73.

56. Ésta es la crítica que Heidegger lleva a cabo en *Ser y tiempo* haciendo notar que el ser se manifiesta de muchas formas y que la desocultación del ser como *physis* en Grecia, como creación en la Edad Media, como representación en la Modernidad y como engranaje técnico en el siglo xx oculta otras formas de manifestación del ser. Una alternativa a tales manifestaciones es la representación poética o artística de la realidad.

57. Edmundo Husserl, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental. Una introducción a la filosofía fenomenológica*, trad. Julia V. Iribarne (Buenos Aires: Prometeo Libros, 1998), §2, 49-50 y §57, 240.

58. Hans Georg Gadamer, *Verdad y método I*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993), 170.

59. Traducimos por bello en vez de por bueno dado que la versión griega del texto utiliza el vocablo καλον, que significa: bello, bueno, noble, honrado, valeroso, admirable, digno, prestigioso, etc.

Insistamos: si el ser se desoculta de una forma, se ocultan otras formas de hacerlo. Hay realidades irreductibles a la formalización objetivadora y científica, pero “Lo que no es algo”, dice Choza, “algo formalizable, no por eso es nada, porque puede ser lo informalizable como ser, vida, caos, poder, etc.”.⁶⁰ Y para representar eso hay que recurrir a otros rudimentos: a los fundamentos del lenguaje corriente, del arte, a la poesía, la metáfora o la religión, que desde el comienzo de la humanidad han utilizado los elementos del rito, y tanto da que sean los de la liturgia o los del arte. Para el creyente sólo en la liturgia tiene lugar verdadera, real y sustancialmente la presencia de Dios. Para los espectadores de la representación artística, en cambio, más que encontrarse con una realidad que compromete la existencia personal, hallará “propriadamente aquello a lo que remite”⁶¹ la obra de arte, por ejemplo: Dios en la estatua de Apolo, o el rojo en la rosa del jardín.⁶²

El modo religioso y artístico del Ser

En un tiempo tan desacralizado como el del primer tercio del siglo XXI, los contornos comunes entre la experiencia religiosa y la artística siguen siendo nítidos. Esos límites compartidos guardan relación. En todo caso, se podría objetar, y con justa razón, que aquello mismo que padecemos en uno u otro ámbito no son la misma cosa. Basta con advertir que en la experiencia religiosa puede quedar transformada la totalidad de la existencia personal, mientras que en la experiencia estética (la del placer estético) esa transformación no es tan evidente. Conozco personas que van a los museos porque allí se encuentran a gusto y lo pasan bien, pero no conozco a nadie que desee ir a un museo porque quiere ser mejor. Quizá uno de los riesgos de los contornos compartidos recaiga en la pseudo-espiritualidad que se experimenta ante la obra de arte. Iris Murdoch, en su particular lectura de Platón, ha incidido sobre este particular al subrayar que,

El arte impide así la salvación de todo el hombre al ofrecer una pseudo espiritualidad y una imitación plausible del conocimiento intuitivo directo (visión, presencia),

60. Jacinto Choza, *Filosofía de la cultura* (Sevilla: Thémata, 2014), 253.

61. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, 91.

62. Heidegger, “Fenomenología y teología”, en *Hitos*, 70.

una derrota de la inteligencia discursiva en la parte inferior de la escala del ser, no en la parte superior.⁶³

En todo caso, se produce, en una, un deseo de transformación de la existencia, y, en otra, un agrado inexpressable, pseudoespiritual, ambas experiencias son experiencia de máxima significación, de sentido y de presencia, cada una a su escala o nivel ontológico. Semejante exceso de sentido o presencia es posible en su representación en cuanto que la representación es tanto el modo de aparecer de gran parte de lo misterioso como el de la obra de arte. Esa presencia se experimenta, en ambos territorios, como una superabundancia de realidad, que aparece y desaparece, que viene y se va, que se desoculta y, de nuevo, se oculta, se abre y se cierra. Como ya hemos apuntado, tales experiencias, que diría Kant, no se decantan en concepto alguno de conocimiento: no son un conocer algo. Más bien se trata de un saber certero que sólo se puede padecer y que, al mismo tiempo se experimenta como una salvación, como una redención, a veces como renovación o sencillamente como un “¡qué bello es estar aquí!”. Heidegger insiste en el mismo particular cuando señala que “en semejante decir (poético) no se pone ni se representa algo como algo que está enfrente o como objeto. Aquí no se encuentra nada a lo que se pueda contraponer un representar que aferra y abarca todo”.⁶⁴

Ya se ha anotado que la importancia de la representación es capital. De todas formas, no debemos desechar otros lugares comunes entre lo religioso y lo estético. El desinterés es uno de ellos. Así se ha apuntado al afirmar que ni al arte ni a la religión se acude para conocer como el que acude a un objeto para aprehenderlo. Ésta es una de las razones por las que adquiere tanta importancia la adoración, la contemplación, y “el abandonarse a la mirada que asume”,⁶⁵ acciones que bien podríamos considerar como las más nobles, las que más humanizan o, dicho más en sentido aristotélico: las que más divinizan al hombre. Adoración y contemplación son actividades sin rendimiento conceptual. Aprender no es algo que se consiga con tales acciones, si así fuese los elementos del culto religioso, los del rito y los del arte serían cosas para un uso. Pero ya

63. “Art thus prevents the salvation of the whole man by offering a pseudo-spirituality and a plausible imitation of direct intuitive knowledge (vision, presence), a defeat of the discursive intelligence at the bottom of the scale of being, not at the top”, en Iris Murdoch, *The Fire and the Sun. Why Plato Banished the Artists* (Oxford: Clarendon Press, 1977), 66 (la traducción es mía).

64. Heidegger, “Fenomenología y teología”, en *Hitos*, 73.

65. Heidegger, “Fenomenología y teología”, en *Hitos*, 69.

hemos dicho, nada más comenzar este texto, que se les considera elementos distintos, sagrados y diferentes, merced a lo cual sólo se dejan adorar y contemplar pues, son rudimentos muy refractarios a la objetivación y a la conceptualización de aquel “ego hipostasiado a nivel de instancia absoluta e indubitable”⁶⁶ que ha devenido la *conditio sine qua non* para el conocimiento de la realidad.

También hay, siendo muy cautos y medidos con las palabras, un cierto paralelismo entre culto, arte y juego. Ahora no podemos demorarnos, pero nos es suficiente con señalar que al juego se va a jugar, no se va a ganar. Si se fuera a ganar ya no sería un juego, sino una competición. La sustancia del juego no es otra que la de jugar. Y es precisamente en la realidad del juego donde atisbamos algo que será tratado más adelante y que es de suma importancia para este texto: el sujeto del juego no es el jugador, sino el juego mismo.⁶⁷ Ésta podía ser una de las razones por las que la representación ofrece un cierto perfil no lúdico, como diría Gadamer, sino recreativo, porque hace las cosas nuevas, las re-crea. Insistamos, en la representación en la que tiene lugar una manifestación que no es un entender para un uso, más bien se trata de un padecer recreativo del Ser o tan sólo de una apertura llena de claridad. Su consistencia estriba de hecho en ser o en dejar ser o abrir y no en qué es, ni en cuál es su utilidad ni en para qué sirve, eso sería propio de los que juegan para ganar, pero no para jugar. La experiencia de semejante apertura no es la de una evidencia, ni la de un objeto ante un sujeto. Se trata de la experiencia de un saber sin fines prácticos, de un sentido pleno que tiene lugar cuando se está de un modo peculiar en el mundo, vale decir, desinteresado frente a las cosas. No toda la verdad de las cosas se manifiesta propiamente al entendimiento objetivante. Esa perplejidad fue la que de alguna manera pudo padecer Pilato al preguntarle a Cristo si era Rey. Como sabemos, éste le respondió: “mi reino no es de este mundo” (*Jn*, 18, 36). Y es que allí donde acontece la verdad en su plenitud no hay propiamente juicio (del entendimiento), y cuando parece haberlo o es un falso juicio o es un juicio falso.⁶⁸ La experiencia estética y

66. Jesús Adrián Escudero, “Heidegger: la destrucción fenomenológica del ego cartesiano y el tránsito hacia el *Dasein*”, *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, núm. extra 1 (1999): 173.

67. Rafael García-Sánchez, “Historia del juego como ocio y las artes”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XLI, núm. 114 (2019): 8-37, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2019.114.2664>.

68. Los evangelistas nos cuentan que en el marco de la Pasión hubo dos procesos judiciales: uno judío (*Mc* 14, 53-65 y *Jn* 5, 18) y otro romano. A este segundo, es al que nos referimos, no

espiritual no son sólo pragmáticas, tienen mucho de desinteresadas y aconceptuales: son gratuitas. Quizá por eso, Kant decidió proteger de las ciencias y de su apetito omnívoro, a la fe y a la belleza. En el *Prólogo* a la segunda edición de la *Kritik der reinen Vernunft* señalaba que: “He tenido que eliminar el saber para hacerle un lugar a la creencia”.⁶⁹ Algo semejante y paralelo pretendía en su *Kritik der Urteilskraft* al señalar:

No hay ni una ciencia de lo bello, sino una crítica, ni una ciencia bella, sino sólo arte bella, pues en lo que se refiere a la primera, debería determinarse científicamente, es decir, con bases de demostración, si hay que tener algo por bello o no; el juicio sobre la belleza, si perteneciese a la ciencia, no sería juicio alguno de gusto. En lo que a lo segundo toca, una ciencia que deba, como tal, ser bella es un absurdo, pues cuando se le fuera a pedir, como ciencia, fundamentos y pruebas, se vería uno despedido con ingeniosas sentencias (*bons mots*).⁷⁰

Tolstói también advirtió los riesgos del derrumbamiento de lo simbólico poco más de un siglo después. En una carta del año 1873 dirigida a Nikolai Nikoláievich avisaba de los peligros que conllevaba permitir que a Dios y al arte les alcanzara la razón.

si dejamos a la razón rozar lo que sólo está abierto al sentimiento de la belleza, si la dejamos sacar conclusiones lógicas sobre cómo debe uno hacer sacrificios a Zeus, o servirlo, o imitarlo, o cómo debe uno celebrar una misa o confesarse, entonces desaparece la belleza.⁷¹

Ya hemos visto que la representación, la gratuidad y el desinterés son fronteras compartidas entre lo religioso y lo estético. Otros límites comunes son el de la transfiguración y el respeto. Las cosas no son del todo eso que parecen, sino aquello que viene a presencia en su manifestación. El pan y el vino eucarís-

en vano, según nos dice san Lucas, allí se acusó a Jesús falsamente: “hemos encontrado [le dicen los sumos sacerdotes a Pilato] a éste alborotando a nuestro pueblo, prohibiendo pagar el tributo al César.” (*Lc* 23, 2).

69. Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, trad. Pedro Ribas (Madrid: Alfaguara, 1988), B, XXX, 27.

70. Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, trad. Manuel García Morente (Madrid, Espasa, 2014), §44, 247.

71. Leon Tolstói, *Correspondencia*, trad. Selma Ancira (Barcelona: Acanalado, 2008), 340-341.

ticos, para los católicos, por la fuerza del sacramento se transustancian en el cuerpo y la sangre del mismo Cristo, y en las obras de arte, para los espectadores, se manifiesta el Obrar de la obra, que diría Heidegger. Ciertamente es que lo que tiene lugar en el primer caso, para los creyentes es ni más ni menos que la presencia real de Cristo, pero eso no pone en duda que lo manifestado en la obra de arte sea, como ya hemos señalado “aquello a lo que se remite”: el dios Apolo o el rojo de la rosa. Así pues, dado que en el marco sacramental y en el marco artístico viene a presencia un tipo de realidad, valdría decir, una existencia que es presencia y que tiene el carácter de acontecimiento (*Veranstaltung, un événement, event*), una y otra obra, la religiosa y la artística, son portadoras de un aura que obliga a un trato respetuoso. Cualquier intento de acabar con el prestigio aurático que la obra religiosa y la de arte poseen puede considerarse una suerte de falta de respeto, de sacrilegio o de profanación, término que, dicho sea de paso, en la actualidad se utiliza tanto para las obras expuestas en los museos como para las formas sagradas. Gadamer ha advertido con toda intención que el vocablo alemán “*Frevel*”, esto es, profanación o sacrilegio,⁷² es un término que hoy por hoy ha dejado de aplicarse en el lenguaje corriente para referirse a lo sagrado. Sólo tiene uso en lo artístico. En la cultura contemporánea no se profanan tanto las iglesias, como los museos y las obras de arte.

Y en última instancia toda obra de arte lleva en sí algo que se subleva frente a su profanación. Una de las pruebas más decisivas de esto es en mi opinión el hecho que incluso la conciencia estética pura conoce el concepto de profanación. Incluso ella siente la destrucción de una obra de arte como un atentado (La palabra alemana *Frevel* – «atentado», «desmán», incluso «sacrilegio» – no se emplea actualmente casi más que en relación con obras de arte: *Kunst-Frevel*). Es un rasgo muy característico de la moderna religión de la cultura estética, y se le podrían añadir algunos otros testimonios.⁷³

En un instante inesperado

La contemplación no es algo tan pasivo como se piensa, sino la actividad más activa. Es el ámbito del respeto y, al cabo, de la máxima atención. Sabemos que del acto de mirar se sigue la creación de las más serias teorías, no en vano,

72. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, 88.

73. Gadamer, *Verdad y método I*, 201.

etimológicamente ambos términos están relacionados.⁷⁴ A los templos y a los museos se va a contemplar y a mirar, “a abandonarse a la mirada que asume”. Resulta oportuno traer a colación el caso del teatro. La relación entre el verbo *mirar*, los espectadores y el teatro⁷⁵ está bien probada.⁷⁶ En el teatro se está presente como enviado que contempla para saber, pero también como espectador, pues éste es quien está expectante a la espera de algo espectacular.

Toda contemplación exige un asistir con atención y respeto. A diferencia de los teatros, los templos y museos son erigidos para un contemplar que asiente y participa sin la pretensión de un conocer sino más bien, de un experimentar una presencia que es traída delante. Allí no se conoce, ni se hacen de hecho comprobaciones. Allí se experimenta. En efecto, experimentar, en el sentido del padecer, expresa el máximo nivel de comunicación. Como ya hemos apuntado, quien ha padecido una enfermedad no necesita leer ningún texto que la describa, pues ya sabe en qué consiste. Las experiencias del misterio, de un acontecimiento y del manifestarse de la obra no son propiamente conceptuales, pero son una comunicación extrema. Una comunicación inmediata y sentida (de sentido) donde no se aprehenden objetividades, conceptos ni significados pues, si esa experiencia significase algo no sería inmediata. El padecer inmediato de la contemplación de lo religioso, de lo misterioso o de la obra en su manifestación es indemostrable e indecible, no está garantizado, no es interesado, es gratuito, irracional e inesperado. Este último aspecto, su carácter inesperado, es otra de las fronteras compartidas que queremos comentar. Y es que lo que se revela, manifiesta o viene a presencia como una existencia acontece en un instante. Y aquí por instante no ha de entenderse un lapso breve de tiempo, sino una suspensión de la temporalidad con la que queda vencido y anulado el imperio de Cronos. María Zambrano es bien ilustrativa al respecto. En una de sus obras más señeras, *El hombre y lo divino*, nos advierte que la *conditio* para que tenga lugar la aparición del instante es que se produzca una apertura, una manifestación, una suerte de realidad o ser que a veces identificamos con el sentido (*Sinn*), que adviene de dentro o del fondo, con una fisonomía eterna y, sin embargo, desaparece tras su manifestación. Oigamos a la filósofa malagueña,

74. En griego los vocablos *mirar*, *observar* y *contemplar* no se relacionan para un hacer práctico, sino para un saber teórico: *theorein* y *theoría*. Jacinto Chozá, *Filosofía de la cultura*, 187.

75. Hannah Arendt, *The Life of the Mind* (Nueva York y Londres: A Harvest, Book & Harcourt, Inc., San Diego, 1978), 109.

76. Mirar: *theoría*; espectador: *theorós*; lugar para ver o teatro: *theatron*.

parecía estar ahí para siempre [...], llenaba con su presencia la totalidad de nuestra alma, ha desaparecido de pronto sin que lo podamos retener. Tal es el instante: un tiempo en que el tiempo se ha anulado, en que se ha anulado su transcurrir, su paso, su paso, y que por tanto no podemos medir sino externamente y cuando ha transcurrido ya por su ausencia.⁷⁷

¿De qué se trata entonces? De un instante de inmediatez no conceptual cargado de sentido y saturado de realidad. Se trata de un instante que acontece como el rayo, iluminándolo todo de súbito, que diría Heráclito, clareándolo todo antes de que el mundo vuelva a esconderse detrás de la noche. Esa iluminación da lugar a un ver que es verlo todo en todo, es un instante de eternidad, un conocer todo de golpe,⁷⁸ diría san Agustín, pero sin pretenderlo como un fin, pues no es algo buscado en sentido pragmático.

Rara vez sucede tal cosa en la mirada rápida e inconsciente, o en el hacer corrientes, subordinados a la velocidad del siglo; eso sí sería demasiado extraordinario. Pese a todo, en medio de lo más insignificante, alguna que otra vez tienen lugar esos instantes de máxima claridad, momentos en los que las cosas ya no son sólo eso que parecen. No es la rosa del jardín lo que nos interesa, sino el ser rojo que se manifiesta en la rosa que el viento no puede mecer de un lado a otro porque el ser rojo no es un objeto.⁷⁹ Poco interés tiene saber quién ha realizado las cosas o de qué están hechas, mucho menos, para qué sirven o cuál es su fin. Allí las causas aristotélicas se vuelven irrelevantes. Sea como fuere, ese tipo de experiencia que estamos intentado mostrar, al retorcer las palabras, tiene su lugar propio en los actos de culto, tanto en los religiosos como en los artísticos, en los actos de adoración y contemplación, aunque, no está de más volver a indicar que esos instantes también podemos padecerlos en medio de lo más mundano. Es entonces cuando las cosas y los objetos, los religiosos, los artísticos e incluso los vulgares se experimentan como apertura, epifanía, desocultación, ἀλήθεια que decían los griegos. Semejante apertura pone ante el hombre, aunque sea de forma fugaz, algo del Ser, de Dios, de la verdad. La experiencia de un algo, no de una cosa u objeto puestos delante, de suyo, al máximo atractiva, seductiva y encantadora que no se impone por su inteligibilidad, por su bondad o por su deber, se impone en el arrobamiento de

77. Zambrano, *El hombre y lo divino*, 76.

78. San Agustín, *Confesiones*, trad. José Cosgaya (Madrid: BAC, 2010), 426.

79. Heidegger, “Fenomenología y teología”, en *Hitos*, 70.

un instante, como si de un desprendimiento súbito o una sacudida sísmica se tratase, diría Nietzsche.⁸⁰ Hoy por hoy casi ninguna transfiguración es definitiva.⁸¹

Conclusión. Inocencia y Verónica metafísica

Por último, nos quedaría preguntarnos por las condiciones de posibilidad de tales experiencias de presencialidad y representatividad ¿Basta con una actitud respetuosa? A nuestro modo de ver, sí, hace falta respeto, el mismo que, pongamos por caso, le tienen los niños al juego. Dicho de otra forma, hace falta una actitud inocente, y esto también es frontera común entre experiencia religiosa y artística. En efecto, para eso resulta necesario creer, hace falta la fe, la confianza y la ilusión tan características de la actitud infantil pues, sólo los que son como niños pueden portar a Dios en sus brazos sin ser aplastados por su gravedad, que diría Rilke. Lo otro que la inocencia, la dureza de corazón y la mirada interesada son difícilmente compatibles con la presencia de Dios y con el manifestar del obrar de la obra de arte. Hace falta la seriedad de la infancia, ésa que, como diría Gadamer, permite la inversión trascendental: que el sujeto del juego no sea el jugador, sino el juego mismo; ésa que convierte al fiel y al espectador no en sujetos ante objetos, sino más bien al revés pues “el verdadero sujeto del juego no es con total evidencia la subjetividad del que, entre otras actividades, desempeña la de jugar [sino que] el sujeto es más bien el juego mismo”.⁸² También Heidegger lo apunta en su *Parménides*: “En el ámbito de esa mirada inicial el hombre sólo es lo mirado; sin embargo, éste sólo es tan esencial, que el hombre, precisamente como lo mirado, es recibido y tomado primero en la relación del ser con él mismo y es conducido así a la percepción”.⁸³

El lenguaje simbólico es el de la inocencia, el más próximo al origen. El lenguaje religioso y el poético son las formas del decir dónde, con mayor clari-

80. Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*. V. I, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2007), 37.

81. Para los católicos, a fecha de hoy, la única transfiguración definitiva es la Resurrección de Cristo. Lo que no impide que las apariciones del resucitado tengan lugar en un instante, súbitamente, como de hecho sucedió las veces que Cristo (no un fantasma) se apareció a sus discípulos en un lugar y tiempo concretos. (1 Cor 9; Mt 28; Mac 16; Lc 24; Hch, 1).

82. Gadamer, *Verdad y método I*, 147.

83. Heidegger, *Parménides*, 140.

dad, se deja ver el misterio de lo real. Como se ha visto, en esas formas tremendamente simbólicas no se conceptualiza ni objetiva cosa alguna. Y está bien que así sea, de otro modo, podrían quedar bajo nuestro dominio. Las formas religiosas y artísticas son las más creativas y, al mismo tiempo, las más cercanas al comienzo de las cosas. Precisamente por eso, la manera más adecuada de acercarse a ellas es la inocente. El modo de situarse más cercano a la “lejanía”,⁸⁴ cuando no en el origen mismo es el de los niños. Está escrito: “Dejad que los niños vengan a mí, y no se lo impidáis porque de los que son como éstos es el Reino de los Cielos” (*Mt*, 19,14). A Hölderlin tampoco se le escapa esta idea en su poema *Da iche in Knabe war*: que recibir los signos de los dioses (rayos y tormentas) es un poder reservado a las almas inocentes:

Cuando yo era niño
me solía salvar un dios
del griterío y la férula de los hombres,
jugaba yo entonces seguro y sereno
con las flores del bosque
y las brisas celestes
jugaban conmigo.⁸⁵

Hemos pretendido poner de relieve que, tanto en la experiencia sagrada como en la artística parece operarse no sólo una transubstanciación y transfiguración de la materia simbólica, sino otra de alcance más íntimo, incluso mística. En tales experiencias no son los hombres los que miran sino los dioses que lo hacen con un mirar simultáneo a su desvelarse o mostrarse, sin que en ello quede decantado concepto alguno ni objetivada la realidad. Y es que lo sagrado y misterioso, y ahora valdría decir la belleza, no es lo que se padece al modo de un sujeto frente a un objeto. Es al revés: el sujeto deviene objeto, pues es contemplado por este exceso de realidad, escándalo para el entendimiento, que es el más verdadero y radical sujeto. Es ahí cuando se experimenta verdaderamente eso que es el ser de Dios en su manifestarse, y es entonces cuando uno se siente al completo abierto y visto en lo más interior y último, penetrado (salvado y redimido), haciendo brotar, súbitamente, un profundo sentimiento de rubor y de pudor pues, no en vano, la intimidad ha quedado expuesta

84. Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, 47.

85. Hölderlin, *Poemas*, “Cuando yo era niño”, 119.

como un objeto ante un sujeto. Con semejante inversión tiene lugar, aunque sólo sea por un instante, el ocaso de “La época de la imagen del mundo”, que diría Heidegger. Esa experiencia de inversión es la de una suerte de “Verónica metafísica”, a la que el hombre con fe, o el espectador inocente (respetuoso y atento) de la obra de arte, se entrega y se somete, pues ese ser visto y escuchado hace brotar los sentimientos de criatura y de máxima expectación.

La experiencia sagrada y la experiencia estética son “experiencias de”. Nada tienen que ver con las comprobaciones o los procedimientos, ni con los conceptos ni las reflexiones. Tolstoi nos ha avisado del riesgo que supondría que la razón tocara eso que se manifiesta en su apertura. La más intensa de las fronteras comunes entre un tipo y otro de experiencia, religiosa y artística, es aquella donde acontece la transformación del sujeto en objeto, y del objeto en sujeto. Como se ha dicho, en ambas experiencias acontece un salir afuera o desocultarse lo decisivamente diferente. Algo que por ser anterior a la realidad misma no se puede nombrar.⁸⁶ En él nos sumergimos y nos descentramos, dejándonos llevar en un puro sentir, un puro disfrutar, un genuino divertimento como el que los amados de los dioses padecen cuando juegan. Eso es un regalo y un don que se experimenta como algo inmerecido y gratuito que los hombres, al menos los de espíritu atento y respetuoso, suelen agradecer. Lo único que podemos asegurar es que la admiración y el asombro que toda desocultación provoca es algo que se padece, en ningún caso es algo que se hace.

Quedarían por dilucidar varias cosas ¿A quién se le abre esa realidad que el hombre padece y se actualiza con todos y cada uno de sus sentidos, que diría Zubiri?⁸⁷ ¿A quién se le revela la gloria transfiguradora de Dios en el Tabor o, en otra escala, el Ser de la Obra en su manifestación fugaz e instantánea? ¿Cuáles son las condiciones que deben darse en el fiel o en el espectador para que el Ser se dé, se entregue y lo reúna todo en sí? Por último, cabría preguntarse si, cabalmente, la experiencia religiosa y la estética son tan semejantes, a pesar de compartir tantos de sus límites. Es más que posible y razonable que no sea así para el hombre con fe. Para dar cuenta de esa “desemejanza” quizá sea suficiente con traer a colación el aforismo de Wittgenstein que recogíamos en el epígrafe de este texto,

86. Como es sabido, Adán pudo poner nombre a las cosas que ya habían sido creadas. Lo que es previo a la realidad no se puede nombrar.

87. Xavier Zubiri, *Inteligencia sentiente. Vol I. Inteligencia y realidad* (Madrid: Alianza Editorial, Madrid, 1998).

Entre Brahms y Mendelssohn existe decididamente un cierto parentesco; y no me refiero a aquel que se muestra en algunos pasajes particulares de las obras de Brahms y que recuerdan pasajes de Mendelssohn, sino que el parentesco al que me refiero podría expresarse diciendo que Brahms le da todo el vigor donde Mendelssohn lo dio sólo a medias. O: Brahms es con frecuencia un Mendelssohn sin faltas.⁸⁸ ♣

88. Wittgenstein, *Aforismos. Cultura y valor*, §108, 61.

Asimilación japonesa de las ideas de “exposición” y “museo” en la era Meiji

Japanese Assimilation of the Ideas of “Exposition” and “Museum” in the Meiji Era

Artículo recibido el 11 de abril de 2023; devuelto para revisión el 7 de junio de 2023; aceptado el 28 de junio de 2023; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.123.2828>

Rie Arimura Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, Morelia, México, rie_arimura@enes-morelia.unam.mx, <https://orcid.org/0000-0003-0686-6174>

Líneas de investigación Arte namban y arte colonial mexicano.

Lines of research Nanban art and Mexican colonial art.

Publicación más relevante *Iglesias kirishitan: el arte de lo efímero en las misiones católicas en Japón (1549-1639)* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2017).

Resumen El sistema institucional occidental de “exposición” y “museo” se introdujo como parte del proyecto del Estado-nación moderno en la era Meiji (1868-1912). Sin embargo, las noticias sobre los museos comenzaron a llegar a Japón desde finales del periodo Edo. Además, hubo antecedentes expositivos locales que sirvieron de base para la incorporación de una nueva forma de exhibir objetos. La política expositiva y museística de la etapa inicial estuvo ligada a los lemas estatales de “civilización” e “industrialización”. No obstante, esta política se readequó a la “imperialización” del primer museo, que hizo separar el “arte” del “museo integral”. Este trabajo tiene la finalidad de aclarar la circulación de las ideas de “museo” y su concepto en la era Meiji, así como reflexionar sobre el problema de traducción de dicho término y sus implicaciones en la actualidad.

Palabras clave Museo; patrimonio cultural; Meiji; museología.

Abstract The Western institutional system of “exhibition” and “museum” was introduced as part of the modern nation-state project in the Meiji era (1868-1912). However, news of museums began to arrive in Japan from the late Edo period, and there were local exhibition antecedents that served as the basis for the incorporation of a new way of exhibiting

objects. The exhibition and museum policy of the early Meiji era was linked to the state slogans of “civilization” and “industrialization”. However, this policy was readjusted with the “imperialization” of the first museum, which led to the separation of “art” from the “integral museum”. This paper aims to clarify the circulation of the ideas of “museum” and its concept in the Meiji era, as well as to reflect on the problem of translation of this term and its implications today.

Keywords Museum; cultural heritage; Meiji; museology.

RIE ARIMURA

ENES UNIDAD MORELIA, UNAM, MÉXICO

Asimilación japonesa de las ideas de “exposición” y “museo” en la era Meiji

Los países industrialmente más desarrollados no hacen más que poner delante de los países menos progresivos el espejo de su propio porvenir.¹

KARL MARX, *El capital*, 1867

Introducción

El museo es una institución o sistema que reúne un conjunto de diversos y complejos valores creados por la Europa moderna. El museo como sistema de colecciones recodifica los significados simbólicos de los acervos que legitimaban originalmente el poder imperial, real o eclesiástico, tales como salas del tesoro, sala relicario, cámaras artísticas y maravillosas, llamadas *Kunstkammer* o *Wunderkammer* o *cabinets de curiosités*. Apoyados en la idea moderna de “progreso de la humanidad”, los procesos de desarrollo humano se entendieron mediante los conceptos de “civilización” y “cultura”, los cuales se reorganizaron, a la vez, con las nuevas taxonomías de “historia”, “ciencias”, “tecnología” y “arte”. Dicho en otras palabras, si bien el museo tiene una base en el coleccionismo de la Edad Media y de las cortes de la era moderna

1. Karl Marx, *El capital*, t. I (S.e.: E-artnow, 2013), pról. de Marx a la primera edición, s.n.p.

temprana, no concibe el mundo como “criatura de Dios”, sino como escenario del progreso humano: presenta a la humanidad como principal creadora del mundo.

Asimismo, la idea y el sistema institucional de “museo” no se limitan a las entidades denominadas *museos* y *museos de arte*, sino que abarcan parques zoológicos, jardines botánicos, bibliotecas, archivos, ruinas, castillos, templos, monumentos conmemorativos, parques naturales, reservas ecológicas, áreas de protección para etnias minoritarias, acuarios, planetarios, además de los patrimonios de la humanidad de la UNESCO. El museo es un concepto integral que abarca campos e instituciones muy diversos. Es una idea y un sistema que legitiman teóricamente el dominio del mundo por el ser humano mediante el descubrimiento del orbe de acuerdo con el pensamiento ilustrado, la visión romántica del “Estado-nación”, la “cultura nacional” y la liberación del deseo humano bajo un sistema económico capitalista. Incluso construye nuestro presente.²

Los países no europeos como Japón y México introdujeron el sistema institucional del museo como parte de la política de modernización del Estado del siglo XIX. Además, hubo varias conexiones y paralelismos en la historia de ambas naciones. En términos generales, el shogunato Tokugawa mantuvo la política de aislamiento más de 200 años. Pero esta incomunicación llegó a su fin con el arribo del comodoro estadounidense Matthew C. Perry (1794-1858) a la Bahía de Edo (actual Bahía de Tokio) con su flota de buques de vapor armados en 1853. Este hecho ocurrió después de que este personaje dirigiera la intervención estadounidense en Tabasco entre 1846 y 1847.

Asimismo, la primera participación de los japoneses en la Exposición Universal de París de 1867 se realizó gracias a la invitación de Napoleón III (1808-1873). En junio de 1867, en plena celebración de dicha feria internacional, este emperador francés recibió la noticia del fusilamiento del emperador mexicano Maximiliano (1832-1867), lo que implicó el fracaso de la intervención francesa en México y el debilitamiento del Segundo Imperio francés (1852-1870).³ En el mismo año, el presidente mexicano Benito Juárez (1806-1872) rees-

2. Matsumiya Hideharu, “Myūjiamu no shisō to seido (La idea e institución de museos)”, *Shigaku* (Historia), núm. 85 (2015): 611-12, 631.

3. Shiokawa Hiroko, “Ishin zenya ni Kurimoto Joun ga Pari de mitakoto kiitakoto: *Gyōso tsuiroku* wo yomu (Lo que Kurimoto Joun vio y escuchó en París antes de la Restauración Meiji: leer *Gyōso tsuiroku*)”, *Kyōritsu Joshi Daigaku Bungei gakubu kiyō* (Boletín de la Facultad de Literatura de la Universidad Femenina de Kyōritsu), núm. 60 (2014): 36, <http://id.nii.ac.jp/1087/00002955/>.

tableció el sistema republicano, mientras que el shogunato Tokugawa cedió sus poderes al emperador, hecho conocido como *Taisei hōkan* (大政奉還).⁴ Con la Restauración Meiji dio inicio el proyecto de conformar una nueva nación. De esta manera, la modernización del Estado de ambos países se llevó a cabo paralelamente ante las amenazas de las potencias europeas y estadounidense. En este contexto, la promoción del arte era parte de la estrategia nacional de asuntos exteriores e interiores para crear una imagen de un país rico y desarrollado.

Este ensayo, como parte del análisis de los procesos modernos, tiene la finalidad de examinar la introducción, asimilación y adaptación del concepto occidental de “museo” en el Japón de la era Meiji (1868-1912). Concretamente, se abordará la política institucional del museo predecesor del actual Museo Nacional de Tokio.

Una particularidad del primer museo japonés es que pasó a manos de distintas instancias durante la era Meiji: el Ministerio de Educación (*Monbushō* 文部省), la Oficina de Exposiciones (*Hakurankai jimukyoku* 博覧会事務局), el Ministerio del Interior (*Naimushō* 内務省), el Ministerio de Agricultura y Comercio (*Nōshōmushō* 農商務省) y el Ministerio de la Casa Imperial (*Kunaishō* 宮内省). Existen ya amplias investigaciones sobre las transformaciones de la política museística cada vez que cambiaba su adscripción. Sin embargo, la mayoría de los estudios se han publicado en japonés, por lo que no se han difundido lo suficiente fuera de Japón. Este trabajo tiene la finalidad de mostrar los puntos clave de lo que se ha investigado hasta ahora. Este panorama general pretende que sirva, en un futuro, para comparar y reflexionar el caso del México independiente, que vivió una situación similar respecto al proceso de modernización y la construcción de la identidad nacional por medio de exposiciones y museos.

Para ello se analizarán las siguientes cuestiones: ¿qué antecedentes existieron del museo? ¿Qué tanto dichas estructuras o tradiciones precedentes sirvieron para la introducción y asimilación del concepto de “museo”? ¿Cómo se introdujo y entendió dicho concepto? ¿En qué consistieron los proyectos museológicos? ¿Cómo se conformaron las colecciones? ¿En qué grado se logró asimilar la idea occidental de “museo”? Este trabajo abordará, en primera instancia, cómo la idea occidental de “museo” se transmitió y entendió en Japón

4. A lo largo de este ensayo se utiliza el sistema Hepburn para la transcripción de palabras japonesas con alfabeto latino. Los nombres de los japoneses están escritos de acuerdo con el orden original: primero el apellido y después el nombre.

y luego cómo se desarrollaron los proyectos expositivos y museísticos en el primer museo fundado por el gobierno Meiji.

Los primeros contactos con la idea de “museo”

Los primeros japoneses que conocieron los museos occidentales fueron dos marinos que naufragaron, arribaron al territorio ruso y luego visitaron San Petersburgo: Daikokuya Kōdayū (大黒屋光太夫, 1751-1828) y Shindayū (津太夫, ?-1745). Por orden del shogunato Tokugawa, el *rangakusha* Katsuragawa Hoshū (桂川甫周, 1751-1809) compiló el relato del primer marino en la relación geográfica del imperio ruso, *Hokusa bunryaku* (北槎聞略, 1794), mientras que Ōtsuki Gentaku (大槻玄沢, 1757-1827) recopiló la información del segundo en *Kankai ibun* (環海異聞, 1807).⁶

Pese a la política de aislamiento de dicho shogunato, es muy posible que noticias sobre los museos europeos llegaran a circular en Japón por medio de los impresos traídos por los holandeses o la información proporcionada por ellos mismos. En efecto, entre los libros importados que pertenecían al *Bansho shirabejo* (蕃書調所), centro de estudios occidentales controlado por el shogunato Tokugawa, se incluía *Nederlandsch Magazijn* (jpn. *Oranda hōkan* 荷蘭宝函 “Revista Holanda”), editado en Ámsterdam en 1839, que ilustra la Sala de Egipto con varias vitrinas del Museo Británico.⁷

Después de la llegada del comodoro estadounidense Matthew C. Perry a Japón, en 1853, se dio una reapertura política y diplomática. Así, el shogunato Tokugawa envió varias embajadas a Occidente: a los Estados Unidos en 1860 y a Europa en 1862. El dominio de Satsuma, como parte de la política de modernización tras la guerra Anglo-Satsuma de 1863, mandó de forma clandestina una delegación de cuatro inspectores y 15 estudiantes al Reino Unido en 1865, desobedeciendo la prohibición de viajar al exterior. Machida Hisanari (町田

5. *Rangakusha* 蘭学者 se refiere al estudioso de asuntos occidentales por medio del idioma holandés en el periodo Edo.

6. Yamamoto Tetsuya, “Hakubutsukangakushi no hensei ni tsuite (Acerca de la organización de la historia de la museología)”, *Hakubutsukangaku zasshi* (Revista de la Museología) 37, núm. 1 (2011): 55.

7. Kitazawa Noriaki, *Me no shinden: bijutsu juyōshi nōto* (Templo de ojos: Cuaderno de la Historia de la Recepción del “Arte”), cap. II (Tokio: Chikuma Shobō, 2021), 146-149.

久成, 1838-1897), que fungió como líder de estos estudiantes, se convertiría en el primer director del museo y biblioteca estatal de la era Meiji.

En respuesta a la invitación del emperador Napoleón III (1808-1873), el shogunato Tokugawa participó en la Exposición Universal de París en 1867. Los dominios de Satsuma y Saga —oponentes del shogunato— también expusieron por su cuenta en la misma feria, hecho que causó una polémica por la representación del Estado.⁸ El naturalista Tanaka Yoshio (田中芳男, 1838-1916) asistió a este evento como funcionario del shogunato, conoció varios museos y el Jardín de las Plantas y desarrollaría una política museística vinculada con la política estatal de “promoción de la industria” (*shokusan kōgyō* 殖産興業). La primera misión diplomática a los Estados Unidos y Europa, enviada por el nuevo gobierno Meiji entre 1871 y 1873, la encabezó Iwakura Tomomi (岩倉具視, 1825-1883) y tendría un papel crucial en la occidentalización de Japón.

La importancia de estas embajadas para la historia de la museología de Japón es que conocieron diversos museos importantes como el Instituto Smithsonian, el Museo Británico, el Museo de South Kensington, renombrado el Museo de Victoria y Alberto en 1899, entre otros. Lo visto y aprendido de estas inspecciones asentaría las bases para futuros proyectos expositivos y museísticos del país. Los estudios precedentes se han centrado en los aportes de Machida Hisanari en su política de museos y la defensa del patrimonio artístico,⁹

8. Kudō Yasuko, “Meiji shoki Kyōto no hakurankai to kankō (Un estudio de exposiciones y turismo en la era Meiji temprana)”, *Kyōto Kōka Joshi Daigaku kenkyū kiyō* (Boletín de Investigación de la Universidad Femenina de Kioto Kōka), núm. 46 (2008): 97, n. 2, <https://core.ac.uk/download/pdf/268296885.pdf>.

9. Isshin Tomohide, “Machida Hisanari no shōgai to Hakubutsukan (IV): wagakuni hakubutsukan sōsetsuki no ichisokumen (La vida de Machida Hisanari y el museo (IV): un aspecto en la etapa formativa del Museo Nacional en Japón)”, *Hakubutsukangaku nenpō* (Informes Anuales de la Museología), núm. 27 (1995): 22-44; Ishiyama Hiroshi, “Honpō ni okeru hakubutsukan oyobi toshokan no sōsetsuki: Machida Hisanari no Kokuritsu Sōgō Hakubutsukan setsuritsu katsudō wo megutte (La primera etapa del establecimiento de un museo y una biblioteca en Japón: un estudio de la actividad de Machida Hisanari en la fundación del Museo Nacional General)”, *Tōkai Daigaku kiyō. Katei shikaku kyōiku sentā* (Boletín del Centro de Formación Profesional Licenciada, la Universidad Tōkai), núm. 7 (1997): 1-19; Seki Hideo, *Hakubutsukan no tanjō: Machida Hisanari to Tōkyō Teishitsu Hakubutsukan* (El nacimiento del museo: Machida Hisanari y el Museo de la Casa Imperial de Tokio) (Tokio: Iwanami Shinsho, 2005); Daniel Sastre de la Vega, “Machida Hisanari y su papel en la creación del patrimonio histórico-artístico japonés”, en *Japón y Occidente: el patrimonio cultural como punto de encuentro*, ed. Anjihara Gómez Aragón (Sevilla: Aconcagua, 2016), 285-294.

así como en el análisis de los registros sobre los museos visitados por la misión Iwakura en el Reino Unido y su influencia en Japón.¹⁰

Para países de lenguas no occidentales como Japón, la introducción del sistema institucional del museo implicó un problema de traducción. ¿Qué palabras se utilizaron para denominar “museo” en japonés? Esta cuestión ha sido clave para la comprensión y asimilación de dicho sistema occidental en la sociedad nipona. En los registros de viajes de las antes referidas embajadas aparecen descripciones sobre los museos. Además del término aún hoy vigente de *hakubutsukan* (博物館, “casa de ciencias naturales”), se emplean otros vocablos como *hakubutsusho* (博物所, “instituto de ciencias naturales”), “*hyakubutsukan* (百物館, “casa de cien cosas”), *shoshu kobutsu ari no yakata* (諸種古物有之館, “casa de objetos antiguos diversos”).¹¹

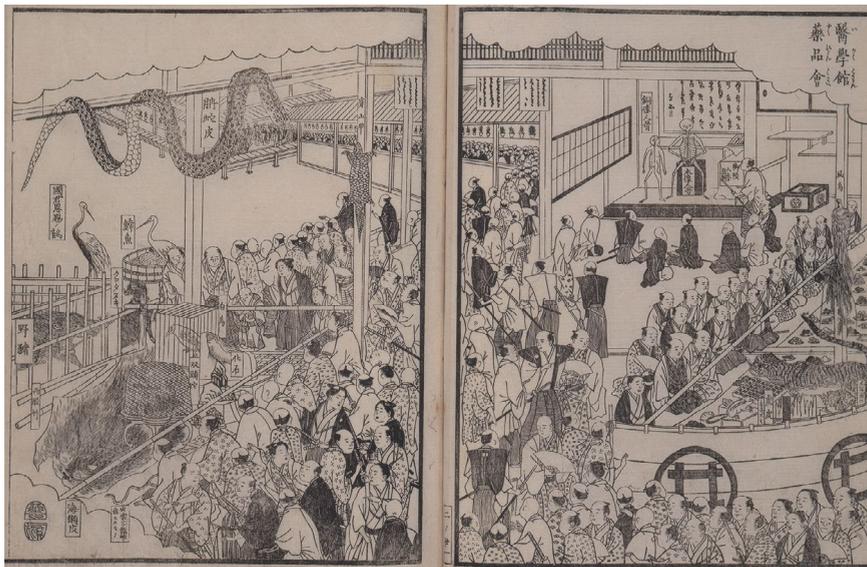
El término *hakubutsukan* se trata de un concepto sino-japonés. En la lengua china actual, se emplean tanto *bó wù guǎn* (博物館) —que es la misma palabra que *hakubutsukan* en japonés— como *bó wù yuàn* (博物院) para denominar instalaciones equivalentes a museos occidentales. El concepto chino *bó wù* (博物, jpn. *hakubutsu*) aparece ya en el sentido de “un amplio conocimiento de las cosas” en *Chunqiu Zuo Zhuan* (春秋左傳), una edición comentada por Zuo Qiuming (左丘明, c.556-c.451) sobre los *Anales de primavera y otoño* (*Chunqiu* 春秋), uno de los cinco clásicos (*Wujing* 五經) de confucianismo. A partir de las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1912), se generalizó el uso del término *bó wù* para adjetivar a la persona con “un amplio conocimiento particularmente en el mundo natural”.¹²

En paralelo, en el Japón del periodo Edo (1603-1868) se desarrolló la herboristería (*honzōgaku* 本草学), que estudiaba animales, plantas y minerales para fines medicinales. A partir de mediados del siglo XVIII comenzaron a celebrarse ferias llamadas *yakuhin-e* (薬品会, “feria de medicamentos”) (fig. 1) y *bussan-e*

10. Iwamoto Yohji, “Iwakura Shisetsudan no beiō hakubutsukan kengaku: Igirisu wo chūshin ni (Las visitas de la misión Iwakura a los museos occidentales: un estudio de caso en Gran Bretaña)”, *Hakubutsukangaku zasshi* 24 (Revista de la Museología), núm. 1 (1998): 1-10; núm. 2 (1999): 1-18, https://museology.jp/journal/24-02/24-02_pp001-018.pdf.

11. Kitazawa, *Me no shinden*, cap. II, 143.

12. Ienaga Masaki, “Chūgoku no ‘hakubutsukan’ juyō ni kansuru shohoteki kentō” (Un estudio elemental sobre la introducción del concepto de “museo” en China), *Tokio Ika Shika Daigaku Kyōyōbu kenkyū kiyō* (Boletín del Departamento de Educación General, Universidad Médica y Dental de Tokio) 43 (2013): 28, 36, n. 2, https://www.jstage.jst.go.jp/article/kyoyobu-kiyo/43/0/43_KJ00008356839/_pdf/-char/ja.



1. *Yakuhin-e* (feria de medicamentos), en *Owari meisho zue* (尾張名所図会), vol. II, 1844. Museo de la Ciudad de Nagoya (名古屋市博物館).

(物産会, “feria de productos”) para reunir y exhibir productos naturales raros de distintas regiones, así como presentar sus investigaciones. También hubo casos en los que estos eventos se denominaron como *hakubutsu-e* (博物会, “feria de productos naturales”). Estas costumbres servirían de base cultural para que se introdujera el sistema institucional extranjero de “museo” en la era Meiji.¹³

Ahora bien, ¿por qué el término sino-japonés 博物 (chn. *bó wù*; jpn. *hakubutsu*) comenzó a utilizarse como traducción de la palabra inglesa *museum*? Al respecto, existen varios estudios, pero ha habido discrepancias en cuanto a quién de los dos, China o Japón, empezó a utilizar primero la palabra 博物館 (chn. *bó wù guǎn*; jpn. *hakubutsukan*). Apoyado en una revisión cuidadosa de las fuentes chinas y japonesas, el investigador Ienaga Masaki (家永真幸) aclara que los términos chinos equivalentes a “museo”: *bó wù guǎn* (博物館) y *bó wù yuàn* (博物院) aparecieron primero en las relaciones geográficas del mundo compiladas en China. Por citar un ejemplo, en *Hai-kuo t' u-chih* (海國圖

13. Ienaga, “Chūgoku no ‘hakubutsukan’”, 28; Kitazawa, *Me no shinden*, cap. II, 150, Kindle.

志, “Geografía ilustrada de países marítimos”),¹⁴ escrito por Wei Yuan (魏源, 1794-1857) para informar las situaciones de los países occidentales en la primera mitad del siglo XIX y abogar por la necesidad de crear una nación rica y poderosa por medio del armamento moderno y la industrialización, se menciona una descripción, “en Londres hay una gran biblioteca y un *bó wù guǎn*” (蘭頓建大書館一所、博物館一所).¹⁵ Aquí un *bó wù guǎn* (博物館) se refiere al Museo Británico. Esta información está tomada de una traducción abreviada china de *An Encyclopædia of Comprising a Complete Description of the Earth, Physical, Statistical, and Political* (Londres, 1834, 3 vols.) del geógrafo escocés Hugh Murray (1779-1846), compilada por el filósofo político chino Lin Zexu (林則徐, 1785-1850) con el título de *Shi Zhou Zhi* (四洲志, “Tratado de los cuatro continentes”) para dar a conocer los asuntos exteriores durante la Primera Guerra del Opio (1839-1842).¹⁶

Mientras que los primeros usos chinos de la palabra “*bó wù guǎn*” (博物館) se limitaban a la traducción de “museo” en las fuentes literarias, los japoneses comenzaron a aplicar el mismo término tras ver físicamente museos occidentales. Así, el primer uso de dicho vocablo se dio en 1860, cuando el shogunato Tokugawa envió la primera embajada a los Estados Unidos. Esta delegación japonesa visitó la Oficina de Patentes y el Instituto Smithsonian en Washington, D.C. Namura Gohachirō Motonori (名村五八郎元度, 1826-1876), intérprete de japonés-holandés de Nagasaki, que también tenía dominio del inglés, acompañó a dicha embajada como traductor y empleó el término “*hakubutsukan*” (博物館) para denominar la Oficina de Patentes en su *Akō nikki* (亜行日記, “Diario de la ida a América”). Respecto a la razón por la cual Namura tradujo dicha institución de tal forma, este intérprete debió entender que el *museum*, palabra que se escribe igual en inglés y holandés, correspondía al *bó wù guǎn* (博物館), término utilizado en el antes referido tratado chino *Hai-kuo t`u-chih* (“Geografía ilustrada de países marítimos”), que tuvo una amplia circulación a finales del shogunato Tokugawa.¹⁷

14. Debido a la crisis nacional dada tras la Guerra del Opio, este libro abogó por la creación de un equipo militar moderno para una nación rica y poderosa y por la necesidad de industrialización y desarrollo de China. Algunas partes del libro se reeditaron en Japón a finales del periodo Edo y dejaron influencia en el círculo intelectual nipón.

15. La transcripción japonesa de esta frase es: “蘭頓建大書館一所、博物館一所”.

16. Ienaga, “Chūgoku no ‘hakubutsukan’”, 28-29.

17. Ienaga, “Chūgoku no ‘hakubutsukan’”, 29-31.

En las visitas a los museos, las vitrinas de exhibición llamaron particularmente la atención de los japoneses. Así, se describe que en la Oficina de Patentes “hay numerosas estanterías a ambos lados, rodeadas de puertas corredizas de cristal, que deben medir 30 *ken*”.¹⁸ En el Instituto Smithsonian,

Las estanterías cubiertas por vidrio situadas a ambos lados de la espaciosa sala contienen miles de especies de productos, aves, animales, insectos y peces de todo el mundo (...) Asimismo, en un rincón de este lado hay tres restos humanos disecados dentro de lo que está cubierto de cristal que, según se dice, llevan mil años de antigüedad.¹⁹

La impresión que los “museos” causaron a los visitantes japoneses fue de un espacio donde se exhibían objetos del pasado e incluso restos muertos ante la mirada del público bajo la prohibición de tocar.²⁰ La idea de apertura del patrimonio en aras de la ilustración y esta forma expositiva serían aplicadas desde las primeras “*hakurankai*” (博覧会, traducción de *exposition*) de la era Meiji.

Los primeros proyectos de hakurankai y hakubutsukan

Las ideas de “exposición” (*hakurankai*) y “museo” (*hakubutsukan*), conceptos distintos en Occidente, se introdujeron como una misma cosa en el Japón de la era Meiji. Los antecedentes del periodo Edo fueron, además de ferias de productos (*bussan-e*) y medicamentos (*yakuhin-e*) arriba señaladas, *degaichō* (出開帳) —en los que los santuarios y templos ofrecían su imagen devocional principal y tesoros para exhibirlos en otro lugar con el fin de promocionar sus centros religiosos—, así como *kachō jaya* (花鳥茶屋), que mostraban pájaros y otros animales raros. Las exposiciones y museos de la era Meiji se realizaron con base en las tradiciones nativas de espectáculo y muestra, pero tomando en cuenta el sistema institucional que ya había demostrado su efi-

18. “両側数々の棚を玻璃の障子にて囲たるが三十間計もあるべし”, en Kitazawa, *Me no shinden*, cap. II, 146. La medida de un *ken* (一間) corresponde a 1.82 metros aproximadamente (traducción de la autora).

19. “広き堂内左右に硝子を覆ひたる棚に万国の物品鳥獣虫魚数万種有 (...) また、こなたの隅に硝子を覆ひたる中に人骸の乾物三つ有、千年を経しものといふ”, en Kitazawa, *Me no shinden*, cap. II, 146 (traducción de la autora).

20. Kitazawa, *Me no shinden*, cap. II, 146.

ciencia en Occidente y se adaptaron a las consignas nacionales de “civilización e ilustración” (*bunmei kaika* 文明開化) y “promoción de la industria” (*shokusan kōgyō*).²¹

La introducción y aceptación de un nuevo sistema expositivo estuvieron ligadas a la difusión de las ideas de *hakurankai* (exposición) y *hakubutsukan* (museo). El primer término como traducción de *exposition* fue acuñado por Kurimoto Joun (栗本鋤雲, 1822-1897), comisionado a cargo de las relaciones exteriores (*Gaikoku bugyō* 外国奉行), en 1865, cuando el shogunato Tokugawa recibió la invitación del gobierno francés para exponer en la Exposición Universal de París de 1867.²² Kurimoto como funcionario del shogunato acompañó a Tokugawa Akitake (徳川昭武, 1853-1910), quien asistió a dicho evento en nombre de su hermano y último *shōgun* Tokugawa Yoshinobu (徳川慶喜, 1837-1913). Kurimoto, en la memoria de su estancia en París, titulada *Gyōsō tsuironku* (暁窓追録),²³ denomina dicha feria internacional como *hakurankai*.²⁴ Pero la amplia difusión de los conceptos *hakurankai* y *hakubutsukan* se dio a partir de la publicación de *Seiyō jijō* (西洋事情, “Asuntos de Occidente”, 1866), escrito por Fukuzawa Yukichi (福澤諭吉, 1835-1901), quien había participado en las misiones diplomáticas a los Estados Unidos (1860) y Europa (1862).

Al decir de Fukuzawa, el *hakubutsukan* es “para reunir y presentar productos, antigüedades y curiosidades de todo el mundo y ofrecer a la gente la oportunidad de conocerlos”.²⁵ Asimismo,

Cada pocos años se organiza en las grandes ciudades de Occidente una feria de productos, de la que se informa al mundo entero, y se recogen especialidades, máquinas útiles, antigüedades y objetos raros de cada país, que se presentan a los ciudadanos de todo el mundo. Esto se llama *hakurankai*.²⁶

21. Kitazawa, *Me no shinden*, cap. II, 150.

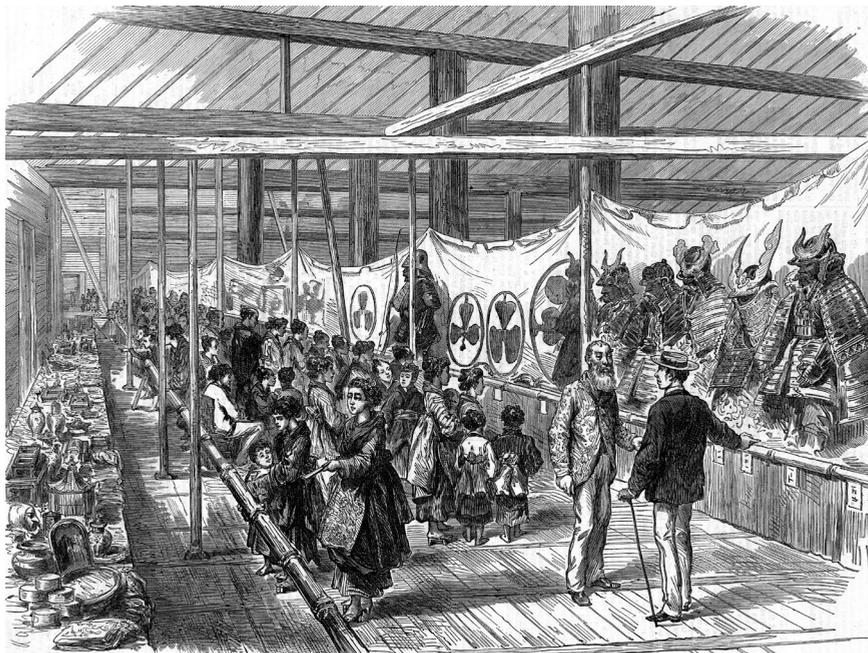
22. Kudō, “Meiji shoki Kyōto”, 78.

23. *Gyōsō tsuironku*, de Kurimoto Joun, se publicó junto con su otra crónica *Enpitsu kibun* (鉛筆紀聞), en *Hōkei jussū* (抱稽十種) en 1869.

24. Shiokawa, “Ishin zenya ni”, 35 y 42.

25. “世界中の物産、古物、珍産を集めて人に示し、見聞を博くする為めに設るものなり”, en Kitazawa, *Me no shinden*, cap. II, 150 (traducción de la autora).

26. “西洋の大都会には、数年毎に産物の大会を設け、世界中に布告して各々其国の名産、便利の器械、古物奇品を集め、万国の人に示すことあり。之を博覧会と称す”, en Kitazawa, *Me no shinden*, cap. II, 150 (traducción de la autora).



2. Charles Wirgman, La primera exhibición de Kioto, *The Illustrated London News*, 19 de octubre de 1872.

Su objetivo es aprovechar mutuamente las ventajas del otro para su propio beneficio, al intercambiar sabiduría e ingenio. El *hakurankai* que Fukuzawa describe ahí se trata de una exposición universal. Al tener presente que el Japón del periodo Edo estaba dividido en pequeños y grandes dominios llamados *han* (藩), el escenario internacional como exposiciones universales sería la mayor tarea encomendada al gobierno Meiji para crear y proyectar una imagen de un Estado-nación unificado.²⁷

El primer evento llamado *hakurankai* fue Kioto *hakurankai* (京都博覧会, Exposición de Kioto), que se llevó a cabo en el templo budista Nishi Hongan-ji (西本願寺) del 10 de octubre al 11 de noviembre de 1871. Tras la Restauración Meiji, Kioto sufrió un golpe económico y espiritual debido al traslado del emperador a Tokio en 1869. Con vistas de su recuperación, los mercantes adinerados que ejercían el poder en la política local emprendieron diversos proyectos,

27. Kitazawa, *Me no shinden*, cap. II, 151.

entre los cuales se inserta dicha Exposición de Kioto. Ésta fue organizada principalmente por los empresarios Mitsui Hachirō Uemon Takayoshi (三井八郎右衛門高福, 1808-1885), Ono Zensuke Hōken (小野善助包賢, 1831-1888) y Kumagai Hisauemon Naotaka (熊谷久右衛門直孝, 1817-1875) bajo los auspicios del gobierno de la prefectura de Kioto, y tuvo la finalidad de promover la industria y economía de Kioto, y asimismo se reconoció la importancia de la visita de extranjeros.²⁸

Charles Wirgman (1832-1891), un corresponsal de *The Illustrated London News* en Japón, reseña esta muestra, en la cual se exhiben armaduras de samuráis y diversos objetos de uso cotidiano, protegidos por un palo atravesado enfrente de ellos para que los visitantes no los pudieran tocar (fig. 2). De acuerdo con el propósito de la promoción industrial y el desarrollo tecnológico, se exhibieron máquinas, productos extranjeros, animales y plantas, seda cruda, cerámica, además de caligrafía, pintura y objetos antiguos. Se despacharon muchos productos excepto aquellos objetos exhibidos no para la venta.²⁹

Un abrupto proceso de occidentalización, así como la política de nacionalización del sintoísmo del nuevo gobierno Meiji, que causó un violento movimiento antibudista llamado *haibutsu kishaku* (廃仏毀釈, “abolir el budismo y destruir a Shākyamuni”), provocaron que valiosos tesoros de los templos salieran del país a manos de extranjeros y se destruyeran numerosos templos, imágenes y documentos budistas. Machida Hisanari, quien había estudiado en Londres entre 1865 y 1867, era consciente de la importancia de la protección y el estudio de los bienes culturales.³⁰ Además, tuvo una especial inclinación hacia el budismo —e incluso se convirtió en monje en la última etapa de su vida—, lo que lo llevó a rescatar y coleccionar el patrimonio que estaba en riesgo.³¹

28. Kudō, “Meiji shoki Kyōto”, 79; Yamamoto Masako, “Meiji Kyōto ni okeru kansei ‘bijutsu’ no juyō: Kyōto no hakurankai to bijutsushō, ‘bijutsukan’ wo megutte” (Recepción del “arte” elaborado por el gobierno en el Kioto de Meiji: exposiciones de Kioto, comerciantes de arte y “museos de arte”), *Core Ethics*, núm. 5 (2019): 394, <https://www.r-gsefcs.jp/pdf/ce05/ymo2.pdf>.

29. Yamamoto, “Meiji Kyōto”, 394.

30. Moriyama Eiichi, “Jōkaku hozon undō no genten: Meiji zenki ni okeru seifu kankeisha no jōkaku hozon undō to sono haikai” (Orígenes del movimiento de conservación de castillos: actividades de figuras gubernamentales a principios del periodo Meiji para la conservación de castillos y sus antecedentes), en *Heisei 28 nendo Iseki seibi katsuyō kenkyū shūkai hōkokusho* (Informe del simposio de investigación sobre la conservación y utilización de los sitios históricos en el año fiscal 2016) (Nara: Nara National Research Institute for Cultural Properties, 2017), 128-129, <http://hdl.handle.net/11177/6594>.

31. Gotō Sumio, “Hakubutsu-kyōku Shōsekikanchō Machida Hisanari: sono shūkyōkan wo

Machida y su colaborador Tanaka Yoshio propusieron al Gran Consejo de Estado (*Daijō-kan* 太政官) la creación de reglamentos sobre el acervo cultural y un espacio de resguardo, investigación y exhibición, llamado *shūkōkan* (集古館, “casa para coleccionar antigüedades”). Dos puntos clave señalados por Machida para proyectos museísticos fueron: 1) garantizar los acervos, que eran indispensables para una exposición, y 2) contar con una infraestructura para conservar y exhibir las colecciones.³² En respuesta a su solicitud, dicho Consejo promulgó un decreto en mayo de 1871 para promover la conservación de objetos antiguos y la difusión de sus conocimientos.³³ Unos meses después se estableció el Ministerio de Educación y su dependencia Agencia de Museos (*Hakubutsu-kyoku* 博物局). El Taiseiden (大成殿, “Gran Sala”) del extemplo confuciano de Yushima (*Yushima Seidō* 湯島聖堂), en Tokio, fue designado como lugar de exhibición de la misma agencia.

De manera paralela, en 1871, el gobierno Meiji recibió la invitación de participar en la Exposición Universal de Viena, que se celebraría en 1873. Para la preparación de este evento, se creó la “Oficina de la Exposición de Austria” (*Ōkoku hakurankai jimukyoku* 澳国博覧会事務局) en enero de 1872 (esta oficina existió hasta 1875 y luego se convirtió en la Oficina de Exposiciones 博覧会事務局, para la promoción industrial nacional). Para seleccionar obras que se presentarían en la misma feria, en 1872 se llevó a cabo una investigación de tesoros pertenecientes a santuarios y templos antiguos principalmente en las regiones de Kinki y Tōkai, que se conoce como la “Inspección del Mono de Agua” (*Jinshin kensa* 王申検査), por el nombre del año chino correspondiente. En esta ocasión, se permitió al Ministerio de Educación abrir e inspeccionar el acervo de Shōsō-in (正倉院), un almacén para guardar los tesoros del templo Tōdai-ji (東大寺), en Nara. Los objetos, cuya exhibición se solicitó, fueron reunidos en

chūshin toshite” (Machida Hisanari, director de la Agencia de Museos y la Biblioteca: en torno a su religiosidad), *Kyōikugaku zasshi* (Revista de Investigación Educativa), núm. 10 (1976): 25-27, https://doi.org/10.20554/nihondaigakukyōuikugakkai.10.0_18.

32. Namimatsu Nobuhisa, “Kindai Nihon ni okeru hakubutsukan seisaku no tenkai” (Política museística en el Japón moderno), *Kyōto Sangyō Daigaku Nihon bunka kenkyūjo kiyō* (Revista de Investigación Educativa), núm. 21 (2016): 286.

33. Iwamoto, “Iwakura Shisetsudan”, *Hakubutsukangaku zasshi* 24, núm. 1 (1998): 1-2. El decreto sobre la conservación de objetos antiguos (古器旧物各地方ニ於テ保存), promulgado el 23 de mayo de 1871, se puede ver en la página del Archivo Nacional de Japón (国立公文書館), https://www.archives.go.jp/exhibition/digital/rekishihouko/h26contents/26_3161.html (consultado el 22 de marzo de 2023).

la Agencia de Museos de Yushima. Así, se llevó a cabo la primera *hakurankai* (exposición) organizada por el gobierno Meiji en 1872.³⁴

Aquí cabe precisar que las ferias de productos llamados *bussan-e*, que se venían organizando desde el siglo XVIII, tuvieron continuidad en la era Meiji. Pero el hecho de que las antes referidas dos exhibiciones de Kioto y Yushima se denominaron *hakurankai*, una traducción de *exposition*, sugiere una fuerte intención de los organizadores de distinguir estas muestras de las ferias tradicionales del periodo anterior, al vincularlas con su política de “civilización e ilustración” (*bunmei kaika*) e “industrialización” (*shokusan kōgyō*). En efecto, los valores educativo y económico de las exposiciones adquirieron mayor importancia. Además, la realización de *hakurankai* estuvo ligada a la creación de *hakubutsukan*, ya que, una vez concluida una exposición, se aprovechaban los acervos exhibidos para un museo. Hoy suele asociarse el concepto de *hakubutsukan* con las herencias del pasado, mientras que la idea de *hakurankai* con exhibiciones sobre el futuro. Pero en los albores de la era Meiji, las muestras denominadas *hakurankai* eran las que ampliaban y reforzaban temporalmente los museos, puesto que éstos fueron llamados también *eikyū hakurankai* (永久博覧会, “exposición eterna”) o *jō hakurankai* (常博覧会, “exposición permanente”).³⁵

Ahora bien, ¿por qué las ideas de “museo” y “exposición” fueron entendidas como una misma cosa en el contexto japonés? Por una parte, en la fase inicial de la era Meiji no existían aún museos fijos y las exposiciones rotantes se entendían como “museos”. Por otra parte, uno de los modelos de la política museística japonesa durante dicha etapa es el Museo de South Kensington (actual Museo de Victoria y Alberto). Esta institución fue ideada por Henry Cole (1808-1882) para albergar la enorme recaudación de la Exposición Universal de Londres (1851), guardar los acervos exhibidos después de dicha feria internacional, desprenderse de la colección real y convertir los acervos en un bien común para la nación, junto con una escuela de arte anexa para promover la industria.³⁶ También es de notar que en el registro de la embajada Iwakura y en la prensa británica de la época, el Museo de South Kensington no aparece como “museo”, sino como *international exhibition*. Además de exponer obras artís-

34. Namimatsu, “Kindai Nihon”, 282-84 y Moriyama, “Jōkaku hozon undō”, 129-130.

35. Kitazawa, *Me no shinden*, cap. II, 157.

36. Matsumiya Hideharu, “Okakura Tenshin to Teikoku Hakubutsukan” (Okakura Tenshin y el Museo Imperial), *Ritsumeikan Keizaigaku* (Revista Económica de Ritsumeikan) 50, núm. 5 (2001): 116, http://ritsumeikeizai.koj.jp/koj_pdfs/50508.pdf.

ticas y maquinaria industrial de todo el mundo, era una feria industrial en la que los expositores hacían demostraciones.³⁷

En una serie de xilografías de Shōsai Ikkei (昇齋一景, ¿?) que ilustran la exposición de Yushima, se representa una gran multitud de personas entre cajas de vitrina (figs. 3 y 4). Estas imágenes coinciden, en cierta medida, con las descripciones de los museos realizadas en los registros de viajes de las embajadas japonesas a los países occidentales, además de guardar una cierta similitud con las “ferias de productos” (*bussan-e*) de la misma época. También es de notar que los productos naturales y artificiales están exhibidos a la vez (fig. 3), con lo que se da el primer paso en la conformación de un “museo integral”. Esto se puede relacionar con el pensamiento japonés de que la “naturaleza” y el “arte” se agrupaban en el mismo concepto *bambutsu* (万物, “todas las cosas”), y la idea de “patrimonio cultural” incluía ambos.

En el centro de la muestra se exhibió un macho de *shachihoko* (鯨鏝, pez mítico con cabeza de tigre), que adornaba la torre del castillo de Nagoya. Antes de la abolición de los dominios señoriales en 1871, el dominio de Nagoya había donado la pareja de *shachihoko* del mismo castillo al Ministerio de la Casa Imperial. Por su tamaño y esplendor, el público quedó sorprendido, tal y como se representa en una xilografía de Shōsai Ikkei (fig. 5). Pero ¿qué implicación tuvo el *shachihoko* exhibido como protagonista de dicha muestra? En la solicitud de la donación hecha por el dominio de Nagoya se indica también la demolición de los edificios del castillo. En efecto, las torres de vigilancia (*yagura* 櫓) y puertas de *Ninomaru* (二の丸, “un segundo círculo de defensa”) ya habían sido derribadas. Se temía que la torre y el palacio de *Honmaru* (本丸, “el círculo principal”) también lo fueran con el fin de construir el cuartel. En una carta dirigida al concejal Ōsumi Shigenobu (大隈重信, 1838-1922) y fechada el 7 de junio de 1872, Machida comparó las torres del castillo de Nagoya con la Torre de Londres. Mientras que el Reino Unido la protegía como patrimonio histórico y utilizaba el interior como museo, Japón estaba destruyendo el castillo en el afán por modernizarse.³⁸ Al tomar en cuenta este contexto, el *shachihoko* en el centro de la exposición simbolizaba la defensa del patrimonio cultural. De igual forma, para la Exposición Universal de Viena de 1873, se exhibió la hembra de *shachihoko* del mismo castillo.

37. Iwamoto, “Iwakura Shisetsudan”, *Hakubutsukangaku zasshi* 24, núm. 2 (1999): 1-2.

38. Moriyama, “Jōkaku hozon undō”, 131-132.



3. Shōsai Ikkei, La exposición del ex templo de Yushima en Tokio en 1872. Museo Edo-Tokio (江戸東京博物館).





4. Shōsai Ikkei, La exposición del ex templo de Yushima en Tokio en 1872. Biblioteca Central Metropolitana de Tokio (東京都立中央図書館).





5. Shōsai Ikkei, La exposición del ex templo de Yushima en Tokio en 1872. Imagen tomada de https://ja.wikipedia.org/wiki/昇齋一景#/media/ファイル:Nagoya_Castle_Feb_2011_66.jpg (consultada el 15 de junio de 2023).

El proyecto museístico de Machida recibió una influencia notable de Ōkubo Toshimichi (大久保利通, 1830-1878), que participó en la misión Iwakura. Ōkubo reconoció la importancia del museo como estrategia de información cultural por medio de las visitas al Museo Británico, el Museo de South Kensington y distintos museos de Berlín. Esta conciencia propiciaría la creación de un “museo de la familia imperial” con el apoyo de Iwakura. En opinión de Ōkubo, sería difícil construir un auténtico museo con la idea anterior de “una extensión de una exposición para la promoción industrial”, y señaló la necesidad de separar ambos proyectos.³⁹ Machida, por su parte, presentó una solicitud al Gran Consejo de Estado en 1873 para construir “un gran museo”, el cual consistió en edificar, a la manera del Museo Británico, la biblioteca y el museo de arte en el mismo predio para crear un gran museo integral. Ello permitiría facilitar el acervo bibliográfico como fuentes de información para la comprensión del patrimonio cultural.⁴⁰

Mientras la imagen de “museo” se seguía sobreponiendo a la de feria de productos o *hakurankai* (exposición), Ōkubo intervino en la organización de exposiciones industriales nacionales como parte de las políticas de *shokusan kōgyō* (industrialización) y *fukoku kyōhei* (富国強兵, “país rico y ejércitos fuertes”). En 1877 se inauguró la Primera Exposición Industrial Nacional en el Parque Ueno. Entre distintas salas de exposiciones de esta feria se creó una sala de arte denominada por primera vez *bijutsu-kan* (美術館, literalmente “casa de bellas artes”) junto con otras salas de agricultura, máquinas y horticultura.⁴¹ El espacio dedicado al arte se aprovecharía más tarde como un anexo, cuando las exposiciones y acervos del extemplo de Yushima se trasladaron al museo inaugurado en Ueno en 1882.⁴²

También es importante mencionar que la promoción y el desarrollo industrial no fueron una postura única respecto a los papeles sociales del museo. En efecto, mientras que el gobierno empujaba la política museística vinculada con el lema de “industrialización”, Tanaka Fujimaro (田中不二麿, 1845-1909) del Ministerio de Educación —quien había realizado una inspección en el Educational Museum de Toronto, el primer museo de educación del mundo establecido en 1853— enfatizó el valor del museo para “beneficio del pueblo”. Es decir, los museos y bibliotecas, así como los acervos reunidos eran los bienes del pueblo y materia-

39. Namimatsu, “Kindai Nihon”, 282.

40. Namimatsu, “Kindai Nihon”, 282; Gotō, “Hakubutsu-kyoku”, 27.

41. Satō Dōshin, “*Nihon bijutsu tanjō. Kindai Nihon no “kotoba” to senryaku* (“Arte japonés”: el “lenguaje” y las estrategias del Japón moderno) (Tokio: Chikuma Shobō, 2022), 215.

42. Namimatsu, “Kindai Nihon”, 279-280.

les didácticos. Por ende, dichas instalaciones debían aprovecharse en un entorno donde el pueblo podía utilizarlas libremente y debían ser útiles para la educación escolar y social. Fujimaro fundó el Museo de Educación (*Kyōiku Hakubutsukan* 教育博物館, predecesor del Museo Nacional de Naturaleza y Ciencia, *Kokuritsu Kagaku Hakubutsukan* 国立科学博物館) en el Parque Ueno en 1877.⁴³

De forma paralela, en el mismo año, se le encargó a Josiah Conder (1852-1920), arquitecto británico y profesor del Colegio Imperial de Ingeniería (*Kōbu-daigakkō* 工部大学校), diseñar el primer museo que se trasladaría del extemplo de Yushima al mismo parque.⁴⁴ Se planeaba construir el museo y la biblioteca de acuerdo con la idea museística de Machida, pero el proyecto constructivo quedó interrumpido debido al fallecimiento de Ōkubo, quien trabajaba en el programa de creación del museo, en 1878. Para gestionar el presupuesto y continuar las obras, se decidió involucrar a la “familia imperial”. Es decir, para fortalecer el poder de esta familia, que carecía de bienes, se incorporaban tierras y bosques que eran fáciles de administrar como parte de su dominio. De esta manera, se dedicó el museo a la familia imperial, lo cual permitió reanudar las obras constructivas.⁴⁵

Antes de que el museo se inaugurara en 1882, su administración se transfirió del Ministerio del Interior al Ministerio de Agricultura y Comercio, creado un año antes. Machida, quien ocupaba el cargo de director de la Agencia de Museos (*Hakubutsu-kyoku*) del Ministerio del Interior, fue nombrado primer director del museo. Tanaka Yoshio, quien ascendió a director de Agricultura, propuso la construcción de un jardín botánico y un zoológico. La creación de aquél no fue aprobada, dado que existía ya el jardín botánico Koishikawa (Koishikawa *yakuen* 小石川薬園), que era un jardín medicinal del shogunato Tokugawa, pero sí se aprobó el zoológico. Machida y Tanaka se enfrentaron debido a la diferencia de sus proyectos museísticos. Machida insistió en separar el museo de las instalaciones de las exposiciones para la promoción industrial. En cambio, Tanaka expresó que el museo de Ueno estaba dedicado a exponer todo tipo de

43. Shiina Noritaka, “Kyōiku Hakubutsukan no seiritsu” (El establecimiento de museos educativos), *Hakubutsukangaku zasshi* (Revista de la Museología) II, núms. 1-2 (1977): 43-44, https://museology.jp/journal/02-01_02/02-01_02_pp43-51.pdf; Namimatsu, “Kindai Nihon”, 268 y Kaneko Atsushi, *Hakubutsukan no seijigaku* (Política de museos) (Tokio: Seikyūsha, 2001), 27.

44. El Museo de la Casa Imperial, diseñado por Josiah Conder, en el Parque Ueno, en Tokio, se ilustra en la página del Museo Nacional de Tokio, https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=150&lang=en (consultada el 29 de junio de 2023).

45. Namimatsu, “Kindai Nihon”, 278-279.

objetos e impulsar el desarrollo industrial y criticó a Machida por inclinarse a conservar antigüedades y documentos y promover las artes.⁴⁶

En 1884 Sugi Magoshichirō (杉孫七郎, 1835-1920), del Ministerio de la Casa Imperial, fue nombrado director del mismo museo. Su principal labor consistió en emprender la preparación de traspasar el museo del Ministerio de Agricultura y Comercio al Ministerio de la Casa Imperial. Este plan se concretó en 1886 y el museo fue incorporado como bien de la familia imperial. Por lo mismo, el museo fue renombrado “Museo del Ministerio de la Casa Imperial” (*Kunaishō hakubutsukan* 宮内省博物館). Se reestructuró el proyecto museístico ligado al eslogan “promoción de la industria” (*shokusan kōgyō*), lo que convirtió al museo en casa de tesoros de la familia imperial. En 1888, se volvió Museo Anexo de la Oficina de Libros y Dibujos (*Zushoryō Fuzoku Hakubutsukan* 図書寮附属博物館), una organización del Ministerio de la Casa Imperial que se encargaba de almacenar documentos antiguos. Cuando se promulgó la Constitución Imperial de Japón en 1889, el museo fue rebautizado como Museo Imperial (*Teikoku Hakubutsukan* 帝国博物館) y luego, en 1900, como Museo de la Casa Imperial (*Teishitsu Hakubutsukan* 帝室博物館). Este último cambio se hizo para distinguir de manera clara que este museo no era de administración gubernamental, sino una propiedad de la familia imperial. De hecho, cuando el gabinete se formó en 1885, la Casa Imperial quedó excluida del gobierno, por lo que el primer museo japonés dejó de ser un bien de la nación.⁴⁷ El nombre Museo de la Casa Imperial estuvo vigente hasta la promulgación de una nueva Constitución en mayo de 1947. Desde entonces se llamó Museo Nacional (*Kokuritsu Hakubutsukan* 国立博物館).

Un gran problema que surgió desde que el museo entró a la administración del Ministerio de la Casa Imperial fue qué hacer con los acervos. Éstos estaban conformados por la colección de *bussan-gaku* (物産学, “estudio de productos”) del Kaiseijo (開成所), centro de estudios extranjeros establecido por el shogunato Tokugawa en 1863, por artículos recolectados para las exposiciones, artefactos antiguos reunidos durante las inspecciones de tesoros de santuarios y templos y objetos arqueológicos comprados, entre otros. Había más de cien mil materiales de diversos tipos y calidades que no estaban bien clasificados. Para la selección de acervos, se aplicó un ambiguo criterio de “materiales apropiados para la familia imperial”. Los símbolos de la “identidad nacional”

46. Namimatsu, “Kindai Nihon”, 277-278.

47. Namimatsu, “Kindai Nihon”, 271, 276-277.

se definieron como “artes” (*geijutsu* 芸術 y *bijutsu* 美術), no como productos naturales e industriales para el desarrollo económico.⁴⁸

La imperialización del museo fue promovida, en particular, por Kuki Ryūichi (九鬼隆一, 1852-1931), quien se convertiría en el director general de los Museos Imperiales de Tokio, Kioto y Nara en 1889. Este sistema tripartito de los Museos Imperiales fue ideado por Okakura Kakuzō (岡倉覚三, 1862-1913), quien propuso, además, crear doce museos regionales, lo cual no se llevó a cabo.⁴⁹ Kuki realizó estudios de los tesoros de santuarios y templos antiguos junto con Okakura y su maestro Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908); impulsó la política de coleccionar obras maestras del arte que simbolizaran la historia del Imperio. La visión de Kuki era posicionar el museo como “templo del arte antiguo de Oriente” y exponer el “arte” como la esencia de la identidad nacional de Japón. La organización de exposiciones se basó en la historia del arte imperial, construida por Okakura, quien fungía como director del departamento de “bellas artes” (*bijutsu* 美術) del mismo museo.⁵⁰

En 1909, se inauguró la galería Hyōkeikan (表慶館), construida bajo la dirección de Katayama Tōkuma (片山東熊, 1854-1917), discípulo de Conder, en el marco de la conmemoración del matrimonio del príncipe heredero (más tarde emperador Taishō). Si bien el edificio era de ladrillo y piedra de estilo neobarroco, se exponía el arte japonés, chino, coreano e indio, y se acentuaba así la idea de “museo” como “museo de arte”. Al inicio, las colecciones del museo comenzaron a conformarse con base en los criterios de los acervos de los museos occidentales, mientras que el discurso curatorial de finales de la era Meiji consistió en mostrar el arte oriental “no contaminado” por el mundo occidental.⁵¹

Conclusiones: el grado de asimilación del concepto de “museo”

La idea y el sistema institucional de “museo” fueron transmitidos a Japón desde el periodo Edo tardío por medio de las noticias que llegaban desde Holanda, las relaciones geográficas sobre Occidente escritas por autores chinos, las visitas a los museos que realizaron los marinos náufragos y los miembros de las misio-

48. Namimatsu, “Kindai Nihon”, 275-276.

49. Matsumiya, “Okakura Tenshin”, 113-114.

50. Namimatsu, “Kindai Nihon”, 271-275.

51. Namimatsu, “Kindai Nihon”, 271.

nes diplomáticas. Para la introducción de este sistema, las tradiciones nativas de *bussan-e* (“feria de productos”) y *yakuhin-e* (“feria de medicamentos”) constituyeron importantes bases culturales. Pero, las exposiciones y el primer museo del gobierno Meiji se distinguieron por ser “dispositivos de la civilización” de acuerdo con sus eslogans de “civilización e ilustración” (*bunmei kaika*), “industrialización” (*shokusan kōgyō*) y “país rico y ejércitos fuertes” (*fukoku kyōhei*). Ello tenía que ver con la amenaza de colonización que Japón sufría en la era Meiji temprana. En este contexto, el “*bijutsu*” (bellas artes), concepto creado al participar en la Exposición Universal de Viena de 1873, se utilizó como una estrategia del Estado. Las artes industriales exportadas eran “guerreras”, y tenían la misión de mostrar la riqueza y el nivel cultural para construir una imagen de una nación desarrollada.⁵²

En la primera *hakurankai* (exposición), organizada por el gobierno Meiji en el extemplo Yushima, coexistían la intención de promover la industria y el pensamiento de la protección de los bienes culturales. En el trasfondo de la creación del primer centro para estudiar, conservar y exhibir objetos, había una gran preocupación por la pérdida del patrimonio histórico a causa de una rápida occidentalización y el movimiento antibudista *haibutsu kishaku*.

Coleccionar y exhibir las piezas artísticas de alta calidad tenía el doble fin de protegerlas y difundirlas para mejorar la producción de la época. La promoción del arte vinculada con el desarrollo industrial fue un método asimilado de la política museística europea de la segunda mitad del siglo XIX, tal como lo ejemplifican el Museo de South Kensington (actual Museo de Victoria y Alberto), el Museo de las Artes Decorativas de París y el Museo de Artes Aplicadas de Viena.⁵³

Para los países asiáticos como Japón, el concepto y el sistema de “exposición” y “museo” son una “traducción cultural” igual que el concepto *bijutsu* (bellas artes). ¿Cómo traducir estos vocablos en su lengua? Esto ha afectado de forma notable a la comprensión y aceptación de dicho sistema occidental en Japón. La particularidad de la era Meiji es que las ideas de “museo” y “exposición” se entendieron como una misma cosa. En el registro de viajes de la misión Iwakura, por ejemplo, los museos se denominaron *hakurankan* (博覧館, “casa de exposición”) y *jō hakurankai* (常博覧会, “exposición permanente”). La “exposición” se consideró como un preparativo para la creación de un “museo”.⁵⁴ Ello se debe a que no existían espacios expositivos fijos en un inicio. Además, uno de los modelos

52. Satō, “*Nihon bijutsu tanjō*”, 208, 256.

53. Satō, “*Nihon bijutsu tanjō*”, 214.

54. Iwamoto, “Iwakura Shisetsudan”, 1-2.

de la política museística japonesa de dicha época fue el Museo de South Kensington (actual Museo de Victoria y Alberto), en donde se resguardaban los acervos exhibidos en la Exposición Universal de Londres. Esta institución se conocía también como International Exhibition en la prensa de la época.

Asimismo, la comprensión del sistema museístico en Japón ha oscilado y aún oscila entre las dos traducciones: *hakubutsukan* (museo) y *bijutsukan* (美術館, museo de arte). La elección sobre cuál de los dos términos utilizar está vinculada con la historia de las ideas de “museo” y la recepción de ese sistema.⁵⁵ La política museística del primer museo japonés estuvo relacionada de manera estrecha con la promoción industrial en la etapa inicial de la era Meiji. Así, la palabra *bijutsukan* se aplicó por primera vez para denominar la sala de arte dentro de diversas muestras industriales realizadas en el Parque Ueno en 1877.

No obstante, la imperialización del museo, iniciada en la década de 1880, modificó dicha política. El museo se convirtió en un bien de la familia imperial. Los acervos se seleccionaron en función de su idoneidad para la familia imperial, lo cual hizo que este primer *hakubutsukan* (museo) se acercara a la idea de *bijutsukan* (museo de arte). Por tradición, en el pensamiento japonés no existía una distinción entre la “naturaleza” y el “arte” y se los concebía dentro del concepto global de *bambutsu* “todas las cosas”. Sin embargo, la institucionalización del “arte” creó una separación y un antagonismo entre la “naturaleza” y el “artificio”, en lugar de construir una visión integral del mundo.

La bifurcación del concepto original del “museo” en *hakubutsukan* (museo) y *bijutsukan* (museo de arte) se debió a la existencia de dos tipos de museos: por una parte, desde que el primer museo entró a la administración del Ministerio de la Casa Imperial, el discurso curatorial se centró en la identidad nacional por medio del arte. Lo cual tenía un estrecho vínculo con la construcción de la historia del arte japonés, concebida como la historia de la dinastía imperial.⁵⁶

Por otra parte, si bien los museos educativos apenas existían frente al impulso de la política de “industrialización” del gobierno Meiji, a partir de la era Taishō (1912-1926), se reconocería su potencial como medio de propaganda. Estos museos con diferentes misiones hicieron que en Japón se distinguieran y utilizaran los términos *hakubutsukan* (museo) y *bijutsukan* (museo de arte), en lugar de difundir el concepto amplio e integral de “museo” de Occidente.⁵⁷

55. Matsumiya, “Okakura Tenshin”, 112.

56. Namimatsu, “Kindai Nihon”, 261.

57. Namimatsu, “Kindai Nihon”, 260-261.

Sin embargo, hoy se reflexiona la pertinencia de seguir utilizando dichas denominaciones de museos. Umesao Tadao (梅棹忠夫, 1920-2010), profesor emérito del Museo Nacional de Etnología (*Kokuritsu Minzokugaku Hakubutsukan* 国立民族学博物館), apunta que el nombre *bijutsukan* (美術館, que significa literalmente “casa de bellas artes” y se traduce comúnmente “museo de arte”) en sí es un problema, ya que deberían llamarse todos *hakubutsukan* (博物館, que significa “casa de amplias cosas de la naturaleza” y se traduce comúnmente como “museo”) o acaso podrían llamarse *bijutsu hakubutsukan* (美術博物館) como una rama de *hakubutsukan* especializada en bellas artes. Además, la distinción entre *hakubutsukan* y *bijutsukan* no se basa en una comprensión de principios del sistema y la idea de “museo”, sino que en muchas ocasiones deriva de una impresión sensorial.⁵⁸

Mientras el número de museos y museos de arte era limitado hasta la preguerra,⁵⁹ a partir de la posguerra se establecieron, uno tras otro, museos de arte públicos como instituciones de educación social. El arte se ha recontextualizado y redefinido, al pasar de un patrimonio imperial a un patrimonio de belleza universal para el pueblo.⁶⁰ La forma de ser o la razón de existir *bijutsukan* oscila de acuerdo con la definición de “arte” de cada momento histórico.

Una de las reflexiones actuales acerca de las implicaciones de la política museística de la era Meiji es: ¿en qué grado se cumplió el objetivo de crear los museos siguiendo los modelos occidentales? Al respecto, el investigador Namimatsu Nobuhisa (並松信久) apunta que los vertiginosos cambios administrativos del primer museo durante la era Meiji representan una serie de transformaciones en los papeles sociales del museo en el proceso de conformación de Japón como Estado moderno. Cada vez que se modificaba la adscripción, la política museística cambiaba de manera drástica, por lo que carecía de coherencia y continuidad en sus proyectos.⁶¹

58. Matsumiya, “Okakura Tenshin”, 110-111.

59. Los museos especializados en el arte que existieron hasta la preguerra son: los Museos de la Casa Imperial (*Teishitsu Hakubutsukan* 皇室博物館) de Tokio, Kioto y Nara; el Museo de Arte de la Prefectura de Tokio (*Tokio-fu Bijutsukan* 東京府美術館) (1926); el Museo de Arte de la Ciudad de Kioto (*Kioto-shi Bijutsukan* 京都市美術館) (1931) y el Museo Municipal de Arte de Osaka (*Osaka-shiritsu Bijutsukan* 大阪市立美術館) (1936). Al respecto, véase Satō, “*Nihon bijutsu*” *tanjō*, 251.

60. Satō, “*Nihon bijutsu*” *tanjō*, 253-255.

61. Namimatsu, “Kindai Nihon”, 261.

Además, los museos se aprovecharon como un medio para apoyar alguna política y no se exploró ni se desarrolló lo suficiente su propio campo. En efecto, “las oportunidades para que los profesionales de los museos se reunieran en torno a una agenda común eran muy escasas, y el terreno para la formación de un ‘mundo museístico’ no estaba preparado”.⁶² Es decir, cada museo funcionaba gracias a los esfuerzos individuales de su personal. No había una colaboración u organización sistemática para reflexionar y difundir las ideas y el sistema de “museo”. Esta situación mejoraría en forma gradual con la fundación de *Hakubutsukan Jigyō Sokushinkai* (博物館事業促進会 “Asociación para la Promoción de Proyectos Museísticos”) en 1928. Esta organización fue renombrada como *Nihon Hakubutsukan Kyōkai* (日本博物館協会 “Asociación Japonesa de Museos”) en 1931.⁶³

Aunque se imitó, al parecer, la creación de museos siguiendo los ejemplos occidentales, no iba acompañada de comprensión ideológica alguna, lo cual se refleja en distintos aspectos de los museos japoneses. La fundación de los museos europeos implicó el liberalismo mediante la difusión de las ciencias como el caso del Museo Británico y el símbolo del triunfo ante el antiguo régimen de la monarquía absolutista como el caso del Museo del Louvre. La conformación de los acervos es una misión fundamental de los museos. La colección real pasó a ser el patrimonio del pueblo. Los acervos se consideran como un bien común del pueblo o de la humanidad. En cambio, en Japón, en lugar de compartir las colecciones con el pueblo, las convirtieron en propiedad personal del emperador. Aunque éste como símbolo de la nación no podía desligarse espiritualmente del pueblo, el principio del bien común y su apertura de los museos occidentales no estuvieron suficientemente desarrollados dentro del sistema institucional japonés.⁶⁴ Por ejemplo, los tesoros de Shōsō-in del templo Tōdai-ji, en Nara, se encuentran, en la actualidad, bajo la administración de la Agencia de la Casa Imperial (*Kunaichō* 宮内庁). Dicho almacén de tesoros se abre una vez al año en octubre para su aireación. Las colecciones se muestran al público tan sólo una vez al año en esas fechas, tienen un carácter de apertura y ocultamiento al mismo tiempo.

Otra particularidad de los museos japoneses es que se basan en el sistema de depósito (*kitaku seido* 寄託制度), que consiste en realizar un contrato cuando

62. Kaneko, *Hakubutsukan no seijigaku*, 31 (traducción de la autora).

63. Kaneko, *Hakubutsukan no seijigaku*, 31-32.

64. Matsumiya, “Okakura Tenshin”, 114-115.

el depositario promete guardar un objeto para el depositante y lo acepta. Ésta es la razón por la que existe una anécdota de que cuando la editorial japonesa Kōdansha (講談社) estaba preparando una serie llamada *Museos del mundo* (*Sekai no hakubutsukan* 世界の博物館, 23 vols., 1978-1979), el Museo Nacional de Tokio no fue incluido en ésta, a pesar de su importancia histórica. La razón es que una gran parte de sus colecciones importantes son objetos de depósito, no son acervos del mismo museo. Además, otro aspecto singular es que los objetos no están del todo secularizados. Así, en el Museo Nacional de Kioto se realiza de forma anual una ceremonia fúnebre budista (*Bukkyō kuyōkai* 仏教供養会) para presentar ofrendas a las estatuas de Buda ahí depositadas y rezar el descanso de las almas. En Occidente, el sistema de museos se propuso como un dispositivo testimonial para demostrar la supremacía del poder secular sobre el religioso.⁶⁵

Pese a que Japón cuenta con 150 años de historia de los museos, se presenta una serie de problemas respecto a la forma de entender el “museo”, la separación entre el “museo” y el “museo de arte”, la conformación de los acervos, la apertura y accesibilidad para el público. Si los museos son espacios para construir y mostrar la identidad cultural del pueblo, es necesario repensar y replantear los espacios museísticos para que permitan conectar de manera interdisciplinaria el pasado con el presente. ✿

65. Matsumiya, “Okakura Tenshin”, 114-115.

N.B. Este trabajo se realizó en el marco del proyecto PAPIIT IN400322, “Identidad a través del arte y la cultura de México-Japón”, financiado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Reseñas



David Almazán y Ogata Gekkō
Estampas del Genji Monogatari
(Gijón: Satori Ediciones, 2022)*

por

SONIA IRENE OCAÑA RUIZ**

Hasta finales del siglo xx, el estudio del arte japonés se había desarrollado muy poco en México. En específico en el caso de las obras que circularon durante el periodo virreinal, lo cual se debió, en parte, a la escasez de objetos conservados en colecciones públicas nacionales. Esto resulta paradójico si se toma en cuenta el gran éxito del arte japonés en la Nueva España. A partir de la década de los años setenta las obras de ese periodo han despertado el interés de un número creciente de investigadores,¹ cuyos estudios han permitido

* Texto recibido el 8 de noviembre de 2022; devuelto para revisión el 23 de enero de 2023; aceptado el 3 de mayo de 2023.

** Doctora adscrita a la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

1. Teresa Castelló Ytubide y Marita Martínez del Río de Redo, *Biombos mexicanos* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970); María Elena Ota Mishima, “Un mural novohispano en Cuernavaca. Los veintiséis mártires de Nagasaki”, *Estudios de Asia y África* 16, núm. 4 (octubre-diciembre de 1981): 675-697; Rodrigo Rivero Lake,

profundizar en el conocimiento de un capítulo fundamental de la relación artística entre Japón y México.

La situación es más compleja en el caso de las obras japonesas del periodo Meiji (1868-1912), marcado por la apertura a Occidente tras siglos de aislamiento.² En 1888 México y Japón reestablecieron sus relaciones diplomáticas, lo que permitió la llegada de obras japonesas contemporáneas. Entre ellas destaca el grabado japonés, que ya se había popularizado en Europa y Estados Unidos;³ de ahí

El arte namban en el México virreinal (Ciudad de México: Turner, 2005); Gustavo Curiel, “Al remedo de la China: el lenguaje achinado y la formación de un gusto dentro de las casas novohispanas”, en Gustavo Curiel, ed., *Orientes y Occidentes. El arte y la mirada del otro* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007); Sonia I. Ocaña Ruiz, “Marcos enconchados: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana”, *Anales XXX*, núm. 92 (2008): 107-153; Sofía Sanabrais, “The Biombo or Folding Screen in Colonial Mexico”, en Donna Pierce y Ronald Otsuka, eds., *Asia and Spanish America. Trans-pacific Artistic and Cultural Exchange 1500-1850* (Denver: Denver Art Museum, 2009); Rie Arimura, “Nanban Art and its Globality: A Case Study of the New Spanish Mural, The Great Martyrdom of Japan in 1597”, *Historia y Sociedad*, núm. 36 (2019): 21-56.

2. Agradezco al dictaminador anónimo cuyas valiosas sugerencias me permitieron replantear esta parte del texto.

3. De forma simultánea los grabados del periodo

que haya grabados y otras obras del periodo Meiji en algunas colecciones públicas mexicanas, como el Museo de Arte Carrillo Gil y el Museo Pedro Coronel. Sobre el éxito de estos objetos, cabe destacar que, en septiembre de 1910, en el marco de la celebración del centenario de la Independencia, se llevó a cabo la primera exposición de arte japonés en México, conocida como “Pabellón japonés”.

La escasez de estudios sobre el arte japonés de esa época en México apunta a la educación eurocentrista y al hecho de que hay pocos centros de investigación sobre Japón —y Asia en general. El Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México se estableció en una fecha relativamente tardía (1964) y no se especializa en el estudio de arte. Por su parte, el Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África de la UNAM se creó en 2017; sus antecedentes se hallan en el Seminario Universitario de Estudios Asiáticos (2013-2017).

En su mayoría, las investigaciones sobre el arte japonés que se han realizado en México se concentraron en las relaciones artísticas entre ambos países. Además de los estudios sobre la época virreinal, se ha investigado a algunos artistas japoneses que llegaron a México.⁴ Asimismo, cada vez adquieren mayor importancia los estudios sobre el japonismo, lo que

resulta lógico si se tiene en cuenta el papel del orientalismo entre los artistas mexicanos contemporáneos.⁵

Así pues, en México el estudio a profundidad de distintos aspectos del arte japonés ha tenido que esperar hasta los primeros años del siglo XXI. Al respecto, las estampas japonesas del siglo XIX merecen mención especial; el estudio de su repercusión en el México del porfiriato está en desarrollo; algunas publicaciones y exposiciones recientes han centrado la atención en José Juan Tablada,⁶ figura clave del japonismo en México desde 1890 hasta la posrevolución. Más allá del caso de Tablada, la recepción del arte japonés en México y otros países de la región se conoce cada vez mejor gracias a los estudios que se han estado realizando en el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México; al respecto destaca, en particular, la extensa obra de Amaury García.⁷

El japonismo del siglo XIX está íntimamente ligado a la stampa japonesa *ukiyo-e* (literalmente, “mundo flotante”, por sus temas relacionados con el carácter efímero de la vida). Se trata de xilografías a color, hechas masivamente a partir de la época Edo (1603-1868) cuya popularidad se mantuvo en el periodo Meiji (1868-1912). A partir del siglo XVIII, la industria editorial japonesa tuvo un enorme crecimiento; muchas publicaciones estaban ilustradas y esto fue lo que alentó el desarrollo de los grabados xilográficos a color. Debido a la alta demanda, los editores com-

Edo (1603-1868) se promovieron internacionalmente por medio de la participación de Japón en las Exposiciones Universales. Esto contribuyó a que las estampas *ukiyo-e* se convirtieran en las obras emblemáticas japonesas.

4. Véase, por ejemplo, Takaaki Kumagai, *Kitagawa Tamiji's Art and Art Education: Translating Culture in Postrevolutionary Mexico and Modern Japan* (tesis doctoral en Historia del Arte, Lawrence: Kansas University, 2017), https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/26339/Kumagai_ku_0099D_15245_DATA_1.pdf?sequence=1 (consultado el 20 DE OCTUBRE DE 2022).

5. Rubén Gallo, *Las artes de la ciudad. Ensayos sobre la cultura visual de la ciudad* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010).

6. *Pasajero 21. El Japón de Tablada* (Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes/Fundación Mary Street Jenkins, 2019).

7. Es posible ver una compilación en <https://col-mex.academia.edu/AmauryGarcia>.

petían entre sí para ofrecer la máxima calidad en este arte comercial, lo cual potenció el trabajo de artistas tan notables como Hokusai (1760-1849), cuyas obras son muy conocidas en Occidente y aún hoy inspiran el trabajo de numerosos artistas dentro y fuera de Japón.

En el mundo hispanoparlante, buena parte de las contribuciones al estudio de la estampa japonesa las han hecho Amaury García y David Almazán. Este último, profesor de la Universidad de Zaragoza quien ha dedicado más de 20 años y numerosas publicaciones a analizar la recepción y el coleccionismo europeos, así como los fenómenos que la cultura japonesa ha inspirado en Occidente, desde el japonismo del arte moderno hasta la moda contemporánea del “cool Japan”. Ahora bien, su libro más reciente, *Estampas del Genji Monogatari* (Satori, 2022), corresponde a una vertiente de su trabajo centrada en la problemática japonesa y la recepción de las estampas por parte del público japonés.

Estampas del Genji Monogatari es el tercer libro publicado fuera de Japón que se dedica íntegramente al trabajo de Ogata Gekkō (1859-1920), el último gran artista del *ukiyo-e*. La aproximación de Almazán, aguda y amena, permite advertir las virtudes del trabajo de Gekkō, a la vez que contextualiza la obra literaria más famosa de Japón, tanto en el momento de su creación, a principios del siglo XI, como en la época en que Gekkō la ilustró, casi 900 años después. Así, el libro ofrece una excelente introducción a aspectos importantes de la cultura japonesa a lo largo de los siglos.

En su tiempo, el éxito de Gekkō trascendió las fronteras de Japón, pues ilustró la segunda edición del libro *The Flowers of Japan and the Art of Floral Arrangement* (1899), del inglés Josiah Conder, cuyas bellas xilografías a color fueron fundamentales para difundir el

arte del *ikebana* entre el público angloparlante. La proyección de Gekkō en el extranjero también se debe a que envió obras a la Exposición de Chicago (1893), la Exposición Universal de París (1900), la Exposición Universal de San Luis (1904) y la exposición anglojaponesa de Londres (1910). Pese a su fama, con el tiempo Gekkō cayó en el olvido, aunque en 2021 el Japan Museum SieboldHuis de Leiden presentó la exposición “Ogata Gekkō en zijn tijdgenoten” (“Ogata Gekkō y sus contemporáneos”),⁸ cuyo catálogo es una de las pocas publicaciones fuera de Japón centradas en su figura.⁹

Almazán demuestra que el olvido de Gekkō es del todo inmerecido. *Estampas del Genji Monogatari* es el segundo libro que este autor dedica a Gekkō, pues en 2020 publicó *Estampas del Japón mítico*, en el cual aborda la primera serie de grabados realizada por el mismo artista. Ambas series permiten ver las cualidades que cimentaron el prestigio del que Gekkō gozó en vida: se trata, como hace notar Almazán, de un excelente dibujante y un paisajista notable que destaca aún más como pintor de figuras, las que resuelve con trazos seguros y firmes. A la vez, Gekkō es un elegante colorista que tiende a los tonos suaves y matizados cuyo efecto, novedoso en el *ukiyo-e*, se relaciona con la escuela de pintura Shijō, que Gekkō aprendió de forma autodidacta.¹⁰

En *Estampas del Genji Monogatari*, a la belleza de las imágenes se suman las detalla-

8. Véase <https://www.sieboldhuis.org/en/exhibitions/ogata-gekkō-en-zijn-tijdgenoten> (consultado el 7 de octubre de 2022).

9. *Ogata Gekkō and his Contemporaries* (Hoteti: Leiden, 2021).

10. David Almazán, *Estampas del Japón mítico* (Gijón: Satori Ediciones, 2020), 43.

das descripciones, que en conjunto logran una obra muy atractiva tanto para el público familiarizado con la estampa japonesa y con la novela que dio origen a la serie, como para el que se acerca a ellos por primera vez. De hecho, Almazán subraya que la mayoría de los espectadores originales de la serie de Gekkō no habían leído el *Genji Monogatari*, cuyo papel en la literatura japonesa es similar al del Quijote de la Mancha en la literatura hispánica. Pese a su prolongada fama, se trata de obras que la mayor parte del público no ha leído en su versión original.¹¹

Estampas del Genji Monogatari reproduce a color las 54 estampas que componen la serie que Gekkō hizo entre 1892 y 1895, una por cada capítulo del *Genji Monogatari*. La obra, cuyo título en español se suele traducir como *Relato de Genji*, *Romance de Genji* o *Historia de Genji*, se considera la primera y más importante novela de Japón. Fue escrita a partir de 1005 por Murasaki Shikibu (ca. 978-ca. 1014), una reputada dama de la corte imperial del periodo Heian (794-1185), la etapa clásica de Japón. La historia transcurre a lo largo de unos 70 años y se centra en la agitada vida amorosa de Genji, un personaje refinado, culto y versado en todas las artes; los últimos capítulos abordan las aventuras amorosas de su hijo putativo y su nieto. Si bien se trata de una obra escrita en prosa, uno de los atractivos del *Genji Monogatari* son los numerosos poemas que los personajes intercambian a lo largo del libro pues, como explica Almazán, la capacidad de componer versos era una par-

te imprescindible de la educación de hombres y mujeres en el ambiente sofisticado de la corte de la época Heian.

Más allá del atractivo de las estampas, el estudio introductorio de Almazán ofrece un inestimable acercamiento a la obra literaria y, con él, a aspectos fundamentales de la cultura japonesa: “El Japón del Genji es el Japón más japonés. Era un Japón sin geishas ni samuráis. Sin teatro *nob* ni kabuki. Sin estampas *ukiyo-e* y sin haikus. Y, sin embargo, todo el corazón de la cultura nipona ya estaba ahí.”¹² A lo largo del libro, al lector se le introduce a una obra literaria que surgió y alcanzó el éxito en el ambiente refinado de la aristocracia de la época Heian, que en el periodo Edo se difundió entre el clan gobernante Tokugawa y la clase samurái y, ya en la época Meiji alcanzó a las clases medias urbanas. La producción artística relacionada con el *Genji Monogatari* data de al menos 1100; la existencia de numerosas lacas, biombos, pinturas y grabados, evidencia que, con el tiempo, el éxito del libro entre distintos grupos sociales se debió, en buena medida, a las representaciones artísticas a las que dio lugar. Al respecto, el autor tiene interés en señalar que en 2019 dichas representaciones fueron objeto de una exposición en el Metropolitan Art Museum de Nueva York (“The Tale of Genji. A Japanese Classic Illuminated”).¹³

Almazán destaca la importancia de que la autora de la obra haya sido una mujer y de que el público original haya sido en buena medida femenino. Dicha tendencia se man-

11. La publicación del *Genji Monogatari* en japonés moderno data de 1912-1913; es decir, en la época en la que se publicó la serie de Gekkō, los lectores interesados sólo podían acceder a la obra completa con largas anotaciones que explicaban el contexto de la redacción original.

12. David Almazán Tomás y Ogata Gekkō, *Estampas del Genji Monogatari* (Gijón: Satori Ediciones, 2020), 10.

13. Véase el interesante catálogo de la exposición: *The Tale of Genji. A Japanese Classic Illuminated* (Nueva York: Metropolitan Art Museum, 2019).

tuvo en la época Edo, cuando la educación formal femenina del clan Tokugawa y de la élite en general se tenía en alta estima, pues las mujeres de dicho nivel social debían ser cultas. Para entonces, el ambiente aristocrático descrito en el *Genji Monogatari* seguía siendo admirado y considerado como modelo moral y de elegancia.¹⁴

El contexto de la época Meiji era distinto; tras siglos de aislamiento, Japón había abrazado la modernidad y la occidentalización y, sin embargo, el discurso oficial fomentaba la admiración por el esplendor aristocrático de la época Heian, considerada auténticamente japonesa. Si bien la vida descrita en el *Genji Monogatari* resultaba ya muy antigua, el éxito de Gekkō se debe a que “muestra un renovado mundo flotante, con una inclinación hacia lo clásico y el mundo de la imaginación. Son imágenes para la contemplación y el deleite, pero no un pasatiempo ocioso.”¹⁵ De hecho, a pesar de la temática amorosa del *Genji Monogatari*, el sutil tratamiento de las escenas ofrece un enorme contraste con las estampas eróticas que habían proliferado desde el siglo XVIII.

Ogata Gekkō era un hombre culto, que dedicó varios proyectos a la difusión de las tradiciones japonesas y probablemente había leído el *Genji Monogatari*. De hecho, aunque casi todos los artistas de la época hicieron grabados relacionados con la obra, Gekkō parece haber sido el único que dedicó una serie a cada uno de los capítulos del libro. El artista se recrea en la representación de la arquitectura palaciega de la época Heian; a la vez, el hecho de que muchas escenas transcurran en el exterior, le ofrece la oportunidad de mostrar

una variedad de paisajes en distintas épocas del año. Con todo, uno de los aspectos más destacados del trabajo es la detallada representación de la vestimenta de la época Heian.

Por otra parte, conviene señalar que, en el ámbito occidental, el *Genji Monogatari* quizás está más vigente que nunca. La primera traducción completa directa del japonés al español data de 2010;¹⁶ cinco años antes, se habían publicado dos traducciones indirectas, del inglés.¹⁷ Esta difusión tan tardía resulta paradójica si se tiene en cuenta que la literatura japonesa cuenta desde hace algunas décadas con un creciente número de lectores occidentales. En cualquier caso, la relativa novedad del *Genji Monogatari* en el contexto hispanoparlante hace que *Estampas del Genji Monogatari* resulte en particular oportuno. Esta publicación ha salido a la luz en un momento en que distintos segmentos del público muestran un creciente interés por la cultura japonesa. No parece casual que la editorial Satori, especializada en cultura y literatura japonesa, recientemente haya empezado a distribuir sus libros en México, tras 15 años de su primera publicación en España.

Cabe advertir que, si bien el *Genji Monogatari* no tuvo lectores hispanoamericanos a finales del siglo XIX, futuros estudios podrían indagar en la circulación internacional de la serie de Gekkō, así como de otros grabados de la época relacionados con esa obra literaria. Sin duda sería de especial interés profundizar en la recepción de dichas re-

16. Murasaki Shikibu, *El relato de Genji*, Hiroko Izumi Shimono e Iván Augusto Pinto Román, trads. (Lima: Asociación Peruano-Japonesa, 2010).

17. Murasaki Shikibu, *La historia de Genji*, trad. de Jordi Fibla a partir de la versión de Royall Tyler (Girona: Atalanta, 2005) y Murasaki Shikibu, *La novela de Genji*, trad. Xavier Roca-Ferrer (Barcelona: Destino, 2005).

14. Kyoko Kinoshita, “Evolving Iconographies of The Tale of Genji: Early Modern Interpretations of a Yamato-e Theme”, *The Tale of Genji*, 66.

15. Almazán, *Estampas del Japón mítico*, 30.

presentaciones en Latinoamérica, pues hasta ahora se conoce mejor la recepción de la estampa erótica y otros aspectos de la producción *ukiyo-e*.

En algunos de sus trabajos, Almazán ha advertido que estas bellas estampas son el eslabón que une al manga, arte popular, masivo, no académico, que tiene millones de devotos seguidores en Occidente, con las artes más tradicionales de Japón, mucho menos conocidas por el público general. *Estampas del Genji Monogatari*, al igual que otros libros de divulgación que Almazán ha dedicado al *ukiyo-e*, representa un notable esfuerzo de acercar al público hispanoparlante a imágenes que, más allá de su belleza, ofrecen acceso a algunos de los aspectos más destacados de una cultura tan remota como actual, cuyo atractivo no ha dejado de aumentar en los últimos cien años.



Natalia Majluf

La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno

(Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2022)*

por

ERICK GARCÍA SÁNCHEZ

Publicado por primera vez en 2021 con el título: *Inventing Indigenism: Francisco Laso's Im-*

* Texto recibido el 14 de abril de 2023; devuelto para revisión el 12 de junio de 2023; aceptado el 28 de junio de 2023.

age of Modern Peru, el trabajo de Natalia Majluf constituye un importante referente para comprender la aparición del indigenismo en el Perú decimonónico.

La obra da cuenta del surgimiento de una noción abstracta, singular y masculina del indio, producto de las ideas modernas de cultura alrededor de la segunda mitad del siglo XIX. Este nuevo concepto de indio —distinto al vigente durante el periodo colonial— funcionó como piedra angular en la construcción del nacionalismo durante las primeras décadas del Perú independiente, y reagrupó en torno a él los discursos acerca de la nación mediante su oposición a lo criollo.

Majluf defiende que en su intento por dotar al Estado-nación de nuevos significados, las élites culturales limeñas promovieron la construcción de un esquema discursivo que tenía al indio como figura legitimadora. Lo anterior no sólo implicó la creación de un concepto cultural, sino también su definición como objeto visual. Para ello, tiene como punto de partida la obra *Habitante de las cordilleras del Perú* que, junto al *Retrato de Gonzalo Pizarro*, fue creada por el pintor Francisco Laso (1823-1869) para representar al Perú en la Exposición Universal de París, celebrada en 1855.

Pese a su composición sencilla y directa, la autora analiza en forma puntual al *Habitante de las cordilleras del Perú* para describir las estrategias visuales que Laso empleó en una nueva idealización del indio. Destaca la figura en cerámica del cautivo castrado y maniatado que el protagonista sostiene entre las manos, que sirvió al pintor no sólo para legitimar las piezas precolombinas frente a las ambigüedades en torno a su estatus como obras de arte, sino como recurso retórico para denunciar la opresión colonial y para establecer un desplazamiento temporal que vinculaba al pasado prehispánico con el indio moderno.

Frente a las imágenes del indio vilipendiado, empobrecido e incapaz de la autodeterminación, Francisco Laso presenta a un personaje que, sobre un fondo neutro, ocupa casi la totalidad del espacio pictórico y mira con gran dignidad al espectador. Contrapone esta imagen al *Retrato de Gonzalo Pizarro* como representación de la barbarie y atrocidad de la conquista española; así, el pintor establece un diálogo entre la idea del indio abstracto y anónimo, frente a la individualidad del europeo en quien proyecta sus propias ansiedades sobre las distinciones raciales. La autora refuerza este postulado al analizar la obra *Las tres razas (o Igualdad ante la Ley)* (ca. 1859), estructurada a partir de referencias personales de Laso, quien buscaba resolver en sus cuadros aquellas diferencias raciales que reconocía en sus escritos.

Lo que resulta innovador en el *Habitante de las cordilleras del Perú*, enfatiza la autora, es precisamente que Laso no inscribió las particularidades de la identidad racializada en el cuerpo del protagonista, sino que recurrió a atributos de orden cultural (como el ornado gorro debajo del sombrero y el poncho oscuro que porta) para referir una identidad étnico-racial esquematizada. Este proyecto pictórico, que debe entenderse en el marco de un movimiento intelectual cuya intención era legitimar y defender mediante la idealización a las poblaciones indígenas, encontró sus linderos en la propia adscripción de sus portavoces, como Francisco Laso, intelectuales asentados en la urbe limeña pertenecientes a la élite criolla, que cuestionaron el determinismo con el que se definió la distinción racial, pero que en su afán por esgrimir argumentos de carácter social, cultural y político, dejaron intacto el contenido del estereotipo indígena.

En ese sentido, Majluf destaca el lugar de Laso no sólo como pintor, sino también

como un intelectual público que, desde su papel de artista y funcionario, imaginó y defendió un proyecto de nación en el que la figura del indio fue central y que pretendía revivir sobre ciertos discursos que, con el afán de legitimar la retórica política del proyecto criollo, naturalizaban la visión del indio disminuido e incapaz y presentaban de manera reducida y estereotipada la diversidad étnica.

Como ejemplo se encuentra el carácter melancólico atribuido a las comunidades indígenas que se suponía estaba reflejado en su conducta y, en especial, era patente en su sensibilidad artística. Mas allá de simplificar un carácter cultural, la idea de la melancolía inherente al indio constituía un dispositivo conceptual que lo desprovía imaginariamente de su dimensión crítica y política, al reducirlo a una entidad que requería de la tutela, sin agencia e incapaz de hablar por sí mismo. Laso desarticula esta idea en la provocadora figura del *Habitante* que, además, dialoga con sus escritos como el *Aguinaldo para las señoras del Perú*, en donde cuestiona a la sociedad criolla limeña y la decadencia que encuentra en ella.

La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno también aborda las *Pascanas*, una serie de pinturas que ilustran los momentos de descanso de los indios en su viaje por las cordilleras. Con base en inteligentes y diversas estrategias compositivas, Francisco Laso propone en estas tres pinturas (*Haravicu*, ca. 1860-1869; *Pascana en la cordillera*, ca. 1860 y *Campamento indígena*, ca. 1850-1857) escenas de aproximación con el mundo indígena que revelan la compleja relación entre la élite criolla y el imaginario del mundo andino, visto como separado por la cordillera, aislado y quieto. Para la autora, esta serie sirve a Laso para desmontar la idea del carácter inescrutable del indio, que

en la época procedía de argumentos biológicos y deterministas.

El esquema discursivo que Laso cuestiona establecía, por un lado, la dificultad de acceder al verdadero carácter del indio: imposibilitado para revelar la verdad de su mundo interno, requería de otras voces —aquellas de los intelectuales limeños— para hablar en su lugar; por otro, instauraba una unidad indiferenciada entre geografía, cultura, raza y carácter. En esta geografía simbólica la costa y la cordillera se oponían y se personificaban en las ideas antitéticas de lo indio y lo criollo.

Para dismantelar la suposición de que las ideas raciales son una realidad claramente delimitada que existe con anterioridad a la representación y se encuentra anclada en los cuerpos, Natalia Majluf parte de la controversia suscitada en los años treinta del siglo xx en torno al origen étnico-racial del personaje representado en el *Habitante de las cordilleras del Perú*. Los debates que defendían la idea de que Francisco Laso había fallado en su intento por representar a un indio, son ejemplo de las complejas figuraciones visuales sobre la raza y sobre la recepción que hacen las personas espectadoras de la obra, cargada de expectativas culturalmente construidas sobre la representación étnico-racial en los cuerpos.

Luego de presentar un breve, pero elocuente recorrido por la historia del concepto e imagen del indio en el Perú, Natalia Majluf organiza el texto (resultado de una extensa y minuciosa revisión de su investigación doctoral para la Universidad de Texas) en tres capítulos. El primero se centra en la figura del *Ha-*

bitante, que ofrece una lectura profunda de la obra, así como de los discursos que evoca o silencia. En el segundo capítulo se analiza la forma en la que las élites criollas convirtieron al indio en su objeto de deseo y construyeron espacios simbólicos de aproximación e imaginación de las cordilleras, para lo cual parte de un análisis pormenorizado de las *Pascanas*. La controvertida lectura de la obra de Laso con el paso del tiempo es el tema del tercer capítulo, en el cual la autora ofrece una aproximación al papel de lo visual en la conformación de las figuras raciales. El libro concluye con un epílogo que reflexiona sobre la forma en la que Laso negocia en su obra alusiones personales con discursos sociales más amplios.

¿Es posible pensar el cuerpo como índice de la identidad cultural? ¿Cómo las reflexiones planteadas por la autora brindan referentes para pensar problemáticas similares en México y el resto de América Latina? ¿Desde qué plataformas académicas, ideológicas y artísticas se han construido y representado las nociones de identidad, raza y género? Son sólo algunas preguntas con las que la lectura de la obra de Natalia Majluf, editada en español por el Instituto de Estudios Peruanos, nos interpela y desafía.

Mediante un sólido diálogo entre fuentes diversas que incluyen la literatura, la música, la tradición oral y la pintura, así como una robusta plataforma teórica, no sólo logra un análisis pormenorizado y rico de una buena parte de la obra de Francisco Laso, sino que contribuye de manera decisiva a la construcción de una historiografía crítica sobre el siglo XIX peruano.



Nuria Martínez Jiménez,
*Pintura mural del Renacimiento
en la Alhambra*

(Granada: Patronato de la Alhambra
y Generalife-Consejería de Cultura/Patrimonio Histórico
de la Junta de Andalucía, 2022)*

por

ÁLVARO RECIO MIR**

Eclipsada por la abigarrada decoración de los palacios nazaríes y por el sobrecogedor espectáculo de su entorno paisajístico, su pintura mural renacentista es una de las cuestiones menos atendida por la abundante historiografía de la Alhambra de Granada. En ello radica uno de los logros del libro que voy a reseñar en adelante y que en origen fue la tesis doctoral de Nuria Martínez Jiménez, profesora del departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Dirigida por el catedrático Antonio Calvo Castellón, especialista en pintura, fue defendida en 2019 en la Universidad de Granada y alcanzó la máxima calificación y la mención internacional. Precisamente el referido director es el autor del prólogo del libro que ahora, tres años después, aparece publicado por el Patronato de la Alhambra y la Junta de Andalucía, en el que desgrana algunas de sus logros, como su carácter interdisciplinar, ya que integra la vertiente histórica del asunto con la artística; su sagacidad al plantear las relaciones de esta pintura con la italiana que le sirvió de modelo; su vincu-

lación con la arquitectura sobre la que se despliega y el reflejo que en ella produjo la naturaleza que la rodea.

El delicado y amplio ciclo de pintura mural de la Alhambra, aunque cuenta con fuentes desde el mismo siglo XVI en que fue realizado, sólo comenzó a analizarse en su contexto por la historia del arte en el último tercio del XX, tanto por la belga Nicole Dacos, como por la española Rosa López Torrijos en distintas publicaciones que apuntaron su relación con Italia, analizaron los géneros representados y su vínculo con la arquitectura en la que fueron realizadas. Con posterioridad, Vicente Ruiz Fuentes, Arsenio Moreno Mendoza o José Manuel Almansa Moreno han vuelto a incidir en los referidos aspectos, han llevado a cabo aportaciones documentales y puesto de manifiesto sus relaciones con otros centros artísticos andaluces y la siempre sugerente cuestión de los grutescos.

Al partir de esta base historiográfica, puntualmente recogida en el libro, Nuria Martínez Jiménez comienza su estudio enlazando la pintura nazarí de la Alhambra con los primeros testimonios cristianos, para pasar de inmediato al análisis de la arquitectura de las nuevas estancias que se construyeron en la Casa Real Vieja, dirigidas por Pedro Machuca. De particular interés y uno de los aciertos de este estudio con respecto a anteriores es el profundo análisis que hace de la relación de Carlos V, mecenas último de la gran empresa, con la pintura italiana del momento. Gracias a sus triunfales viajes para su coronación en Bolonia y, poco más tarde, tras la victoria de Túnez, el emperador conoció de primera mano algunos de los conjuntos de pinturas murales más significativos del Renacimiento italiano, los cuales le inspiraron para recrear algo parecido en sus Palacios Reales Granadinos, que definía como “lugares amenísimos y los

* Texto recibido el 17 de agosto de 2022; aceptado el 12 de mayo de 2023.

** Profesor titular de la Universidad de Sevilla, <https://orcid.org/0000-0001-7874-5625>.

más bellos del mundo”, en los que pensaba “gozar la felicidad, dejando la guerra y el trabajo”. Particular significación tuvo su visita al palacio Doria de Génova y no sólo por la contratación allí de los pintores que luego trabajarían para él en Granada, sino para el conocimiento de tipologías arquitectónicas como la estufa o la *loggia*, de las que el arquitecto Machuca hizo logradadas reinterpretaciones en la Alhambra. La obra hace también un apurado análisis de toda la arquitectura efímera y el arte festivo vinculados a ambos viajes italianos del emperador.

Corazón del libro es el capítulo dedicado a la *bottega* de pintores italianos, vinculados al círculo de Rafael, que se ocuparon de decorar la Alhambra a partir de 1534, siempre en íntimo hermanamiento con la arquitectura de Machuca, tanto al interior como al exterior de estas estancias. Los más conocidos fueron Alexandre Mayner y Julio Aquiles, que primero trabajaron para el secretario imperial Francisco de los Cobos en Valladolid y luego para el propio Carlos V en la Alhambra.¹ Como bien queda aclarado en el libro, Mayner fue especialista en las escenas, mientras Aquiles en los grutescos. Pero no sólo trabajaron ellos, también otros versátiles artistas, entre los que cabe destacar el polifacético y de brillante trayectoria Gaspar Becerra, aparecido en la Alhambra tras un pormenorizado rastreo documental.²

1. Se da la interesante circunstancia de que acaba de aparecer una monografía, fruto de otra tesis doctoral, sobre el mecenazgo del secretario imperial, Sergio Ramiro Ramírez, *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021).

2. De él ya se había ocupado con anterioridad la autora de este libro en Nuria Martínez Jiménez, “Aprendiz de frescos. Noticia sobre la colaboración de Gaspar Becerra en las pinturas de la Estufa de la Alhambra”, *Archivo Español de Arte*, núm. 361 (2018): 65-69.

De particular interés resulta el análisis que se hace de la organización de la actividad laboral de dicho taller de pintores. De igual modo, el libro se ocupa *in extenso* de cuestiones materiales, instrumentales y técnicas de la pintura, poco atendidas en general por la Historia del Arte. Los pigmentos y todas las fases del proceso pictórico son explicados con detalle. Logro particular al respecto resulta la cuestión de los dibujos preparatorios, de los que es un buen ejemplo el del *Candelabro grutesco y dos putti portando flores*, conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, donde hasta ahora estaba atribuido a Andrés de Melgar, y que la autora en esta ocasión restituye a Julio Aquiles e identifica con el idéntico motivo pintado por él en la Sala de Faetón de la Alhambra. La contextualización de todo ello resulta particularmente acertada, ya que, junto al constante parangón italiano, se hacen agudas referencias a otros ámbitos, como las pinturas del palacio de Fontainebleau.

Las pinturas murales del Renacimiento en la Alhambra resultan sugerentes por muchos motivos. Así, en esta ocasión se recalca el carácter innovador que supone su índole paisajística. Lo mismo ocurre con la pintura de batallas o con los bodegones, los cuales, al igual que el paisaje, fueron géneros que se desarrollarían con amplitud en la posterior pintura española y que encuentran en la Alhambra su origen.

El apartado más extenso del libro es el dedicado al particularizado análisis de estas pinturas, tratadas tanto en su conjunto, para comprender el ciclo iconográfico que articulan, como de forma particular. En tal sentido, recoge las que representan el mito de Faetón, presentes antes que en Granada en la Villa Farnesina de Roma, en el Palacio del Te de Mantua o en el Palacio Doria de Génova, con las que enlazan en forma directa las de

la Alhambra. Las proezas compositivas de las escenas granadinas y sus elegantes figuras se analizan en este libro con esmero.

En segundo lugar, Martínez Jiménez trata el ciclo de la conquista de Túnez, donde la simbiosis entre arquitectura y pintura alcanza su culmen. Amplísimos paisajes marítimos muestran la gran flota imperial, auténtica protagonista de estas pinturas y que es tratada con auténtica delectación, de manera que creemos que resultan interesantes fuentes para la carpintería de ribera, en particular, y para la historia naval, en general. Tales barcos están representados en una verdadera cartografía tunecina en la que se insertan sugerentes detalles, como evocadoras ruinas tan caras al Renacimiento, aparte de la propia naturaleza.

En tercer lugar, el libro analiza la colección de bodegones que se encuentran en los casetones de las cubiertas de estas estancias imperiales, donde se despliega con sorprendente precisión botánica y biológica un amplio repertorio de flores, frutas y aves, identificadas y analizadas con precisión. Por mi parte, no puedo dejar de señalar la extraordinaria calidad de las pinturas de frutas, en particular, de las que ya el poeta Luis de Góngora dijo que de “tan bien fingidas [...] no hay hombres que no burlen, ni pájaros que no engañen”. Pienso que serían dignas de parangón con los contemporáneos relieves de platos de comida del arco de ingreso de la Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla que Juan Clemente Rodríguez Estévez ha estudiado recientemente con detalle.³

Por último, el libro aborda la decoración de grotescos del Cuarto de la Estufa, donde

hace hincapié en la relación de Aquiles y Mayner con la decoración que pintó Perino del Vaga en el referido palacio Doria de Génova. Sin duda, el asunto del grotesco, ese ornamento sin nombre que trató con genialidad André Chastel, es uno de los grandes temas ornamentales del siglo XVI, cuyo estudio resulta fundamental, ya que se encuentra en buena parte de las obras del Renacimiento, tanto en España como en América.

La obra termina con un apéndice documental, que creemos será de utilidad para otros investigadores, sobre todo, en relación con la organización del trabajo y con los materiales y las técnicas artísticas.⁴ Merece especial mención la actualizada bibliografía del libro, particularmente rica en referencias italianas, fruto de sus estancias de investigación y de su gran conocimiento del asunto de la autora del trabajo.

Especial referencia merecen las ilustraciones del libro, de enorme cantidad, calidad y precisión, que permiten analizarlas con detalle, ver su estado de conservación y, en ocasiones, hasta los grafitis que aún pueden leerse.

Como conclusión, quiero destacar que este libro supone una visión innovadora y contextualizada de la pintura mural de las estancias imperiales de la Alhambra, pieza clave del Renacimiento en España y aún en todo su ámbito cultural. Creo realmente que resulta un verdadero modelo para el análisis de tantos ciclos de pinturas murales renacentistas a ambos lados del Atlántico que merecerían en un futuro, ojalá próximo, contar con estudios como éste.

3. Juan Clemente Rodríguez Estévez, *El universal convite. Arte y alimentación en la Sevilla del Renacimiento* (Madrid: Cátedra, 2021).

4. La técnica suscita cada vez mayor interés, como prueba Carmen Bernárdez y Jesusa Vega, *Materialidad y técnica. Una aproximación cultural a la práctica artística occidental* (Madrid: Cátedra, 2022).



Tania Pérez-Bustos

Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos

(Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Ciencias Humanas, 2021)*

por

ALEJANDRA MAYELA FLORES ENRÍQUEZ**

En el libro *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, Tania Pérez-Bustos presenta una cautivante investigación etnográfica centrada en los gestos que sustentan, perfilan y construyen a los oficios textiles, en consideración de dimensiones femeninas, corporales y subjetivas diversas. La autora es una investigadora feminista, especializada en el estudio crítico de las tecnologías y de los diálogos de saberes relacionados con el cuidado como forma de conocimiento. Desde esa base interpela a sus lectores, y los invita a considerar a los textiles y a sus procesos de creación como tecnologías vitales de conocimiento y cuidado.¹

A lo largo del libro, Pérez-Bustos hace una reflexión de pauta etnográfica, construida en colectivo y de gran complejidad epistémica.² De ello nace una propuesta teórica que atañe a la consideración de las dimensiones materiales, de proceso, simbólicas, estéticas

y discursivas que construyen el hacer textil, el cual, además de ser motivo de análisis y reflexión, también resulta una pauta metodológica: reflexionar desde las lógicas de las prácticas textiles, prestando atención a las implicaciones de los tejidos, bordados, deshilados y calados, en consideración de su dimensión colectiva. Con esta base, el libro invita a tomar parte de una reflexión detallada, empática y atenta de la experiencia corporal y sensible, lo que resulta en que la publicación pueda pensarse como un “texto textil”, como una obra que se estructura por medio de distintas estrategias propias del hacer textil, que se apropia de metáforas textiles al hacerlas medio [y no únicamente motivo] para la reflexión académica.

La publicación de este libro, escrito en el contexto de la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia, resulta sintomática de los intereses que perfilan el ámbito de la reflexión en torno a las obras textiles y su experiencia en atención de las maneras, formas y antecedentes que han moldeado su práctica en el contexto de Latinoamérica. Esto se fundamenta en el hecho de que en dicho contexto (aunque no sólo en él), este tipo de producción ha motivado proyectos críticos sobre la importancia de pormenorizar y expandir el análisis en torno a su perfil afectivo, performático y político. De cara a lo anterior, el libro *Gestos textiles* aborda esta tarea, en uso de los aprendizajes que han resultado de la trayectoria de Pérez-Bustos en la investigación y reflexión en la materia, antecedente que se remonta hasta 2014 e incluye proyectos de investigación colaborativos, publicaciones y ejercicios docentes.³

El trabajo de Tania Pérez-Bustos retoma

*Texto recibido el 25 de mayo de 2022; devuelto para revisión el 29 de mayo de 2023; aceptado el 28 de junio de 2023.

**Doctora adscrita al Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana.

1. Tania Pérez-Bustos, “Semblanza”, <https://www.taniaperezbustos.co/> (consultado el 31 de marzo de 2022).

2. Pérez-Bustos, *Gestos textiles*, 217.

3. “Tania Pérez-Bustos”, <https://www.taniaperezbustos.co/> (consultado el 31 de marzo de 2022).

investigaciones dedicadas a proponer estudios críticos en torno a los textiles, desde el ámbito disciplinar de los estudios en ciencias sociales y las humanidades. En este sentido, es de llamar la atención que entre sus referentes incluye el trabajo de Rozsika Parker, autora del libro *The Subversive Stitch: Embroidery and Making of the Feminine*.⁴ La referencia a este título no es casual dentro del libro *Gestos textiles* pues el texto de Parker inaugura los estudios sobre el arte textil, desde una perspectiva feminista, por lo que es un referente obligado de la materia, sobre todo para el estudio en un sentido crítico. Al considerar este tipo de antecedentes bibliográficos, Pérez-Bustos hace patente su conciencia sobre la genealogía que sustenta su investigación, la cual se ha distinguido por señalar narrativas esencialistas sobre los textiles y su quehacer, así como por proponer discursos que consideren las estructuras que han influido en su construcción discursiva y sobre el sistema vital que sostiene su experiencia.

La autora posiciona una reflexión crítica acerca de los oficios textiles, para ello se vale de una conciencia informada sobre éstos, los cuales aborda en atención del contexto del hacer colombiano y en atención de su feminización. Los revisa en tanto prácticas de gran complejidad epistémica, construidas por medio de un entramado de capas históricas, sociales, políticas, estéticas y afectivas que, ante su consideración atenta, revelan procesos transgresores, creativos y de creación, que también explora desde la experiencia encarnada y sentida, moldeada de igual manera por una práctica textil y femenina de la que informa a sus lectores. Considera sus casos de

4. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (Londres y Nueva York: I.B.Tauris, 2012).

estudio como fenómenos complejos, sustentados por el sistema de relaciones que los han construido en dichos términos y que obliga a considerar la experiencia textil como configuradora de “un continuo corporal-material femenino-feminista”.⁵

De cara a lo anterior y con el afán de sugerir un balance historiográfico, puede decirse que el aporte y carácter de este libro resulta en una sutura, una que une muchas de las búsquedas de la propia autora y de los proyectos académicos con los que se ha vinculado y que integran el sistema de investigación de las prácticas textiles. Al respecto cabe mencionar que la propuesta de Pérez-Bustos resuena con otras más de imprenta latinoamericana, interesadas en el hacer textil, entre las cuales destacan aquellas pautadas por un enfoque crítico desde los estudios de arte. En este sentido, su libro puede pensarse en relación con iniciativas académicas como el libro *Las bordadoras de arte: aproximaciones estéticas feministas*, de la autoría de la filósofa Francesca Gargallo, publicado en 2020.⁶ Además, su perspectiva también coincide con la iniciativa editorial que tomó forma en los números 6 y 7 de la revista H-ART de la Universidad de los Andes, publicados también en 2020, y que fueron el resultado de la convocatoria titulada *Intervenciones suaves: tejido de punto, bordado y textiles como retos al canon histórico-artístico y social*, coordinada por Karen Cordero Reiman, historiadora del arte feminista.⁷ Cabe

5. Pérez-Bustos, *Gestos textiles*, 228.

6. Francesca Gargallo, *Las bordadoras de arte: aproximaciones estéticas feministas. Subversivas* (Ciudad de México: Editores y Viceversa, 2020).

7. María Clara Bernal, ed., *Dossier. Colombia, siglo XIX: viajes, intercambio y otras formas de circulación, H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, núm. 6 (diciembre de 2020), <https://revistas.uniandes.edu.co/toc/hart/7>; María Clara Bernal,

anotar que el trabajo de Pérez-Bustos también se vincula con la propuesta crítica que Cordero incluyó en su proyecto curatorial *[Re] Generando. Narrativas e imaginarios*, presentado en el Museo Kaluz de la Ciudad de México entre octubre de 2022 y abril de 2023. En la misma línea habría que pensar en las ya numerosas exposiciones que se han presentado en distintos países de Latinoamérica, también desde una mirada crítica y que tienen a los feminismos como lugar de enunciación. Entre ellas cabe destacar las ya numerosas exhibiciones itinerantes sobre arpilleras que se han presentado en varias latitudes de Latinoamérica; el proyecto *Mujeres que bordan. Manos que denuncian* (2023), y *Tras las huellas de L_s desaparecid_s: historias de resistencia/dignidad documentando la búsqueda de personas en el textil* (2022); a ello hay que sumar los proyectos de investigación, gestión, creación y difusión de los que la propia Pérez-Bustos participa a través de Artesanal Tecnológica, espacio definido como “costurero/colectivo/laboratorio feminista intergeneracional e interdisciplinario”,⁸ recientemente interesado en la comprensión de activismos textiles practicados en el contexto de la pandemia de COVID-19. Este panorama se completa por tesis, obras literarias, artículos, conferencias, talleres, acciones colectivas y performáticas que, en conjunto, han señalado la necesidad de conocer de la tradición, persistencia y fuerza del hacer textil, así como de comprender sus circunstancias de creación en el contexto de socieda-

des latinoamericanas unidas por sus historias, geografías, tradiciones y violencias, sin ignorar sus antecedentes coloniales.⁹ El libro de Pérez-Bustos revisa estas inquietudes desde un análisis y reflexión metódico, preciso y precioso, cual trabajo de deshilado y calado, lo cual, junto con otros proyectos como los ya mencionados, contribuye a delinear el ámbito semántico de los estudios críticos sobre los oficios textiles. Estos aspectos enfatizan la pertinencia, actualidad y relevancia de su propuesta, así como su aporte para el diálogo y la reflexión interdisciplinaria.

En cuanto a su metodología, en este libro Pérez-Bustos construye una etnografía en la que incluye sus vivencias y sentires como parte de sus estrategias de análisis. Lo personal y sus dimensiones políticas son consideradas como referentes teóricos, prestos para abordar las dimensiones afectivas que atraviesan el ámbito textil y su experiencia, lo cual también acerca el libro a un trabajo de tipo autoetnográfico. Por lo anterior puede afirmarse que la propuesta de Pérez-Bustos también incluye un estudio situado, pormenorizado, lleno de empatía que sirve para enfatizar la relevancia de la temática de investigación para la agenda de las ciencias sociales y las humanidades. Es importante subrayar este aspecto pues los trabajos textiles han sido, a lo largo de la historia, considerados como distracciones, aficiones, manualidades, “artes menores” y oficios.¹⁰ Han tendido a descartarse en tan-

ed., *Dossier. Intervenciones suaves, H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, núm. 7 (enero de 2020), <https://revistas.uniandes.edu.co/toc/hart/6>.

8. Artesanal Tecnológica, <https://www.artesanal-tecnologica.org/proyectos/activismos-textiles-para-la-movilizacion-social/> (consultado el 25 de mayo de 2023).

9. Isabel Campi y Sílvia Ventosa, eds., *Nombres en la sombra: hacia la deconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil* (Barcelona: Fundación Historia del Diseño y Museo del Diseño de Barcelona, 2019).

10. Alejandra Mayela Flores Enríquez, “‘Artes mujeres’ y estereotipos de género en el México del siglo XIX: presencias en la prensa femenina”, *Dossier. Intervenciones suaves, H-ART. Revista de Historia*,

to creaciones originales que suponen retos intelectuales y demandas creativas, de lo que ha resultado su negación histórica como actividades complejas, adecuadas para la investigación académica. Tal perspectiva, pautada por narrativas hegemónicas de talante epistémico y sobre el hacer artístico, ha abonado a que los oficios textiles hayan ocupado espacios marginales dentro de los ámbitos de la creación y de la investigación.¹¹ El estudio de Pérez-Bustos no sólo encara y acusa lo anterior, sino que, además, reta las lógicas que sustentan estos principios, al destacar la potencia de las prácticas textiles, así como de los movimientos y gestos que involucran. Resultado de ello, propone un supuesto teórico que la lleva a señalar el hacer textil como uno “más que humano” de incommensurable potencia, aun ante la sutileza de los gestos que posibilitan su existencia.¹²

El concepto central del libro son los “gestos textiles”, además del aporte teórico más relevante del proyecto. Éste permite conocer sobre la potencia que sustenta el hacer textil en la actualidad, lo cual convoca una larga genealogía, una historia de sentidos, así como diversos efectos corporales y afectivos. Dicho concepto, el cual incluye entre sus antece-

denes la idea de “gestos menores” propuesta por Erin Manning en la publicación *The Minor Gesture*,¹³ invita a pensar en aquello que se aprende mediante los textiles y sus procesos creativos y de creación, los cuales engloban conocimientos íntimos que resultan en obras preciosas en sentidos diversos, en trabajos de cuidado y autocuidado, en una potencia contenida en el hacer, pero también en lo que aquello puede llegar a ser, en lo que se obra como resultado del devenir de un trabajo textil, lo cual incluye el devenir textil de una persona en sentido hipotético. Ante ello, Pérez-Bustos plantea que, en tanto actos repetitivos, los “gestos textiles” son:

actos comunicativos cargados de sentido que se expresan en los movimientos de nuestros cuerpos en relación con la materialidad textil; movimientos a los que pocas veces prestamos atención por su condición rutinaria (como la pegada de un botón a las seis de la mañana antes de desayunar), pero que, sin embargo, tienen una potencia importante, la cual emerge de la relación entre los cuerpos humanos y más que humanos que los crean.¹⁴

Nos propone pensar en dichos gestos como lo que resume la potencia de un movimiento, como algo efímero. Los gestos son lenguajes específicos, con un carácter temporal que suponen disonancias con las dimensiones grandilocuentes y monumentales que se han tenido por trascendentales y que han pautado la agenda de investigación de diversas disciplinas. Así, la potencia de los gestos mínimos radica en su posibilidad de ser, en su dimensión de hacer y devenir hacia algo que no se ha concretado o acabado plenamente. Al tener

Teoría y Crítica de Arte, núm. 7 (julio de 2020): 17-29, <https://doi.org/10.25025/harto7.2020.02>.

11. Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (Londres y Nueva York: I.B. Tauris, 2013), 20.

12. Lo “más que humano” se refiere a una ecología de lo textil en la que personas y materialidades colaboran con complicidad, y posibilitan las condiciones para pensar en mundos en los que ambas partes participen de una expresión desde sus propias lógicas, procesos creativos y de creación. Véase, Erin Manning, *The Minor Gesture, Thought in the Act* (Durham: Duke University Press, 2016), 233-234; Pérez-Bustos, *Gestos textiles*, 218-221.

13. Manning, *The Minor Gesture*.

14. Pérez-Bustos, *Gestos textiles* 28.

eso en mente, en el libro se trata lo textil-femenino como un ámbito apuntalado en gestos mínimos, en “gestos textiles”. Esto deriva en el análisis de todo un ámbito gestual propio de diversas experiencias textiles que llevan a hacer un recorrido ordenado por medio de lo que “se repite para aprender, se deshace y rehace para seguir haciendo, se remienda para resistir y se compone para juntar”.¹⁵

Centrar su atención en los gestos textiles y buscar comprenderlos desde la escucha, el acompañamiento y la experiencia encarnada, lleva a la autora a “[...] dimensionar la forma en que el cuerpo al hacer textil hace memoria y en ese materializar recuerdos [...] también iba permitiendo procesos de transformación subjetiva [...]”¹⁶ lo que resulta en nuevas formas de existir con y en lo textil. Con base en ello, el hacer textil y su gestualidad son tecnologías de cuidado atravesadas por el género, que se constituyen de frente a la vida, a la historia, a la política y a sus diversas traducciones subjetivas.

La idea de gesto menor y su relación con los “gestos textiles” también permite comprender algunas de las motivaciones para calificar ciertas obras y prácticas como bellas. El análisis nos hace saber que, en el caso de los textiles, la idea de belleza resume la potencia afectiva, corporal y efímera que implican los gestos. Cuando los textiles se califican como bellos, se convocan emociones, memorias y sensaciones, por lo general, perfiladas por el cariño familiar, amistoso y cuidadoso que sustentó su misma existencia, la cual evoca la presencia de aquella persona o personas implicadas en su creación, aún ante su ausencia.¹⁷ La materialidad, los materiales y los pro-

cesos necesarios para el trabajo textil, como lo informa la autora, también nutren dicha idea en consideración de sus características físicas y simbólicas que resultan en su calificación como obras y procesos delicados, preciosos, laboriosos y suntuosos.¹⁸ Los materiales necesarios para la creación textil también resumen tal valor de cara a que sus colores, texturas y formas “evocan la potencia de lo que pueden llegar a ser o de lo que podemos llegar a ser con ellos”.¹⁹ Además, la idea de belleza es referida en el libro como “la construcción subjetiva de lo femenino en su diversidad”²⁰ que se traduce en la potencia del hacer, del proceso de creación y en los detalles que distinguen a cada obra y que sugieren, enfatizan o reivindicar narrativas específicas sobre sus autoras y sus actos creativos.²¹ En suma, en el libro se propone que el concepto de belleza en relación con lo textil se refiere a la idea de composición, de un montaje o unión a veces espontánea entre materialidades, personas, objetos y discursos que al juntarse se construyen unos a otros en sentido, intención y traducción:

Nos componemos en lo textil y ese hacer será siempre bello, más allá de la belleza misma de

18. Hay que considerar que la materialidad no implica dar cuenta de los materiales de una obra, sino familiarizarse con las formas en que su existencia se moldea por un sentido filosófico, político, ético, religioso, perceptual, subjetivo, económico y ecológico específicos, en relación con un contexto (espacio y tiempo) particular. Véase Michael Yonan, “The Materiality of Porcelain and the Interpretation of Ceramic Art”, *The Journal of the Walters Art Museum*, <https://journal.thewalters.org/volume/75/essay/the-materiality-of-porcelain-and-the-interpretation-of-ceramic-art/>.

19. Pérez-Bustos, *Gestos textiles*, 206.

20. Pérez-Bustos, *Gestos textiles*, 206.

21. Pérez-Bustos, *Gestos textiles*, 207-211.

15. Pérez-Bustos, *Gestos textiles*, 28-29.

16. Pérez-Bustos, *Gestos textiles*, 19-20.

17. Pérez-Bustos, *Gestos textiles*, 205.

lo que con él se componga. Se trata de una belleza que supone la capacidad flexible de reunir lo heterogéneo, de juntar y ser juntanza: hilos, cuerpos, retazos que sobran y siguen y siguen sobrando, gente cercana y no tanto, historias personales y colectivas, recuerdos, esperanzas, cuidados, lo común, la distancia y lo distinto, lo desconocido, los tiempos y espacios, propios y ajenos, el pasar de la vida, la creatividad y recursividad para ir viendo cómo componer, porque la composición textil no siempre es planeada, y aunque lo fuera en su hacer la improvisación la habita.²²

En relación con lo anterior, en el libro se enfatiza que el hacer textil implica un aprendizaje en comunidad, aprender de la experiencia de otras personas y en conjunto con otras personas. Así, y en dichos términos, lo textil se debe aprender (y aprehender), debe suponer un proceso, importante en sí mismo, que en ocasiones dará paso a la creación de obras acabadas. Sus estrategias y momentos de creación resumen una dimensión performática sembrada de ejercicios de hacer y deshacer, de hacerse y deshacerse en un sentido literal, material y simbólico. En todo ello toma relevan-

cia el error, el remiendo, la invitación de una maestra experta a deshacer el trabajo “mal logrado” para arreglarlo a partir del desmontaje, corrección y re-montaje de hilos, puntadas y deshilados, todo lo cual hace del proceso textil uno dependiente del cuerpo, de la reunión de cuerpos que aprenden y enseñan desde la cercanía a realizar un escrutinio cuidadoso, a cuidar y reflexionar de manera atenta sobre el hacer, lo cual también puede considerarse como escuela y materia para el trabajo de investigación crítica en el contexto académico, pues enseña sobre la importancia del escrutinio, enseña a analizar los efectos de acciones mínimas y a valorar los procesos de creación y reflexión para no sólo privilegiar los resultados.

En suma, en el libro *Gestos textiles*, Tania Pérez-Bustos invita a una consideración profunda, crítica y encarnada de los textiles, de su experiencia, procesos, efectos, defectos y devenir. Enfatiza que el hacer textil supone, en primera instancia, un acontecimiento corporal y colectivo, de énfasis femenino en sentido histórico, político y social que enseña sobre la dimensión textil de la vida, aunque también sobre la vida y su complejidad.

22. Pérez-Bustos, *Gestos textiles*, 212.

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/Pa-thé 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.

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 Folia 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 Cathedral Metropolitan 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

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, LOUISE NOELLE, ARTURO PASCUAL SOTO, 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, 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, HELENA CHÁVEZ MC GREGOR, DANIEL MONTERO FAYAD, DENISE FALLENA MONTAÑO, 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, MÓNICA AMIEVA, SANDRA ZETINA OCAÑA, NORA ARIADNA PÉREZ CASTELLANOS, OMAR OLIVARES, CLAUDIA GARAY MOLINA.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, volumen XLV, número 123 (otoño de 2023) se terminó de imprimir el 18 de septiembre 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.

