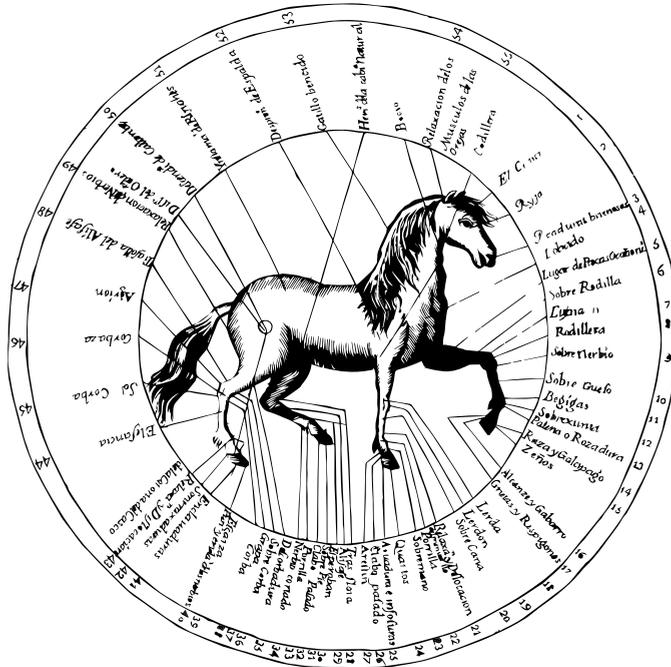


ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS



NÚMERO 124 Primavera DE 2024 MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

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

Portada: Grabado calcográfico en, Manuel Pérez Sandoval, *Recopilación de la sanidad de Albeyteria, y arte de herrar [Texto impreso]: sacado de varios autores, y nuevamente añadido con varias advertencias para los principiantes en dicha facultad, con dos láminas... en que se demuestra un caballo, con todas las enfermedades exteriores de él... y otra de los generos de herraduras más esenciales para el arte de herrar...* (Madrid: Imprenta de la Calle del Carmen, 1769), 13, Biblioteca Nacional de España.

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

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

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

Sumario

LAURA GONZÁLEZ-FLORES <i>Presentación</i>	5
 <i>Artículos</i>	
ELAINE DAY SCHELE y ANA LUISA IZQUIERDO Y DE LA CUEVA <i>Alberto Ruz Lhuillier and His Insights into Art</i>	9
DANIEL HERRERA MALDONADO <i>De la creación y articulación de formas en el arte rupestre abstracto de Durango. El caso de los signos impresos con las manos</i>	35
MARINA GARONE GRAVIER y ERIKA B. GONZÁLEZ LEÓN <i>Usos de la imagen en los impresos novohispanos dentro de la Congregación de San Felipe Neri</i>	91
JAIME CUADRIELLO <i>Destierros políticos y arraigos artísticos de fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera, 1803-1853</i>	117
AURELIA VALERO PIE <i>Los trotes de la memoria: experiencias de la temporalidad en torno a la estatua ecuestre de Carlos IV, El Caballito</i>	165
MARIO ANDRÉS SOTO RODRÍGUEZ <i>En defensa de La Revolución de Fabián Cháirez</i>	197
ELISA DE LA TORRE LLORENTE <i>Sistematización de la propuesta infraleve de Marcel Duchamp como categoría estética</i>	225
FWALA-LO MARIN <i>Concepciones directoriales en el teatro contemporáneo argentino en torno a la puesta en escena y la noción de dispositivo</i>	253

PILAR CABAÑAS MORENO <i>La ingeniería que conforma el paisaje. La obra de Iwasaki Takahiro en el Pabellón Japonés de la 57 Bienal de Venecia</i>	283
MANUEL ROCHA ITURBIDE <i>Desarrollo de un sistema de composición musical con la tabla numérica védica</i>	311
CLAUDIO MOLINA SALINAS <i>Diseño de un corpus de la historia del arte y arqueología y generalidades del uso de AntConc para obtener listas de candidatos a términos</i>	341
 <i>Reseñas</i>	
Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres, eds. <i>Diplomacia cultural en México durante la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas artísticas, 1946 1968</i> , por LUIS ADRIÁN VARGAS SANTIAGO	369
<i>Normas para la presentación de originales</i>	379
<i>Submission Guidelines for Authors</i>	385

Presentación

Lógica, código, orden, configuración: si hay algo que une a los artículos de este número de *Anales* es su preocupación implícita por abordar, describir o estudiar los estándares subyacentes a los objetos estéticos. El número inicia con la reflexión que hacen Elaine Day Schele y Ana Luisa Izquierdo y de la Cueva sobre una vertiente poco reconocida del trabajo del arqueólogo Alberto Ruz Lhuillier (1906-1979), descubridor de la tumba de Palenque en 1952. Más allá de desbancar la idea de las pirámides mayas como pedestales de templos —al probar que también servían como monumentos funerarios—, Ruz también realizó una apasionada labor de defensa y conservación del patrimonio arqueológico maya. Como comprueban Day Schele e Izquierdo y de la Cueva en “Alberto Ruz Lhuillier and His Insights into Art”, esa labor la pudo hacer el arqueólogo por su amplio conocimiento de la historia del arte. En sus escritos y a lo largo de su carrera, Ruz defiende las relaciones entre arte antiguo y contemporáneo (en el caso mexicano, las del arte prehispánico y el muralismo) apoyando su argumentos en un riguroso estudio de la iconografía maya.

Una relación similar entre objetos rupestres y métodos iconográficos es la que subyace a la investigación de Daniel Herrera Maldonado, “De la creación y articulación de formas en el arte rupestre abstracto de Durango. El caso de los signos impresos con las manos”. En ese texto se interpretan las pinturas de la Cueva de Galindo como “signos”, es decir, como formas estables y convencionales que unen contenido (*significado*) y expresión (*significante*). Herrera proyecta las conocidas nociones de Kandinsky sobre el punto, la línea y el plano respecto del arte abstracto para interpretar las manos impresas en las paredes de las cuevas desde otras premisas no sólo las de la descripción mimética: como

sustenta en su artículo, estos signos tendrían como fin la “fabricación” simbólica y agencial de los cuerpos más que su representación.

También Marina Garone Gravier y Erika B. González León identifican la iteración de motivos gráficos como elementos “comodín” de significación en su artículo sobre los usos de la imagen, pero esta vez en los impresos novohispanos producidos por los oratorianos de San Felipe Neri de San Miguel el Grande y publicados en la Ciudad de México. A diferencia de los estudios que consideran los grabados de forma aislada, en este artículo se discute la función variable de las ilustraciones respecto al texto. Si bien las imágenes tienen, por lo general, un propósito “ornamental” o decorativo (como calzas de la composición tipográfica), las autoras también identifican algunas con alegóricas o simbólicas, como los retratos que buscan consolidar la devoción oratoriana. Entonces, las imágenes pueden comprenderse como diálogos implícitos con el lector. En tanto dispositivos complejos, los libros establecen diálogos históricos, jurídicos y simbólicos con el lector.

En el siguiente texto, Jaime Cuadriello nos presenta la poco recordada figura del “primer lingüista mexicano”, el carmelita criollo Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera (1803-1853), un intelectual y político que, de modo análogo a Alberto Ruz Lhuiller, también extendió sus dones a la promoción de las artes y la crítica estética. Al lucir la insólita capacidad ilustrada de “sabio, científico y polígrafo” en unas décadas convulsas para la recién instaurada nación mexicana, Nájera buscó fortalecer los estudios de las Academias de Bellas Artes de Guadalajara y México. Con una agenda política y artística afín a la de Lucas Alamán, sus textos de inspiración nazarenista serían, según Cuadriello, las primeras reflexiones sistemáticas en México sobre el fenómeno estético.

En la historia del arte de un país, los motivos iconográficos se repiten, como la figura del jinete a caballo. Dos artículos de la revista estudian la inflexión de sentido de esa figura: el primero, de Aurelia Valero Pie, “Los trotes de la memoria: experiencias de la temporalidad en torno a la estatua ecuestre de Carlos IV, *El Caballito*” reflexiona sobre un monumento cuya valoración social se ha transformado en razón de su diferente emplazamiento y época de recepción. Sin embargo, para comprender el debate que suscitó el daño provocado por su mala restauración en 2013, Valero propone utilizar las tipologías de valor social (memoria, historia y antigüedad) propuestas por Aloys Riegl en *El culto moderno de los monumentos*. Y justamente ese trastocamiento del valor de memoria e historia es lo que estudia el segundo artículo sobre figuras ecuestres, “En defensa de *La Revolución* de Fabián Cháirez”, de Mario Andrés Soto Rodríguez.

El texto describe la polémica en torno a la representación en clave *queer* de un retrato ecuestre de Emiliano Zapata. Soto aprovecha las nociones de defensa de Anthony Julius del arte contemporáneo para proponer cómo la obra de Cháirez constituye “otra revolución” —artística en su caso— que trastoca el carácter cisheteronormativo y racista de las representaciones históricas.

En su artículo “Sistematización de la propuesta *infraleve* de Marcel Duchamp como categoría estética”, Elisa de la Torre Llorente discute varias interpretaciones de las teorías duchampianas (Rosalind Krauss, Miguel A. Hernández Navarro, Pierre Bauman y Thierry Davila, entre otros) para proponer lo *infraleve* como noción que permite interrogar lo inmaterial e intangible del arte contemporáneo. Si para Llorente lo *infraleve* se asocia con la comprensión fenomenológica de la producción artística, para Fwala-lo Marin también la obra teatral se *produce* por efecto de la dimensión experiencial y convivial de la escenificación: lo decisivo de la experiencia estética teatral radica en cómo el cuerpo real de los artistas y el público comparten la experiencia de un mismo espacio y tiempo reales. Marin retoma la teoría de Sara Ahmed para hablar del teatro como un dispositivo en el que los afectos se producen por “resonancia”.

No como *infraleve*, pero sí como “efímera y poética” es como describe Pilar Cabañas Moreno la obra del japonés Iwasaki Takahiro en su artículo “La ingeniería que conforma el paisaje. La obra de Iwasaki Takahiro en el Pabellón Japonés de la 57 Bienal de Venecia”. Cabañas describe una obra que resuena con la de Duchamp porque sugiere la desaparición “infraleve” del tiempo y la gravedad pero, también, por su reciclaje crítico de objetos cotidianos e industriales. Como afirma Cabañas en su texto, los objetos de Takahiro también refieren poderosamente a un antropoceno muy contemporáneo en el que, por efecto de de las acciones humanas, las cosas se deterioran de manera acelerada.

Pero, ¿qué más humano que la necesidad de transformar el mundo por vía racional? En su artículo “Desarrollo de un sistema de composición musical con la tabla numérica védica”, Manuel Rocha Iturbide describe cómo a partir de la propuesta del escultor Juan Luis Díaz Nieto él desarrolló para la composición musical un sistema numérico análogo basado en series numéricas de ocho dígitos. A partir de una primera experiencia, Rocha amplió la tabla védica original a cuatro tablas a fin de tener más información para crear material rítmico y melódico utilizable en las composiciones musicales (empleó una computadora conectada a un sintetizador y un secuenciador). Como Rocha mismo afirma, pese al sistema, siempre hay un grado de libertad que asume el compositor: de ahí la posibilidad de que la música se convierta en una expresión humana.

El último artículo del número es el de Claudio Molina Salinas, “Diseño de un corpus de la historia del arte y arqueología y generalidades del uso de AntConc para obtener listas de candidatos a términos”. Plenamente inserto en la relación de historia del arte y humanidades digitales, el artículo de Molina plantea los retos a resolver por la disciplina en relación con la terminología de descripción de los objetos en las bases de datos electrónicas y virtuales. Él utiliza el ejemplo de un gestor de corpus, el programa AntConc, y discute el problema de la representatividad de los términos mono y pluriléxicos, así como de su estandarización en los 34 catálogos electrónicos de bienes de interés cultural en México: un universo de 80 000 objetos por describir.

El número cierra con la reseña de Luis Adrián Vargas Santiago del libro *Diplomacia cultural en México durante la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas artísticas 1946-1968*, editado por Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres: un libro que, en palabras de Vargas Santiago, va más allá de la “moneda corriente” de México como un país que ha privilegiado en su práctica diplomática la promoción del patrimonio cultural mediante exposiciones y proyectos artísticos. Con profusas referencias a materiales diversos como documentos, planos, fotografías de montajes y artículos de prensa, además de la contribución de historiadores del arte de diversas generaciones, el libro organiza en tres ejes (exposiciones internacionales, agentes e instituciones, e intercambios culturales) los artefactos de discursividad política o “poder blando” de esas dos décadas fundamentales para la política cultural mexicana.

En suma, este número 124 de *Anales* constituye una oportunidad para los lectores de reflexionar sobre cómo las configuraciones normativas, sean códigos iconográficos, nociones teóricas o sistemas de palabras o imágenes, no sólo enmarcan, sino también producen, los objetos y las experiencias estéticas que investigan la historia del arte y los estudios visuales.

Laura González-Flores
Editora académica

Alberto Ruz Lhuillier and His Insights into Art

Alberto Ruz Lhuillier y sus concepciones sobre arte

Artículo recibido el 13 de febrero de 2023; devuelto para revisión el 15 de noviembre de 2023; aceptado el 12 de febrero de 2024, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.124.2850>

Elaine Day Schele Texas State University, San Marcos, USA, elaineschele@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8993-6459>

Lines of research History of Maya archeology; Maya epigraphy; geographic information systems applied to archaeology; relationships between economy and urban development in ancient Mesoamerican cities.

Líneas de investigación La historia de la arqueología maya; epigrafía maya; sistemas de información geográfica aplicados a la arqueología; relaciones entre economía y desarrollo urbano en las antiguas ciudades mesoamericanas.

Most relevant publication In collaboration with Ana Luisa Izquierdo, “Alberto Ruz Lhuillier más allá del descubrimiento de la tumba del Templo de las Inscripciones de Palenque. Militancia política y arqueología maya”, *Estudios de Cultura Maya*, XLVI (2015)”, <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.2015.46.719>

Ana Luisa Izquierdo y de la Cueva Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, Mexico City, Mexico, analuisaizq@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-6472-3166>

Publicación más relevante In collaboration with Elaine Day Schele “Alberto Ruz Lhuillier más allá del descubrimiento del Templo de las Inscripciones de Palenque. Militancia política y arqueología maya”, *Estudios de Cultura Maya*, XLVI (2015): 13-44, <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.2015.46.719>

Abstract In 1952, archaeologist Alberto Ruz received worldwide attention when he discovered the tomb of the Maya ruler K'inich Janaab' Pakal of Palenque. Surprisingly elaborate, it brought unusual works of art to light. Due to its significance, it revolutionized concepts of ancient Maya funeral customs and he spent several years explaining and documenting them. However this did not prevent him from working on various other projects and research. Much of his academic career has been overshadowed by his great discovery. One of these not well-known contributions were his reflections and analysis of Maya art, its

history, and its iconography. He exalted and expanded upon its universal aesthetic values, its numerous styles, forms, and variety of media. This article showcases Ruz's writings, his aesthetic appreciation of art in general, and his expertise in the art history of the ancient Maya.

Keywords Maya archaeology; Alberto Ruz; Maya art; Palenque.

Resumen En 1952, el arqueólogo Alberto Ruz fue objeto de la atención mundial tras descubrir la tumba del gobernante maya de Palenque K'inich Janaab' Pakal. Junto con este monumento inusualmente elaborado se develó la existencia de otras obras de arte poco comunes. Por su trascendencia, que vino a revolucionar la manera de concebir las antiguas costumbres funerarias mayas, Ruz tuvo que pasar años explicando y documentando el hallazgo, lo cual no le impidió seguir trabajando en varios otros proyectos e investigaciones. Buena parte de su trayectoria académica se vio opacada por ese gran descubrimiento. Una de sus aportaciones poco conocidas son sus reflexiones y análisis en torno al arte maya, su historia y su iconografía. Ruz puso de relieve y extendió sus valores estéticos universales, sus múltiples estilos y formas, así como lo diverso de sus medios. Este artículo coloca en el centro los escritos de Ruz, su apreciación estética del arte en general y su experto conocimiento de la historia del arte de los antiguos mayas.

Palabras clave Arqueología maya; Alberto Ruz; arte maya; Palenque.

ELAINE DAY SCHELE
ANA LUISA IZQUIERDO Y DE LA CUEVA
TEXAS STATE UNIVERSITY
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

Alberto Ruz Lhuillier and His Insights into Art

Introduction

We begin our story by furnishing the reader with context. In Mexico, the name Alberto Ruz is frequently associated with the ancient Maya culture and its noble creations. This is especially the case when the subject is the Classic Maya site of Palenque, the remarkable tomb that Ruz discovered in 1952, and the physical remains of the tomb occupant that Ruz called “8 Ahaw” or “Uoxoc Ahau.”¹ Today we know his royal title and name—K’inich Janaab’ Pakal—the man who was buried in the belly of the Temple of the Inscriptions. That discovery forever dispelled the belief that the Maya pyramids were only pedestals for temples—they could also hold the burials of sacred lords; thus, Ruz had discovered the most elaborate burial chamber inside a Maya pyramid, built for the specific purpose of containing the sacred body of a king. In that regard, it was like the Pyramids of Giza in Egypt. The discovery sparked a keen interest in the ancient Maya, and Ruz’s name became inextricably linked to the discovery. The tomb contained not

1. This name was derived from the first calendar glyph that Ruz saw located on the left side of the edge of the sarcophagus lid; he called him this because he knew it was a custom among the indigenous peoples of the Americas to name their newborns after the day upon which the child was born.

only the bones of the king but an important hieroglyphic inscription, a large carved sarcophagus cover and many iconographic mysteries that aroused the interest of scholars around the world. The context was also astonishing. Inside the heart of the pyramid was a long stairway winding down into a secret vaulted chamber to a tomb covered by a giant, elegantly carved sarcophagus lid in low relief (Schele 2012, 264).

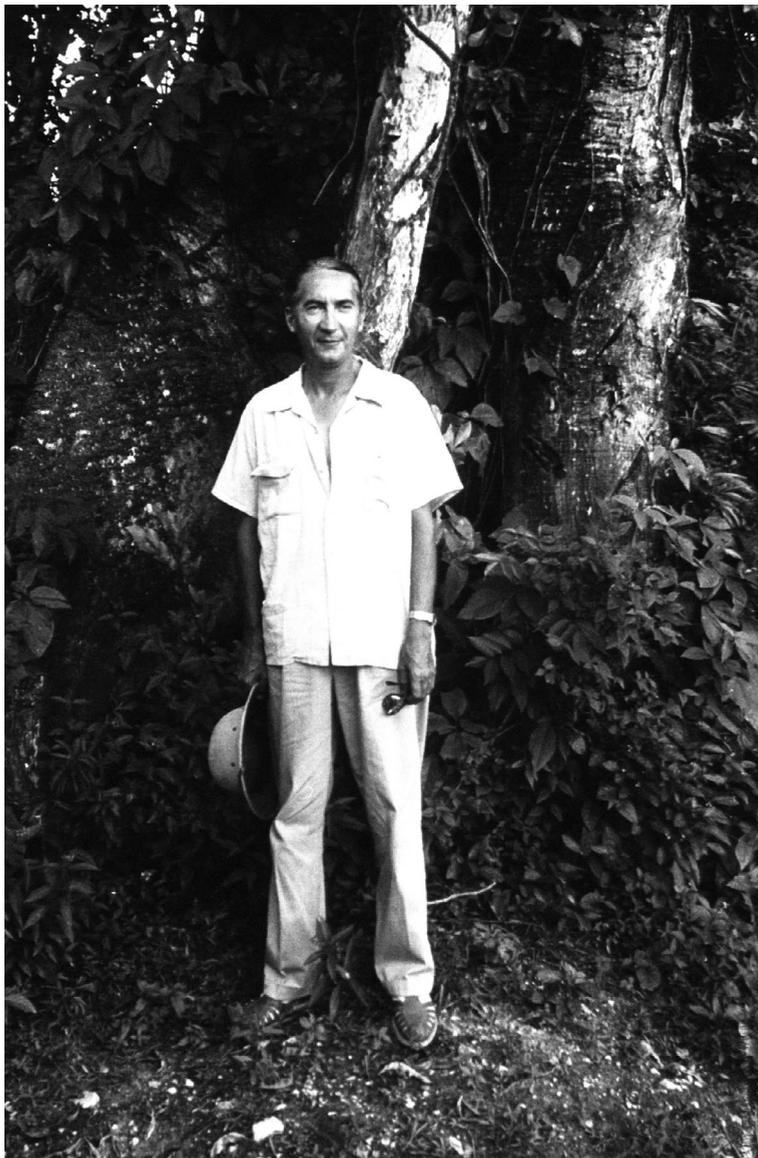
Thanks to the enormous publicity given to this discovery worldwide, it opened the door to understanding the importance of funerary worship in Maya religion; the hieroglyphic inscription around the edge of the lid revealed the value of ancestry as one of the ancient Maya's fundamental principles of social organization and political order. On a more personal level, however, the discovery also motivated Ruz to begin a detailed study of the burial practices of the ancient Maya, resulting in the publication of an article in 1965, and then a book in 1968 called *Costumbres Funerarias de los Antiguos Mayas*.² Thus he became the foremost expert on the subject of Maya burial practices at the time (Fitzsimmons 2009, 2).

Ruz's Broad Interest in the Ancient Maya

The hidden and elaborate tomb he discovered and its worldwide recognition had unanticipated consequences. It overshadowed Ruz's subsequent important, numerous and unique accomplishments. For instance, during his ten years at Palenque, he supervised, excavated, studied, and restored many other buildings besides the Temple of the Inscriptions. According to Molina, the discovery of the royal tomb caused "the vast and impressive achievements of his conservation work" to be overlooked (1978, 7). Ruz was the first of the INAH's 'professional'³ archaeologists (Izquierdo y de la Cueva 1992, 33) to excavate in the Maya region, graduating from the Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) in 1942, being awarded his master's degree in 1945. Before his investigations into the ancient Maya, there were only a few other

2. Ruz's research involved a comprehensive study of grave goods, body orientation, and patterns at various sites throughout the Maya lowlands and his methods were subsequently adopted by others in studies of the ancient Maya as well as at Teotihuacan (see James L. Fitzsimmons, 2009).

3. In this case, the word "professional" refers to one trained by schools associated with INAH.



1. Alberto Ruz, in front of the Temple of the Inscriptions. Photo: Rosa Covarrubias. Archivo Miguel Covarrubias, *Arquitectura Maya I*, Dibujos, fotografías y recortes. Archivo Miguel Covarrubias, Colecciones Digitales. Universidad de las Américas-Puebla.

Mexicans who worked in Maya archaeology, and they did not have his training or qualifications.⁴

He was tireless in recording his discoveries and ideas, writing and publishing over 130 articles, papers, and books (Schele 2012, 10). His publishing career began in 1944 with his first article and ended with a book that was in press at the time of his death in 1979 and was published in 1981. With a keen eye and sensitive aesthetic appreciation, he studied, evaluated, and eloquently documented the aesthetic values and iconography of the ancient Maya as found in their sculptural creations. From the Copan valley, northwards towards Yucatán, and eastwards to Palenque, he studied and documented their architectural techniques and regional styles, making them a part of universal art history.⁵ He believed they should be placed at the same level and quality as the artistic works of West and East (1950).

In addition, Ruz championed the living Maya, at a time when they were often depicted as an inferior race. He worked toward protecting their material heritage so as to reinstate their importance as an advanced civilization in science and arts when others were questioning this.⁶

The Case for Ruz as an Art Historian and his Interest in Art History

Though Ruz was trained as an archaeologist, he had an innate understanding of ancient Mesoamerican iconography and the visual arts in general. It is evident in his writing that he possessed the skills of an art historian and displayed insight into understanding the visual messages that ancient art communicates. The case could be made that this understanding was unusual for a “dirt archaeologist.”

4. This statement is confirmed by a quick survey of the INAH *Índice del Archivo Técnico* (Moll 1982), a document that lists every archaeological report that INAH has in its archive. There are few reports written by Mexican Mayanists and no archaeologists certified by INAH before Ruz.

5. In addition to being the archaeological director at the site of Palenque, Ruz was given the responsibility of supervising archaeological sites in the Southwest Region, which included the states of Chiapas, Campeche, Quintana Roo and Yucatán, so for almost 10 years, he had a unique opportunity to travel and study the entire Maya region of Mexico (Schele 2012, 115).

6. For instance, Paul Kirchhoff proposed that this knowledge was imported from the Old World, along with the stepped pyramid (1946, 108).

He was born in Paris, a city of many art museums, and spent his first 18-19 years there (Schele 2012, 65). Paris has attracted artists and art admirers from all over Europe and worldwide who seek to educate and immerse themselves in its galleries, museums, public architecture and sculpture covering many hundreds of years. He lived in Paris for the first part of his life, and thus we can assume that art appreciation was an essential part of his childhood and youth. He eventually immigrated to Cuba, his father's country of origin, and from there to Mexico, but returned to Paris many times during his lifetime.

His 1945 visit to Paris came after he received his master's at the Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) in Mexico. He was granted a scholarship that extended from December 1945 to October 1946 by the French Cultural Department of the Ministry of Foreign Affairs through the Instituto Francés de América Latina (de León Orozco 1981; Lhuillier 1947, 2). This enabled him to establish an academic foundation for his knowledge of art history by completing courses at three French institutions. One was at the Institut d'Ethnographie, part of the Musée de l'Homme where he took a course in "American Origins". He also attended the Ecole du Louvre—where one of the courses he took was about Indo-Chinese and East Indian Champa art⁷—and the Institut des Langues et Civilisations Orientales (National Institute for Oriental Languages and Civilizations) where he took a class in the history of China and Japan (García Moll 2007, 9-10; Ochoa 1981, 396). This training broadened his understanding of ancient art from a worldwide perspective and gave him a unique multicultural insight that he would later use to debate with scholars who claimed that ancient Maya art and architecture were borrowed from Asia.

During this one-year Parisian stay, he had the opportunity to meet French artists and to observe the intellectual climate within which they were operating. In 1947, a few months after his return from France, he published a paper called "Problemas del arte francés moderno." We summarize its contents here as an example of his passionate interest in art; his knowledge of how social class affects art consumption, and his love of intellectual arguments and debates. In that paper, he remarks upon the many newspapers and art magazines in France that specialize in French art, indicating that the public had a strong desire for culture and a natural curiosity about art. And yet, there was an unusual relationship between the artist and the public. There were two major 'schools' of art; one left over from the previous century that painted the world as if it were

7. The Champa people were a prehistoric group that migrated to SE Asia.

a photograph, painting in the ‘classical’ tradition, and the other school was of the ‘avant-garde’ that used its imagination and senses to create forms reflecting their current reality. These two groups were antagonistic and “did not miss an opportunity to attack each other” (1947, 2). Those creating the classical variety could rightfully say that, while their public was uneducated in art theory, their admirers accounted for most of the French public. The modern avant-garde, on the other hand, had an audience that was an elite group of “esthetes, snobs and art profiteers” (1947, 2) and rightly believed that the public was simply uninformed about their work, and therefore misunderstood it.

There was much discussion and debate in contemporary French Modern art circles about a rift that developed between modern art and the French public. The Paris weekly *Les Lettres françaises* surveyed artists, writers, and the public in their paper during this time, asking, “Is there a divorce between art and the public? Is there a divorce between art and reality?” (1947, 2). Ruz wrote individual summaries of thirteen famous and not so famous artists who responded to the survey. He offered his point of view, advice, and the pros and cons of each argument. We highlight one such writer/artist named Jean-Richard Bloch, who observed that enjoyment of culture and art is usually dominated by the elite. Still, Bloch stated that in the case of Mexico, the muralist Diego Rivera was able to turn that around. This was because Rivera encountered members of the younger generation in the Mexican government appointed after the 1910 Mexican Revolution who were open to the idea of using mural painting as a type of social work for change. With those same ideas in mind, Ruz concluded his paper by writing

The flourishing of mural painting in Mexico after the 1910 revolution should serve to illustrate and guide the French experience. For a people recently liberated from the remains of feudalism, for millions of Indians and mestizos to whom the land they had cultivated for centuries for the descendants of their conquerors was returned to them; for the workers of [the haciendas /the mines] and the factories, who for the first time received a humane treatment, a mode of artistic expression full of simplicity, vigor and color was born: the Mexican fresco mural. It developed like language in a child, out of organic necessity, because mankind needs to tell other men what he feels and what he thinks, what he loves and what he hates, what he fears and what he hopes for. (Ruz 1947, 5)⁸

8. All translations are by E. Schele, reviewed by Christopher J. Follett.

With this statement, he endorses the essence of Mexican muralism: it was designed to consolidate Mexican identity by establishing links with pre-Hispanic art and the ancestral roots of the country.

In addition to Ruz's passion for art and its ability to create change, he also had a fine eye for iconography and we present it as an example of his knowledge of art history. Here, we offer a summary of his description of the large and intricately carved lid that sealed the top of the sarcophagus of the tomb of the Classic Maya king K'inich Janaab' Pakal (mentioned above). He discovered it in 1952 and since then, many art historians have taken their turn at interpreting the scene in the carving (Stuart and Stuart 2008, 174-175; Schele and Mathews 1998, 110-117; Freidel, Schele, and Parker 1993), but it is essential to remember that Ruz was the very first scholar to study and write about the lid. When he and his crew found the chamber and its large carving, they thought the tomb was a secret sanctuary with an altar. This was because the lid sat upon a monolithic block and at first they had no idea that the block had been hollowed out and held the king's body. During the few months between the discovery of the chamber and the moment when his crew raised the sarcophagus lid, Ruz wrote and published three different articles about what he had found. One of his most elaborate descriptions of the iconography of the lid (he wrote about it several times) comes from the one published in *Cuadernos Americanos* (Ruz Lhuillier 1952). Because he thought it functioned as an altar, he believed the low relief carving expressed ancient Maya religious beliefs. He immediately saw that the style of the motifs used in the carving matched other sculptures at Palenque, as well as those at other Maya cities—especially the cruciform object that formed the center of the scene, which he noted was also present in the Tablet of the Cross and the Foliated Cross also at Palenque. He gave his iconographic interpretation of the image and its message of the cycle of life and death in prose of great beauty. It is evident from his descriptions and observations that he had studied the writings of the earliest Maya art historians such as Herbert Spinden (1913), Eduard Seler (1901-1902), Charles Bowditch (1910), and Teobert Maler (1901-1903) and incorporated their ideas into his own. But he also read and studied many others that came after them, as can be seen in his art history bibliography from the book *El pueblo maya* (1981, 333-334). Regarding the carving, he brings forth considerable insights that still hold true today, elements such as

the band of hieroglyphics of the stars, which serves as a framework for the composition as the sky is to human existence; the monster of the earth, symbol of the

fatal destiny of all that lives; the cruciform motif, which is sometimes a tree and sometimes the maize plant; finally a bird, which depending on the case may be a macabre vulture, a macaw as a solar representation, or the quetzal. (Ruz Lhuillier 1952, 159)

He believed that the central figure in the carving was being sacrificed, and in return for that sacrifice, a tree of life or a shaft of corn was sprouting, represented by the cruciform—the axis of the image and an object of worship. He noted that the central figure seemed to be falling backward into the jaws of the “earth monster” below. At this point in time (Ruz Lhuillier 1981), he did not know that the identity of the figure on the lid was the same as the individual that he would later discover buried under it. He sincerely admired the artist who composed and carved the central figure—in perhaps the artist’s own image, as can be seen in this passage:

As for the human figure, it bears the peculiar stamp of the Palenque art style, a product of faithful observations of nature, of an absolute technical mastery and of a subtle sensitivity. Despite the dramatic symbolism of the scene, the future victim does not cease to be a man of flesh and blood that the artist drew and carved with love, recreating himself in his creation, translating in flexible and elegant lines his own delicacy and tenderness, his deep human sympathy (Ruz Lhuillier 1952, 163)

In addition to sharing his interpretation of the scene, he also described it in terms of its composition, form, symmetry, and beauty, all sensitive observations from the eyes of a man with knowledge of visual art concepts. He showed how it was divided into overlapping horizontal planes and demonstrated its visual balance. He described how the curved lines of the snake “impose their rhythm, their palpitation of tropical life, exuberant and sensual” (1952, 162). He then placed the object in context, believing that it was an altar where perhaps human beheading took place, in particular because “two beautiful heads modeled in stucco and painted red”⁹ were found under the altar (1952, 162).¹⁰

9. Later it will be proposed by Merle Greene Robertson (1984, 32) that these heads represented Pakal as a teenager and as an adult and were once part of the stucco decoration of one of Palenque’s buildings.

10. As of writing, it is unknown if the lid was ever sampled for the remains of blood that might have been shed upon it.

His Other Observations about Art and the Artist

In the book *El pueblo maya*, published after his death, Ruz included a separate chapter on the “Art of the Ancient Maya” and their cultural aesthetics. He outlined the difficulty of explaining a phenomenon that involves multiple and competing variables found in Maya history and its social and cultural constructs, including local geographic features within their living environment. Changing his scope from the macro to the micro level, he addressed how these factors impact the individual artist: “the creative disposition of the artist is not born from nothingness nor is it of divine origin; it is rather conditioned by the individual circumstances in which the artist has had to live” (Ruz Lhuillier 1981, 205).

This is a rather pragmatic approach to explaining how individual artists developed their aesthetic viewpoint. He continued that pragmatism when, in the same chapter, he described art as a social product that concerns the whole global humanity from which it is born. He also discussed how the production of art economically binds the social classes together and how the working majority produced items for the consumption of the elite minority. “Thus, the artist is utilized by the ruling class so that he may contribute to the maintenance of the system and the intensification of its power”¹¹ (Ruz Lhuillier 1981, 206), and the economically poor majority become tools to be manipulated by the elite. And what were the subjects and themes of that art? He wrote that Maya art was simultaneously “religious and profane” (1981a, 206) because the art and architectural themes were about the gods and their veneration, thus pleasing the divinities, but at the same time, they were meant to glorify and advance the chiefs and lords.

These later insights were expressed very differently, in both writing style and content, than in his earlier works where he elegantly described the impetus and purposes of Maya art, such as in his 1950 article “Universalidad, singularidad y pluralidad del arte maya” and in several editions of his book *The Civilization of the Ancient Maya*. For instance, in the latter work, he idealistically explained that “artistic creation has its own laws that act behind the will of

11. More recent theories about the status of Maya artists and scribes suggest that they may have been part of the elite due to the importance of their work for the power of that elite and that some may have even been born into the elite class. This idea reinforces the contention that they had a stake in intensifying that power.

expression” (Ruz Lhuillier 1970, 84). He acknowledged that this individual and expressive will is “greatly constrained by ideological norms, but [that the former] would explain the fantasy in the composition and detail, the freedom and subtleness of line, the elegance of movement, the delicate sensibility of form” (Ruz Lhuillier 1970, 84).

Scholars who Influenced Ruz’s Thinking about Art

Ruz was a certified archaeologist, educated and working in Mexico, but had no formal qualifications as an art historian. However, he was very well-read and, in addition to the experiences mentioned above, his understanding and viewpoints regarding the subject of art were nurtured, we believe, by a number of authors and colleagues whose influence prepared him for art history debates with other scholars. For students of Mexican archaeology and art history studying in the early 1940s, several prominent scholars stand out. Their books, either written in or translated into Spanish were widely assigned, read, and circulated in Mexican schools as the best available about Mesoamerica at that time. Names such as Wilhelm Worringer, Roger Bastide, Paul Westheim, Miguel Covarrubias, Salvador Toscano and many others stand out. The ideas and theories of these men are reflected in Ruz’s writings, lectures, and academic classes.

The German erudite art historian Wilhelm Worringer distinguished himself in intellectual thought in France and Germany during the time in which Ruz was growing up in France. According to Ovando (2009, 147), Worringer believed that the different “cultures have a *will to form* [italics added by authors] that express their particular psychology and are determined by their relationship with nature. Each culture finds expression in a formal language that fits its situation.” The term “will to form” was invented by Worringer to signify the creation of abstract art, the opposite of creating naturalism in images, an act he called the “will to art.” Worringer was best known for his 1906 dissertation *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style* that was published as a book and is referenced by scholars today. In it, he sets forth the idea that two basic aesthetic impulses relate to art. One was the will to abstraction seen in the art of early people which was revived in modern times. The other creative urge he called “empathy”; that empathy causes humans to create art that looks like a window on the world. This kind of art was perfected in Western Europe during the Renaissance and was used very little in the

Americas before the arrival of Europeans. Worringer believed that abstraction (as opposed to empathy) was the “spiritual imperative,” an urge that comes from deep within our minds. “The urge to abstraction is the outcome of a greater inner unrest inspired in man by the phenomena of the outside world...” (Worringer 2014, 15).

This urge to abstraction is seen repeatedly in the art of the ancient Maya. Early in his career, Ruz, as a Mayanist, began to see this phenomenon in their art and took note of the distorted images representing the living jungle environment and its creatures (1950, 14). These images convey a twisted spiritual turmoil and unrest in the viewer. In his view, these physical artistic forms were a psychological expression of the spirit, and he believed the act of creating art was a way for the individual artist and sculptor to “flesh out his yearnings and desires” (1950, 14). In his subsequent writings, particularly regarding his years of work at Palenque (1949-1958), he excavated and wrote about the Palenque artists’ psychological need to create sculptural art. This was also the case with other sites in the Maya area and Ruz strove to analyze and understand the direct causal relationships between nature and art, even in artistic styles.

For instance, he noticed that the Yucatecan aesthetic favored a design in keeping with nature, one that reflected the environmental landscape. “The unbounded plain invited the construction of low elevations, in which lines and planes run parallel to the ground: the aridity of the vegetation was mirrored by expanses of bare wall; the need for worship and ornamentation was restricted to the cresting and later to the frieze” (Ruz Lhuillier 1950, 19). Ruz believed the same about the art found in Copán and Quiriguá, where “the surface of the stone was subjected to the limitless lyricism of the sculptor while participating in both the stylistic influence of the natural environment and in the ideological overlay of the social environment” (Ruz 1950, 18). In that same document and writing about those same two sites, he stated: “Stifled by the jungle and dogma, the artist subconsciously translated into stone the nightmare of his existence, trying to forget it by creating the precious entanglement of details that he sculpted and combined with marvelous skill” (1950, 18). The ideas held by Worringer seem evident here in that he also believed that spiritual fear of the physical world, its disorder and capriciousness was very much alive in early humans, and it led to the creation of the first art. It was a “fear of the unknown and the unknowable” that not only created the first gods, but the first artistic expression (Worringer 2014, 131-132).

Ruz's multidisciplinary approach to art, combining nature and social factors, resonates throughout his works. In a series of lectures at the Universidad de Oriente in Cuba in 1957 that were later made into a best-selling book (referenced previously), called *The Civilization of the Ancient Maya*, he maintained that

To seek the causes that oriented an art in a given direction and gave it its own essence is a difficult and dangerous task that involves the problem of the very genesis of artistic expression, a complex problem of multiple unknowns, for which many solutions have been proposed but which nevertheless continues to escape the nets of investigation (1970, 82).

However, at the end of his career, he moderated this idea, writing that scholars now have a better grasp of “the artistic phenomenon”, and his new opinion was that art is “the product of a union of complex factors which embrace the historical, the social, the cultural and geographic aspects as determined by each people” (1981, 205).

Another of Ruz's multidisciplinary academic critiques was regarding the concept of geographic determinism. This now discarded principle emphasizes geographic factors and the physical environment as the most critical influences on how a civilization develops as opposed to many other factors. More specifically, the geographic location of societies and states was thought to be the main determinate factor in how those entities would develop. In the past it was used to justify the colonial domination of non-European peoples. In his book *El pueblo maya*, that was published after his death, he referenced the ideas of the twentieth-century French/Brazilian sociologist and anthropologist Roger Bastide, who believed that if the word ‘determinism’ could be applied to a culture's development of art, it would most likely be sociological determinism (Ruz 1981, 205), which encompasses many variables. He also explained that

The geographic means provides only the artist with the materials and, occasionally, the landscape, the flora and fauna as models or climatic conditions which are favorable to certain motivations. There is no doubt at all that historic, more than geographic, conditions influence the artistic creation (1981, 208).

Perhaps the Mexican scholar who had the most significant influence on his early career and on his ideas about pre-Hispanic art was the artist, art historian,



2. Alberto Ruz with Mary Todhunter Rockefeller to his right and an unidentified female to her right in Palenque with the Temple behind. Photo: Rosa Covarrubias. Archivo Miguel Covarrubias, *Arquitectura Maya I, Dibujos, fotografías y recortes*. Archivo Miguel Covarrubias, Colecciones Digitales. Universidad de las Américas-Puebla.

ethnographer, and archaeologist Miguel Covarrubias and his American wife Rosa, although more often we find references to Paul Westheim and Salvador Toscano in Ruz's early works. We do not know when Alberto Ruz first met Miguel Covarrubias, but he may have met him through two avenues. One was through their mutual affiliation with a Mexican organization called the Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)¹² (Schele 2012, 77). We know that both Ruz and Covarrubias were members of LEAR (Barrera 1999, 176) along with other creative and well-known artists such as Diego Rivera, André Breton, Tina Modotti and Frida Kahlo. When Ruz first migrated to Mexico from Cuba in 1935 (Schele 2012, 76),¹³ he became part of a group of cultural and intellectual

12. Ruz's name appears on its membership list.

13. According to Ruz's son, Ruz and his wife Calixta Guiteras were told by the Batista regime of Cuba to leave the country due to their anti-government political activity. See E. Schele dissertation for a more comprehensive background on this subject.

exiles and artists living in Mexico City (Ruz Buenfil 2010). During the 1930s and 1950s, the couple were at the center of a Mexican artistic milieu similar to the innovative and well-known communities in Greenwich Village in the United States or the Left Bank in Paris. Their interests were diverse and ranged from topics such as history, food, literature, archaeology, modern Mexican art, and indigenous Mexican folk art. They had collected folk art and other artifacts, particularly ancient Mesoamerican art for many years (Williams 1994).

Their house in Tizapán, now a suburb of Mexico City, became a central gathering place for international personalities, writers, and artists, including Diego Rivera, Frida Kahlo, Leon Trotsky, John Huston, and Langston Hughes. Rosa was famous for her delicious meals and lively parties (Williams 1994, 133-138). Another famous and frequent visitor to the Covarrubias's house was Nelson Rockefeller. In 1940, Rockefeller, the president of MoMA at the time, convinced Miguel to spearhead the production of a Mexican exhibit for the Museum of Modern Art. Miguel called it "Twenty Centuries of Mexican Art." He and Rosa were instrumental in this production and Miguel was able to use his many connections to important people in Mexico to make the exhibit a success. During the process of putting the exhibit together, Rockefeller, Rosa and Miguel became very close. Rockefeller seemed to be especially charmed with Rosa and thus began a correspondence that lasted over twenty years. "It became a correspondence of affection and confidences" (Williams 1994, 113). Later, Miguel and his wife, Rosa Covarrubias, would become an important force in securing the funding for Ruz's excavations at Palenque in the late 1940s and 1950s, which we will explain in more detail below.

Miguel Covarrubias was a multifaceted, gifted personality and one of "Mexico's most influential artists and scholars" (Coe 2001, 278) in the 1940s. He had an impressive impact on all early Mesoamerican academics, through his best-selling books such as *Mexico South* (1946),¹⁴ *The Eagle, the Jaguar and the Serpent* (1954) and *The Indian Art of Mexico and Central America* (1957). These writings fostered and educated a generation of Mesoamerican scholars, including Alberto Ruz. They also helped to foster tourism into Mexico from the neighbor to the north by romanticizing and popularizing the 'Mexican mystique.' Coe

14. It should be noted however that many Mesoamerican academics labeled his works as romantic. According to Williams the implication that they were "romantic" meant "unscientific—perhaps because the material was so readily understandable, appealing to the senses as much as the intellect" (1994, 165).

believed him to be ahead of his time in his “profound understanding of Olmec art.” Because he was an artist, he was able to synthesize images and motifs of these ancient people into a cohesive understanding of how they influenced other contemporary cultures over time. He firmly believed in the Olmec civilization’s primacy and dominance of the Gulf Coastal Plain and advocated its role as the ‘mother culture’ of all other Mesoamerican cultures, although other scholars have challenged this assertion of late. The Olmecs are however the first large-scale civilization in Mesoamerica.

Because of Covarrubias’ ability to parse out artistic form, he appears to be the first Mexican scholar to characterize a Mesoamerican style through studying this ancient culture. As mentioned previously, Covarrubias was also an archaeologist, and his first excavation work was with Olmec specialist Matthew Stirling in the Mexican Gulf Coast, and later, in 1942, he began the supervision of his archaeological project in Tlatilco, as a site having what appear to be Olmec artifacts. These experiences lead him to characterize ‘Olmec’ as an art style after systematically studying drawings and photographs of the exhumed pieces and those in private and public collections (Medina 1976, 18). At the First Round Table of the Mexican Society of Anthropology in 1942 he discussed the Olmec problem, characterizing and establishing the evolution of this style. He also proposed that hieroglyphic writing was born with the Olmecs.

In addition to his fascination for Mesoamerican art, Covarrubias, the romantic, saw the indigenous peoples of Mexico as exemplars of the ‘noble savage’ and believed that their social problems stemmed from “the contamination of modern society” (Medina 2015, 15). He looked for and wrote about the exotic in Mexican indigenous culture—to make it public so that it could be preserved, especially in its expression of human creativity and plasticity. “He gave indigenous art, and all ‘primitive art’, a universal status” (Medina 2015, 15).

Ruz strove to do the same, but in a more practical sense—by emphasizing the physical restoration of the cities of indigenous people’s ancestors. He wrote in 1944:

the reconstruction of a city that reemerges, liberated from its shroud of rubble and healed of its wounds, is not merely a restitution in a material and sculptural sense. By salvaging from oblivion and death the treasures of a vanished civilization, we restore to the memory of its creators and their descendants the accomplishments that they attained and which later generations ignored or vilified (Ruz Lhuillier 1944, Izquierdo y de la Cueva 1987, 57).

He believed that archaeologists could erase the ravages of time by rebuilding the ruins of ancient cities, thus also restoring significance to their living descendants and bringing “the corpse of a city back to life” (Ruz 1944 in Izquierdo 1987, 57). Even at the end of his life Ruz continued to believe that archaeology could be used to restore pride and hope to the first peoples of the Americas; this is evidenced by the last line in his posthumous book *El pueblo maya*. “A light of hope has begun to appear on the horizon for the indigenous peoples of America. Among them, the Mayas, anguished and impatient, await their hour” (1981, 325).

Ruz’s Classification of Maya Art Styles by Geography

For illustrative purposes, ‘artistic style’ can be defined as a set of characteristics existing in art and architecture that can be grouped on the basis of similarities in visual and physical manifestations such as motifs, color, texture, composition, form, structure, etc. Styles can also be broken down by geographic location when superimposing those similarities across landscapes.

Ruz worked for INAH from 1947 to 1958 and during those years, he made some very keen observations on the styles of Maya art and architecture. He was living in Mérida at the time (Ruz Buenfil 2010), holding two job titles: the first as Director of Archeological Investigations in Campeche (1947-1948) and the other as Director of Pre-Hispanic Monuments of the Southeast (Chiapas, Campeche, Quintana Roo and Yucatán). While fulfilling his duties, he became very familiar with the art and architecture of each of the Maya sites in his jurisdiction, and he began to see patterns. He grouped the art works based upon how each artistic and architectural form at individual sites displayed similarities to other sites and noticed that this corresponded with geography. He noted that one of these styles belonged to the lowland humid jungles of Guatemala, Belize and Chiapas and the other to the “low hills, scrubs and semi-arid plains”; within the latter geographic style, he identified two sub-styles (Ruz Lhuillier 1963a, 83).¹⁵ Later, as will be revealed below, he established more formal

15. When Ruz began teaching at UNAM in the Faculty of Philosophy and Literature in late 1959, he adopted in his lectures the grouping of the Maya cities in artistic styles based on the architecture and sculpture in units with some formal integration. Each class lecture was devoted to this subject (Izquierdo y de la Cueva 2023, personal communication).

and extensive geographic divisions of styles; he also continued to be fascinated by the fact that, while sharing the same worldview, the same science, technology, and spiritual beliefs, the ancient Maya had, contemporaneously, developed different regional styles.¹⁶

In his 1970 English edition¹⁷ of *The Civilization of the Ancient Maya* (1970, 85), he laid out examples of those similarities by geography, giving examples primarily from locations in the “brushlands, and semi-arid plains of northern Yucatán” and only one—Palenque¹⁸—from a place that might be regarded as located in the humid jungles. Examples he cited from the brushlands and semi-arid plains of northern Yucatán were Uxmal, Kabah, Sayil, Labna and Chichén-Itza. Generally, Maya buildings were the same but with variations. For instance, he observed the use of columns in these northern cities, but none in the Maya lowlands. The Maya architects consistently used the roof comb at Palenque and in the lowlands, but it was not always used in the Maya buildings of northern Yucatán. Among the Puuc hills, a distinctive art style developed that was later named Puuc after this geographic region. One of its main traits was the use of stone mosaics on external walls to display geometric patterns as well as the grotesque faces of the Maya rain god Chaac. That style spread to other parts of Yucatán, for instance to Chichén Itzá and Uxmal where Ruz identified three buildings as phases of Puuc architecture: early Puuc: Temple of the Three Lintels of Chichén Itzá; Transitional Puuc—The *Iglesia* at Chichén Itzá; and, as the pinnacle of the Puuc style, the Nunnery at Uxmal (Ruz Lhuillier 1963b, 87). Ruz also mentions the existence of the feathered serpent motif at Uxmal—a god associated with the city of Tula in central Mexico. He believed that it was added later after the completion of the building due to the Toltec influences that ‘reigned’ in northern Yucatán (1970, 89).

This organization of Maya architecture into regional styles is a concept that had been around for several decades, and one of the best examples is the work that the Mexican architect Ignacio Marquina completed in his monumental work called *Arquitectura prehispánica* (1951). Its classification considers

16. In his 1981 book *El pueblo maya* he proposed that “the stylistic differentiation revealed by the artistic manifestations in the different regions of the Maya area supports our view of a territory divided into autonomous states” (Ruz 1981, 54).

17. Also, in previous and later editions.

18. Palenque is considered by some to be a borderland since it sits on the edge of the boundary between the highlands of Chiapas and the flatlands of the Gulf of Mexico and near the lowland Usumacinta River area.

the distribution of buildings, building systems, decoration, and in general all those elements whose variation is marked from one region to another. In organizing the data on Maya architecture into groups, Marquina studied their most obvious and common formal elements. The groups that he established were a) El Petén; b) The eastern part of Honduras; c) From Comalcalco to the foothills of Chiapas; d) The margins of the Usumacinta; e) The southern part of Campeche; f) The eastern region of Campeche; g) The eastern coast of the Yucatán peninsula; and h) The northern part of Yucatán (Marquina 1951, 506).

Another important scholar who studied Maya architecture and mapped the geographic distribution of its formal elements was H.E.D. Pollock (1965, 1980). From the 1940s to the 1980s, he refined and mapped this distribution.¹⁹ Like Marquina, he also organized them into regional styles, giving each area a name designation that roughly corresponded with both Marquina and Pollock's. Subsequently, Ruz adopted something similar. In his 1981 *El pueblo maya*, a book published two years after his death, he classified the Maya region's architecture again into two broad categories, this time based upon periods. Petén, Motagua, Usumacinta, Palenque, Río Bec, Chenes, Puuc were designated as belonging to the Classic Period Maya; for the Postclassic Period, he listed the regions of Chichén Itzá, Mayapan and Tulum (Ruz 1981, 220).

He expanded greatly on this topic of 'styles' (*El pueblo maya* 1981) and took a drastically different approach to describing and explaining 'style' than Marquina or Pollock. His approach was a comprehensive look at the complex factors of history, society, culture, and geography and how those factors impact the individual artist. He also addressed the themes of Maya art and how it primarily served the ruling class's interests. From that same book, we find a remarkable passage about how art was expressed and how its form and style were perpetuated. He believed that Maya artists were required to follow the traditions taught at official art schools established for each regional center, where they learned what was acceptable to that regional state.

The aesthetic conservativeness is so evident that it is much easier to classify Maya art by provincial styles than by chronologic stages, in spatial rather than temporal terms. Each one of these styles establishes and respects through time a certain aesthetic language, rigid formal conventionalisms. When, at a particular site, the art

19. His 1980 book was primarily an architectural encyclopedia of styles and characteristics of one region – the Puuc.

historian believes he recognizes a tendency to successive changes, at the moment of trying to define a stylistic evolution, the features that present possible modifications are, in reality, of slight importance, and the traditional continues to predominate throughout the centuries (Ruz Lhuillier 1981, 207).²⁰

He analyzed the geographic styles based on art media such as sculpture, painting, ceramics, lapidary, feather working, gold, silver-working (terminal and post classic), music, song, theater, and literature. His coverage of the subject of Maya art was wide in its scope and detailed, far too extensive for us to cover in this paper. We will highlight here only his reflections on what he called the “Historical Factor” where he laid out parameters of what he saw as the influence of other Mesoamerican civilizations upon the art of the Maya (Ruz 1981, 207). From southern Veracruz and Northern Tabasco came the influence of the Olmec in the form of the medium of the stele, the stele and altar and the motif of the jaguar. He speculated that the practice of recording chronological information was most likely developed in Oaxaca, and from there, it spread to the Maya area several centuries before the Classic Period. Also from Oaxaca came the advancement of hieroglyphic writing and its use in marking history (Ruz 1981, 207). Many years later, the influence of Teotihuacan came in the form of its rain god. The city of Kaminaljuyu was also influenced by that same grand city as seen in its use of technology, art styles, and motifs. He thought this might indicate the presence of leaders from that “great metropolis,” or perhaps they were economically and ideologically connected (Ruz 1981, 208).

Final Considerations

In this paper, we acknowledge the tremendous contribution that Alberto Ruz made at Palenque, including his explorations at the Temple of the Inscriptions and its famous tomb as well as the supervision of other archaeological work completed at Palenque and in the Yucatán Peninsula. However, what we have mainly featured in this article is Alberto Ruz’s contributions toward the knowledge of the history of art and more specifically, to that of the ancient Maya. These contributions took place during the early years of research into the art

20. Maya scholars even today remark upon the conservative nature of ancient Maya art, for instance several presenters at the 2018 Mesoamerican Meetings in Austin.

history of the ancient Maya, more specifically in the mid 1940s to the early 1960s. His work on this subject has not been broadly acknowledged and is not well-known to scholars, who think of him only as a professional archaeologist. In that role and in his role of art historian, he approached his work in an interdisciplinary manner with consideration to the environment, the geology, epigraphy, the climate, material availability, the different architectural styles, art medium, cultural milieu, economic factors, colonial documents, and the work of those scholars that had gone before.

We have highlighted Ruz's works in several ways. We have outlined examples of his enthusiasm, his broad interest, and his background in the subject of art. For example, while studying in Paris in the mid 1940s, he published an article about the clash of the two major art 'schools' in Paris, one 'classical' and the other avant-garde with the latter having a following of "esthetes, snobs and profiteers" (1947, 2). To transform that small following into one of the masses, Ruz suggested in his published paper that his compatriots learn from the art of the Mexican muralists. The avant-garde muralists of Mexico had also been looked upon as non-mainstream artists until Diego Rivera was able to recruit young and newly appointed members of the Mexican government (appointed after the 1910 Mexican revolution) who were open to the idea of using mural painting as a type of social work for change (Ruz, 1947, 5). He also acknowledged the ability of art to effect change in other ways, such as archaeologically restoring ancient Maya cities as a tool to show the world the greatness of the ancestors of the Maya, thus increasing the social standing of the living Maya.

We have also included Ruz's²¹ (1952) iconographic description of the expertly carved sarcophagus lid that he discovered in the tomb of K'inich Janaab' Pakal to illustrate his sensitive eye, his knowledge of the religious beliefs of the Maya and his understanding of Maya iconography. He included a formal analysis of the visual elements displayed on the lid with the sensitive observations as seen by a man with knowledge of visual art concepts, and used his virtuosic abilities with the written word to communicate them to the reader. He interpreted the scene as representing the cycle of life and death, the consuming earth monster, and the elements framing it as a 'skyband' with astronomical elements. He was also sensitive to the artist who carved it, writing that "it was artfully drawn and carved with love" (1952, 162).

21. Many art historians have had their chance to write about this carving, but Ruz was the first. He also wrote and published additional interpretations after writing this 1952 description.

Ruz always postulated three concepts of Maya art, ideas that gave title to his often cited²² article of 1950, “Universality, singularity and plurality of Maya art”. As the title implies, it refers to how forms in Maya art had parallels with other peoples’ art, and yet was unique. Consequently, he believed that

the peculiar flowering of Maya art does not float in a vacuum, nor does the Mesoamerican stem that supports it—part of the rich continental foliage—but rather, in a molecular continuity, [that] connects to universal art, very close to one of its most powerful branches, oriental art (1950, 10).

To be clear, he did not believe that the similarity of Maya art to the art of Asia was due to contact or borrowing—instead he described them as “spiritual cousins”, both having developed in jungle environments where both peoples imitated nature in their fantastical forms. On the other hand, he also insisted in all his writings that Maya art had features common to those in the lands of Mesoamerica outside the land of the Maya, as well as the entire continent. ❀

Bibliographical sources

Barrera, Reyna. *Salvador Novo: navaja de la inteligencia*. Mexico City: Plaza y Valdés, 1999.

Bowditch, Charles. *Numeration, Calendar Systems, and Astronomical Knowledge of the Mayas*. Cambridge: Harvard University Press, 1910.

Coe, Michael. “Miguel Covarrubias.” In *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilizations of Mexico and Central America*, edited by David Carrasco, 277-278. New York: Oxford University Press, 2001.

Covarrubias, Miguel. *Mexico South: the Isthmus of Tehuantepec*. New York: Alfred A. Knopf, 1946.

Covarrubias, Miguel. *The Eagle, the Jaguar and the Serpent*. New York: Alfred A. Knopf, 1954.

Covarrubias, Miguel. *Indian Art of Mexico and Central America*. New York: Alfred A. Knopf, 1957.

Fitzsimmons, James L. *Death and the Classic Maya Kings*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2009.

22. Often cited primarily by Mexican scholars.

- Freidel, David A., Linda Schele, y Joy Parker. *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path*. New York: William Morrow and Co., Inc., 1993.
- García Moll, Roberto, ed. *Palenque 1947-1958*. Mexico City: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007.
- Izquierdo y de la Cueva, Ana Luisa. *Frente al Pasado de los Mayas*. Cien de México. Mexico City: Secretaría de Educación Pública, 1987.
- Izquierdo y de la Cueva, Ana Luisa. "Alberto Ruz Lhuillier, su trayectoria académica". In *Primer Congreso Internacional de Mayistas*, edited by Centro de Estudios Mayas. San Cristóbal de Las Casas. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Kirchhoff, Paul. "El problema del origen de la civilization mexicana". In *Mexico prehispánico - culturas, deidades, monumentos*, edited by Emma Hurtado and Jorge A. Vivó, 91-98. Mexico City: Antología de Esta Semana, 1946.
- Lhuillier, Alberto Ruz. *La civilización de los antiguos mayas*. 2. ed. Mexico City: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1963a.
- Lhuillier, Alberto Ruz. *Uxmal*. 2. ed. Mexico City: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1963b.
- Lhuillier, Alberto Ruz. "Tombs and Funerary Practices in the Maya Lowlands." In *Archaeology of Southern Mesoamerica*, edited by Gordon R. Willey. Austin, Texas: University of Texas Press, 1965.
- Lhuillier, Alberto Ruz. *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mayas, 1968.
- Lhuillier, Alberto Ruz. *The Civilization of the Ancient Maya*. Mexico City: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970.
- Lhuillier, Alberto Ruz. *El pueblo maya*. Mexico City: Salvat Mexicana de Ediciones, Fundación Cultural San Jerónimo Lídice A.C., 1981.
- Maler, Teobert. *Researches in the Central Portion of the Usumatsintla Valley: Reports of Explorations for the Museum 1897-1900*. 2 vols. Vol. 2, Memoirs. Cambridge: Harvard University, Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, 1901-1903.
- Marquina, Ignacio. *Arquitectura prehispánica*. Mexico City: Instituto de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1951.
- Molina Montes, Augusto. "Palenque: the Archaeological City Today." In *Tercera Mesa Redonda de Palenque, 1978*, edited by Merle Greene Robertson y Donnan Call Jeffers, 1-8. Monterey, Calif.: Pre-Columbian Art Research Institute, 1978.
- Ochoa, Lorenzo. "Un perfil de Alberto Ruz Lhuillier". In *Homenaje a Alberto Ruz Lhuillier (1906-1979)*, edited by Ruben Bonifaz Nuño, 17-25. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mayas, 1981.

- Ovando Shelley, Claudia. "Arte precolombino: entre la belleza y la monstruosidad." In *Serie Teoría e Historia de la Historiografía*, edited by Evelia Trejo and Álvaro Mateute, 145-160. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2009.
- Pollock, H. E. D. "Architecture of the Maya Lowlands." In *Archaeology of Southern Mesoamerica*, Part 1, edited by Gordon R. Willey, 1084. Austin: University of Texas, 1965.
- Pollock, H. E. D. *The Puuc: An Architectural Survey of the Hill Country of Yucatan and Northern Campeche, Mexico*. Cambridge, Mass.: Peabody Museum, 1980.
- Robertson, Merle Greene. *The Sculpture of Palenque, Vol. I. The Temple of The Inscriptions*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- Robertson, Merle Greene. "'57 Varieties': The Palenque Beauty Salon." In *Fourth Palenque Round Table, 1980*, 29-44. Monterey, Calif.: Pre-Columbian Art Research Institute, 1985.
- Schele, Elaine Day. "The Untold Story of Alberto Ruz and his Archaeological Excavations at Palenque, México: A Micro- and Macrohistorical Approach." Ph.D. Dissertation, Latin American Studies, University of Texas, 2012.
- Schele, Linda, and Peter Mathews. *The Code of Kings: The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs*. New York: Scribner, 1998.
- Seler, Eduard. *Codex Fejérváry-Mayer: an old Mexican picture manuscript in the Liverpool Free Public Museums*. Translated by A. H. Keane. Berlin: Development. Vol. 6, *Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Harvard University. Cambridge: Harvard University, 1901-1902.
- Spinden, Herbert Joseph. *A Study of Maya Art, Its Subject Matter and Historical Development*. Vol. 6, *Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Harvard University. Cambridge: Harvard University, 1913.
- Stuart, David, and E. George Stuart. *Palenque: Eternal City of the Maya*. London: Thames and Hudson, 2008.
- Welsh, W. Bruce M. *An Analysis of Classic Lowland Maya Burials*. BAR International Series. Oxford, England: B.A.R., 1988.
- Williams, Adriana. *Covarrubias*. Edited by Doris Ober. Austin, Tex.: University of Texas Press, 1994.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Reprint. Chicago: Elephant Paperbacks, 2014.

Periodical sources

De León Orozco, Javier V. "Bibliografía de Alberto Ruz Lhuillier," *Estudios de Cultura Maya* XIII (1981): 27-35.

Lhuillier, Alberto Ruz. "Problemas del arte francés moderno," *Anthropos* I, no. 1 (1947): 2-5.

Lhuillier, Alberto Ruz. "El sentido humano de la arqueología," *El Reproductor Campechano* I, núm. 4 (1944): 113-117.

Lhuillier, Alberto Ruz. "Universalidad, singularidad y pluralidad del arte maya," *México en el Arte*, no. 9 (1950): 10-24.

Medina, Andrés. "Miguel Covarrubias y el romanticismo en la arqueología," *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales, Instituto Nacional de Antropología e Historia*, I, no. 4 (1976): 11-42.

Documentary sources

Ruz Buenfil, Alberto. Transcript of Interview Conducted by Elaine Schele. Mexico City, 2010.

De la creación y articulación de formas en el arte rupestre abstracto de Durango. El caso de los signos impresos con las manos

On the Creation and Articulation of Forms in the Abstract Rock Art of Durango. The Case of Signs made by Pressing with the Hands

Artículo recibido el 15 de febrero de 2023; devuelto para revisión el 12 de junio de 2023; aceptado el 10 de noviembre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.124.2851>

Daniel Herrera Maldonado Instituto Politécnico Nacional, Centro Interdisciplinario de Investigación para el Desarrollo Integral Regional-Unidad Durango, Jardín Etnobiológico Estatal de Durango, Durango, México, tlalocdan@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3453-1347>

Líneas de investigación Arte amerindio; arte rupestre; antropología del arte; materialidad del arte; paisajes simbólicos.

Lines of research Amerindian art; rock art; anthropology of art; materiality of art; symbolic landscapes.

Publicación más relevante “Rhythms in the Landscape: The Archaic Pictorial Tradition of Durango, Mexico”, en *American Indian Rock Art*, núm. 43, eds. Ken Hedges y Mark A. Calamia (San Jose, California: American Rock Art Research Association, 2017), 101-115.

Resumen La presente investigación se centra en los llamados signos compuestos impresos con la mano que forman parte del arte rupestre de la denominada Tradición Pictórica del Arcaico de Durango. A partir de sus especificidades se plantea una propuesta teórico-metodológica de análisis de estas expresiones centrada en sus procesos de creación que son los que mejor las definen. Todo esto como alternativa a las tipologías clásicas cuyo propósito máximo es el estudio únicamente de la forma final. Con base, por ejemplo, en el principio de “articulación”, se indaga en el procedimiento de construcción de las formas, y se aspira con esto a exponer los “conceptos de puesta en forma” que son los que dan origen a estos diseños. Esta metodología de análisis ha sido, además, una vía muy importante para profundizar en la función de las pinturas, ya que éstas, se propone, serían producto de un conjunto de actividades rituales en las que el contacto con la roca es un acto fundamental

que propicia la comunicación con las agencias contenidas en el soporte pétreo, así como la formulación de una identidad en comunión con el territorio y estas agencias que lo habitan.

Palabras clave Arte amerindio; arte rupestre abstracto; teoría de la imagen; antropología estructural; Durango (México); Periodo Arcaico.

Abstract This research focuses on the so-called handprints signs that are part of the rock art of the Archaic Pictorial Tradition of Durango. Based on their characteristics, a theoretical-methodological proposal for the analysis of these expressions is proposed, centered on their creative processes, which are those that best define them. This is an alternative to the traditional typologies whose ultimate purpose is the mere study of the final form. Using, for example, the “principle of articulation,” the process of construction of the forms is explored, hoping to expose the “form-giving concepts” that give birth to these designs. This analytic approach has been, in addition, a very productive way to study in depth the purpose of the paintings, since it is proposed that these would be the result of a group of ritual activities in which contact with the rock is an essential act that leads to communication with the agencies enclosed within it, and the development of an identity in connection with the landscape and the “spirits” that dwell therein.

Keywords Amerindian art; abstract rock art; image theory; structural anthropology; Durango (Mexico); Archaic Period.

DANIEL HERRERA MALDONADO
INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL

De la creación y articulación de formas en el arte rupestre abstracto de Durango

El caso de los signos impresos con las manos

El presente artículo tiene como propósito exponer la relevancia de una especial familia de signos¹ que conforman el repertorio pictográfico de la denominada Tradición Pictórica del Arcaico, reconocida como parte del arte rupestre duranguense.² Sus probables creadores pertenecen a las

1. En este trabajo se concibe el signo como el proceso estable y convencional que une un contenido (el significado) y una expresión (el significante), y cuya función es la de servir a la comunicación: Georges Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, en *L’art des objets au paléolithique. Tome 2: les voies de la recherche*, ed. Jean Clottes (París: Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, 1990), 83.

2. El proceso de definición de la Tradición Pictórica del Arcaico es resultado de los trabajos del Proyecto Hervideros del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), revítese, por ejemplo, Fernando Berrojalbiz, Marie-Areti Hers y José Luis Punzo Díaz, “Arte rupestre arcaico”, en *Historia de Durango, t. I: Época Antigua*, eds. José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers (Durango: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Juárez del Estado de Durango, 2014); Marta Forcano, “Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango”, en *Nómadas y sedentarios en el norte de México. Homenaje a Beatriz Braniff*, eds. Marie-Areti Hers, José Luis Mirafuentes, María de los Dolores Soto y Miguel Vallebuena (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas/Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto de Investigaciones Históricas, 2000); Marie-Areti Hers, “La sombra de los desconocidos: los no mesoamericanos en los confines tolteca-chichimecas”, en

comunidades de cazadores-recolectores que habitaron la Sierra Madre Occidental y sus valles orientales de 2000 a.C. a 600 d.C. Entre los aspectos más distintivos de esta familia gráfica se encuentran sus procesos de elaboración, lo cual ha originado que se le denomine como la de los “signos compuestos impresos con la mano” (fig. 1).

La importancia de estos elementos gráficos en el contexto de la citada tradición ha podido distinguirse a raíz del registro y estudio sistemático del sitio Cueva de Galindo en el Cañón de Molino (fig. 2), este último perteneciente a la gran región de la Cuenca de la Laguna de Santiaguillo, localizada, a su vez, en la porción central del estado de Durango (fig. 3).³ En este sitio los signos impresos con la mano mantienen un marcado protagonismo, dado el alto número de ejemplos plasmados y la posición central que guardan al interior de las grandes composiciones (fig. 4).

La puesta en relevancia de estos signos representó un incentivo para comprobar si eran un fenómeno único de este sitio o, por el contrario, su existencia era más constante de lo que en un principio se había considerado. Además, estos diseños forman parte de una familia gráfica mucho más extensa que se define por emplear la palma o dedos de la mano en sus gestos creativos.

De esta manera, en virtud de las propiedades de este lenguaje artístico se ofrece una propuesta descriptiva y de análisis de la imagen que permita indagar sobre el contenido y función de este grupo de signos, que han destacado, gracias a los más recientes trabajos, por su inusitada representatividad en el contexto del arte indígena del norte de México.

Un arte de profundo sentido abstracto

Para comenzar se introducirá al lector en los atributos estilísticos que mejor distinguen la tradición pictórica de la que se originan los motivos que son el centro de esta investigación. Sin duda uno de los principales es el que refiere al sentido de abs-

La gran chichimeca. El lugar de las rocas secas, ed. Beatriz Braniff C. (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Editoriale Jaca Book Spa, 2001).

3. Los trabajos en este sitio, y de la región en general, son producto de mis estudios de maestría y doctorado en Historia del Arte, véase Daniel Herrera Maldonado, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango. Estudio regional de la Tradición Pictórica del Arcaico” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2022).



1. Signo compuesto impreso con la mano, número V-3, Cueva de Galindo, Cañón de Molino.
Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

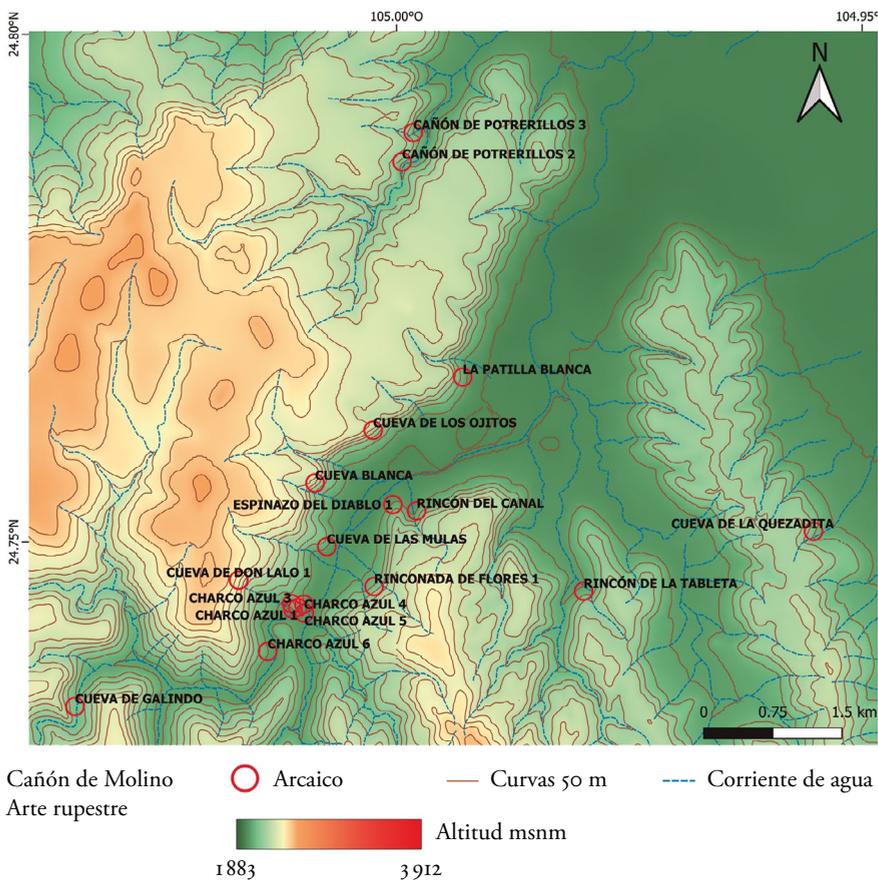
tracción de sus imágenes, que se expresa en una marcada predisposición a la descomposición de sus formas a sus elementos esenciales: puntos, líneas y planos (fig. 5). En algunos pocos casos se reconoce la posibilidad de que los elementos gráficos sean producto de la esquematización de una forma naturalista, por ejemplo, la figuración de lo que podría ser un animal, planta, cuerpo celeste o una punta de proyectil, pero ante la clara tendencia hacia la abstracción de la tradición, seguramente su referencia a estos objetos sirve como metáfora o metonimia a conceptos que van más allá de la sola aspiración a la representación esquemática de la naturaleza. Es en virtud de esto que se afirma que se está frente a un estilo artístico con una patente negación de todo rasgo de realismo en el diseño de las figuras.

En consecuencia, su repertorio gráfico se encuentra integrado, en términos generales, en lo que se ha clasificado como cuatro grandes familias: la de los elementos lineales (que emplea trazos rectos, zigzagueantes y ondulantes), los puntos, los planos circulares/ovales y los signos impresos con las manos. Si bien es cierto podría concluirse, en un primer momento, en el aspecto poco diverso y muy circunscrito del repertorio de elementos gráficos que se utilizan, considérese también que puede presentarse una variabilidad al interior de estos grupos que está en proceso de definición. Esto último se hace notar especialmente en la primera familia mencionada, la de mayor representatividad cuantitativa en los sitios, al conformar signos de los llamados compuestos,⁴ es decir, que combinan varios elementos.

Un aspecto en especial imbricado con la naturaleza geométrico-abstracta de este lenguaje artístico tiene que ver con la preponderancia que se da en éste a la figuración del ritmo,⁵ la simetría y la oposición de valores por sobre la del sujeto-objeto. Esto se manifiesta visualmente, cuando se trata del primer ámbito, en la organización de los motivos en largas alineaciones o secuencias

4. Este concepto se retoma de la propuesta de análisis para los motivos abstractos del arte mueble y parietal del paleolítico europeo formulada por: Georges Sauvet, Suzanne Sauvet y André Włodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique (Pour une théorie des premiers signes graphiques de l’homme)”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 74, núm. 2 (1977): 550-551.

5. Como medio para la obtención de la armonía en todo arte, el ritmo se crea de la repetición de un mismo elemento, en este caso gráfico. Sin embargo, es en el arte con este carácter geométrico-abstracto donde se aprecia una especial predisposición a comunicarse por medio de los ritmos que no se ve en otras formas de expresión. Referente a estas ideas consúltese: Vasili Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 30 y 33 y Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 87 y 89.



2. Mapa del Cañón de Molino y sus áreas adyacentes con la distribución de sitios de arte rupestre de la Tradición Pictórica del Arcaico. Cuenca de la Laguna de Santiaguillo. Elaboración: Ana Laura Chacón Rosas y Daniel Herrera Maldonado.

horizontales de un mismo elemento gráfico (fig. 5). Como ejemplo se cita el caso de las frecuentes alineaciones horizontales de rectas verticales o puntos cuyos elementos al interior de cada grupo se pintan del mismo color.

Respecto a la manera en la que se emplea el color, éste es otro de los rubros en los que se distingue esta tradición. Sobre todo por su particular policromía que se construye a partir de la combinación de distintas etapas de plasmación, cada una de las cuales está integrada por motivos de diferentes familias

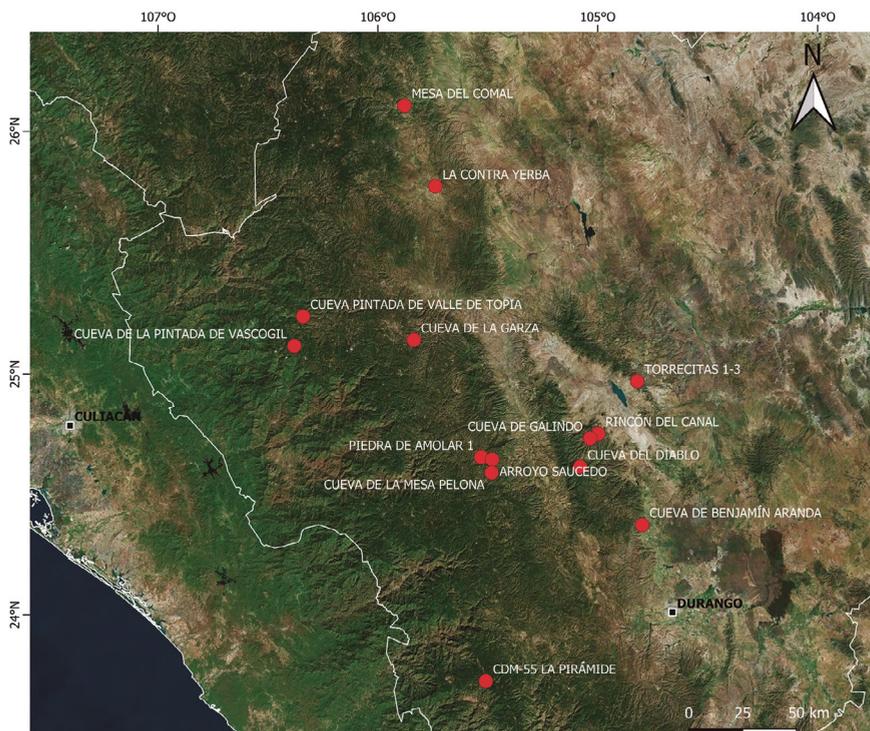
gráficas que coinciden por emplear una misma tonalidad; todo esto en contraste con la articulación que puede darse de varios colores en un único motivo o diseño. La paleta cromática incluye el rojo entre los empleados con más frecuencia, más específicamente una tonalidad clasificada como rojo 18;⁶ de igual manera característico es un rojo de tono más oscuro y marrón nombrado rojo 18-19;⁷ y utilizados en menor medida están los rojos 17 y 19; no desmerece importancia el uso, asimismo, de los amarillos 4, 5, 6, 11 y 12, naranjas 13, 14, 13-14 y 15, negro 21, blanco 1, rosas 8, 9, 10 y 27, morado 20 y violeta 26-27. Estos últimos tres son particularmente raros para el arte rupestre en el resto del mundo y por lo mismo distintivos de este estilo. El peculiar proceder a la hora de la conjugación de los colores origina constantes sobreposiciones de las diferentes etapas de plasmación de las composiciones, las cuales se ven reguladas al interior de cada sitio por un código expreso que determina el orden de la secuencia en la que pueden ejecutarse las tonalidades: así por ejemplo, en la Cueva de Galindo es recurrente que las composiciones sigan la secuencia en el color: rosa 9, como primera etapa, rojo 19, como segunda, y, naranja 13-14 o 14, en la tercera (fig. 6).

Los procesos de ejecución de estas obras, cuya importancia se ha hecho patente con lo descrito referente al uso del color, es también un aspecto referencial para esta tradición. Y es que una constante a lo largo de todos los sitios que la conforman es el empleo preponderante de los dedos o de las palmas de la mano en su realización; no obstante, se documenta en unos pocos motivos la utilización igualmente de pinceles.⁸ Se está pues ante un lenguaje

6. La referencia en número que se proporciona es en correspondencia a la escala de la Universidad de Griffith, especialmente enfocada al estudio del arte rupestre en este rubro y con la cual se documentó y caracterizó el color en la presente investigación. Para mayor información sobre esta escala véase: <https://www.griffith.edu.au/griffith-centre-social-cultural-research/place-evolution-and-rock-art-heritage-unit/rock-art-scale> (consultado el 3 de julio del 2023).

7. Cuando se introduce un guion entre los números quiere darse a entender que la pintura tiene una tonalidad intermedia entre los dos colores que cada número representa.

8. Daniel Herrera Maldonado y Ana Laura Chacón Rosas, "Análisis de las técnicas pictóricas rupestres a partir de su registro con el microscopio digital Celestron. El caso del sitio el Rincón del Canal, Cañón de Molino, Durango", en *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana*, eds. Gustavo A. Ramírez Castilla, Francisco Mendiola Galván, William Breen Murray y Carlos Viramontes Anzures (Tamaulipas: Gobierno del Estado de Tamaulipas-Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015); José Luis Punzo Díaz, "La ruta de las praderas en época prehispánica. El caso del abrigo de piedra de amolar 1, Durango", en *Las vías del noroeste II: propuesta para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria*,

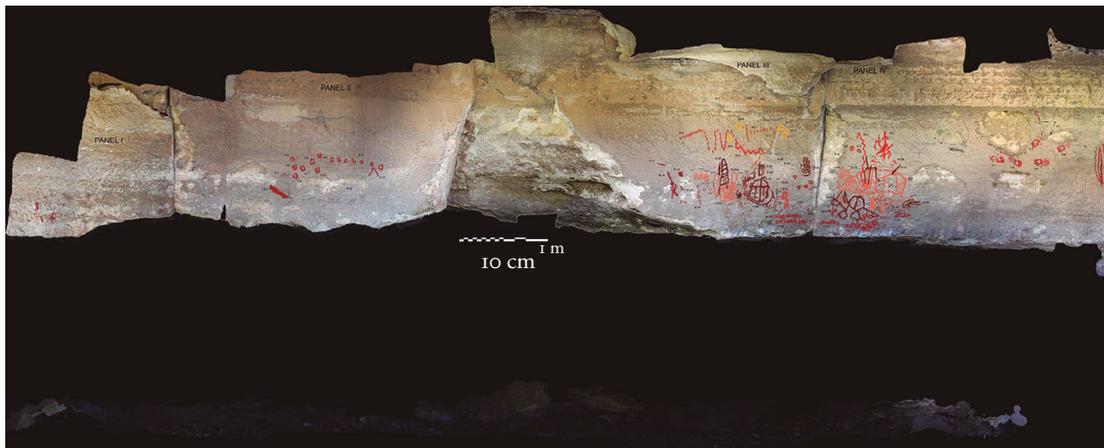


Tradición Pictórica del Arcaico ● Arte rupestre ■ Ciudades

3. Mapa con la distribución de sitios de la Tradición Pictórica del Arcaico en el estado de Durango. Elaboración: Daniel Herrera Maldonado.

pictórico de claro trasfondo gestual que exhibe la enorme necesidad de sus autores de tener contacto con la roca y en el que la propia materialidad de la pintura probablemente sirve como un intermediador y potenciador de este acto. Es en virtud de esta evidencia que se ha podido reconocer cómo los gestos que están involucrados en la creación de las imágenes forman parte de un complejo fenómeno de comunicación e interrelación entre los individuos, la roca y las entidades que parecen estar contenidas en esta última, parte

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), 110.



4. Dibujo general de las pinturas rupestres sobre la ortofoto de Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Ortofoto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

de lo cual se expondrá en las siguientes páginas. Se trataría, finalmente, de obras cuya función y significación se da, en esencia, frente a la posibilidad de que éstas puedan ser vivenciadas y experimentadas a lo largo de su proceso de creación artístico, de tal forma que el resultado pictórico-material de tales actividades puede pasar a segundo término.⁹

Sin duda uno de los principales criterios de definición estilística de esta tradición es el que se refiere a la organización general de sus expresiones, es decir, a su particular composición.¹⁰ En este contexto habrá que tomar en cuenta que el acercamiento inicial al estudio de este lenguaje fue a partir de un conjunto de sitios ubicados de manera coincidente en las partes altas de la Sierra Madre Occidental de Durango.¹¹ Esto llevó a la identificación de un elemento compositivo compartido en todos éstos, que es el de un gran eje horizontal rector

9. Forcano, "Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango," 506, y Hers, "La sombra de los desconocidos", 66.

10. En esta investigación se entiende por composición o estructura compositiva a aquella especie de orden en el arte figurativo, fuertemente vinculada con el equilibrio de las formas en el espacio; esta sintaxis figurativa, como también se le concibe, está ligada, a semejanza de las palabras, con el sentido o contenido de las expresiones. Esta conceptualización se retoma de: André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra* (Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971), 373.

11. Berrojalbiz, Hers y Punzo, "Arte rupestre arcaico", 157-160.



que se constituye por una larga banda horizontal de una o varias líneas rectas, onduladas o en zigzag (fig. 7).¹² Estas líneas recorren ininterrumpida y horizontalmente una superficie rocosa por lo general de forma cóncava y continua, es decir, con muy pocos o ningún tipo de vértice que frene su aspecto general curvo.¹³ A partir de esta banda se plasman arriba y abajo el grueso de figuras que parten en sentido vertical de ésta, o a unos pocos centímetros, en un orden rítmico en secuencia horizontal que repite y alterna en términos de su morfología, disposición, altura, grosor de trazo y color a los grupos de líneas, puntos, círculos, entre otros diseños.¹⁴ El sitio que mejor ejemplifica esta estructura compositiva es Cueva de la Garza ubicada en el municipio de Tepehuanes.¹⁵

Sin que se desestimara la importancia del modelo de estructura organizativa descrito, las más recientes investigaciones han ofrecido luz también sobre la diversidad que se documenta con relación a este rubro.¹⁶ Esta diversidad puede reconocerse, incluso, en términos de una presencia regional diferenciada de los modelos compositivos, ya que por el número recurrente de

12. Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 157-161.

13. Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 157-161.

14. Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 158-162, y Forcano, “Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango”, 492-494 y 502.

15. Forcano, “Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango”, 492-494 y 502.

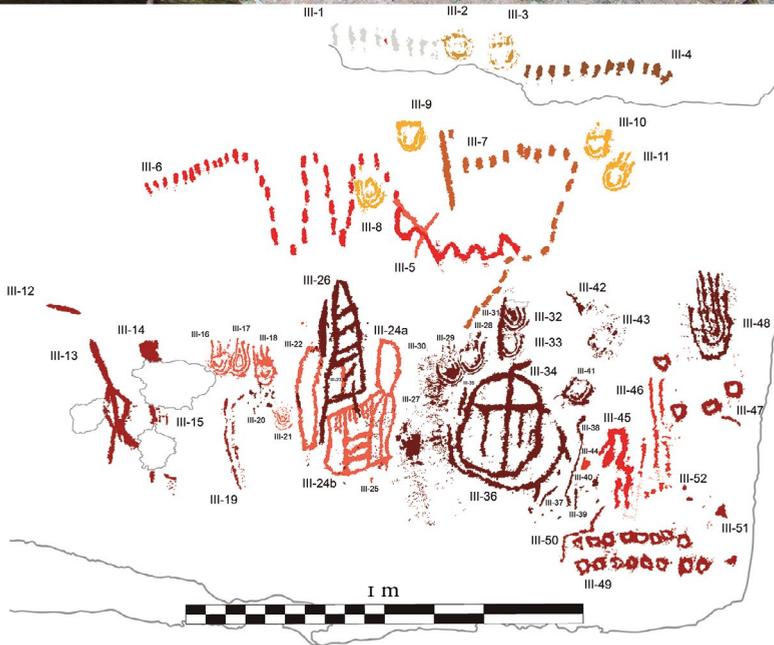
16. Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 536-541.

sus casos algunos de éstos parecen ser más distintivos de ciertas zonas geográficas.¹⁷ Por ejemplo, en la Cuenca de la Laguna de Santiaguillo, centro de las nuevas investigaciones, se han detectado dos modelos como característicos de esta gran región que contrastan con aquel que primeramente fue identificado.¹⁸ Una de estas variantes, que parece tener una menor incidencia en los cerca de una veintena de sitios que se han localizado en la cuenca, es el que se articula en la llamada Cueva de Galindo. Dado que el espacio anterior concentra las imágenes que son el foco del presente trabajo profundizaré brevemente en sus características.

Habrá que advertir, en primer lugar, que como sucede en la primera variante compositiva, aquí también existe una interdependencia entre las características del soporte —o del espacio en general escogido para recibir las imágenes— y la particular ordenación que se les otorga a las grandes composiciones rupestres. Esta última condición parece ser también un aspecto característico de la tradición. El soporte rocoso seleccionado aquí para contener las expresiones es un largo friso horizontal, expresamente plano, que se ubica en la entrada de una pequeña cavidad de poca profundidad en la que es posible acceder a un ambiente más húmedo y oscuro. En este escenario las pinturas se organizan separadas en agrupaciones menores y no de manera continua como sucede en la variante compositiva anterior (figs. 4 y 8). Pese a esto, lo más importante es, posiblemente, cómo estos conjuntos se alinean de manera muy escrupulosa entre sí a la misma altura y siguiendo la predominancia de la dirección horizontal de la pared, es por eso que se habla de que su ordenación es en simetría axial. Al interior de cada grupo de motivos la estructura puede seguir también una alineación horizontal, siendo este ritmo el predilecto, como se ha visto, en la organización de las imágenes de este estilo pictórico; esto, asimismo, puede llegar a complejizarse ya que son varias las secuencias de motivos que se conjugan a distintos niveles por lo que se dice que la estructuración de éstos es en registros horizontales (fig. 5), aspecto este último que se repite con frecuencia en otros sitios de la tradición. A este modelo compositivo le corresponde, por un lado, una mayor incidencia de determinados signos o familias gráficas, que serían los realizados a partir de la impresión de la mano, asociados, a

17. Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 477, 479 y 540.

18. Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 472-477 y 538-540.



5. Composición del panel III de Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

su vez, a las alineaciones de puntos; y, por el otro, una preferencia por ciertos colores de la paleta cromática que son prácticamente exclusivos o más frecuentes en este lugar,¹⁹ por ejemplo, blanco 1, amarillo 4 y 11, rosa 8, 9 y 27, morado 20, rojo 17 y 19.

En cuanto a la extensión de esta tradición hay que decir que su distribución es amplia, sobre todo se concentra a lo largo de la Sierra Madre Occidental de Durango y los valles que delimitan esta serranía al oriente, y es a esta última área a la cual pertenece la cuenca de Santiaguillo ya mencionada (fig. 3).²⁰ Con relación a este mismo tema, considérese su hermandad con aquellas tradiciones pictóricas colindantes, dada su cercanía estilística en criterios como: el carácter geométrico-abstracto de sus expresiones, el repertorio de elementos gráficos, la policromía, su técnica de ejecución e incluso, en ciertas circunstancias, su composición. En concreto me refiero a sus similitudes con el Chihuahuan Polychrome Abstract Style,²¹ posteriormente nombrado como el Archaic Polychrome Abstract Style,²² cuya distribución abarca el sur de Nuevo México, el suroeste de Texas, el sureste de Utah y el centro-norte del estado de Chihuahua; así como con aquellos estilos de arte rupestre en proceso de identificación que pertenecen a la ecorregión Árida o Semiárida del oriente duranguense.²³

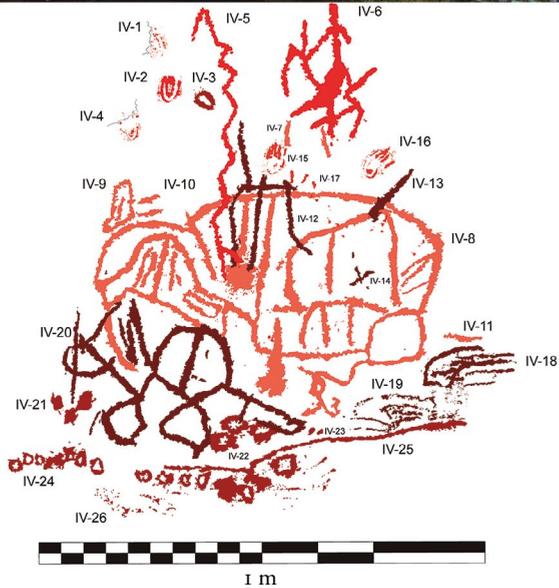
19. Esta interdependencia entre las cualidades del soporte y su particular modelo de estructuración, que se correlaciona a su vez con la notoria representatividad que se les otorga a ciertas familias gráficas frente a otras, así como con la preponderancia de uno o varios colores, es parte de los principios o normas compositivas que comparten los espacios de arte rupestre de este estilo pictórico sin importar a qué variante compositiva pertenezcan. Revítese con relación a este tema: Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 471-472 y 536-537.

20. Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 157; Hers, “La sombra de los desconocidos”, 66, n. 6.

21. Este estilo lo definió inicialmente Francisco Mendiola, *El arte rupestre en Chihuahua* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2002), 51; Polly Schaafsma, *Indian Rock Art of the Southwest* (Nuevo México: University of New Mexico Press-School of American Research, 1980), 49 y Polly Schaafsma, *Rock Art Sites in Chihuahua, Mexico* (Nuevo México: Museum of New Mexico-Office of Archaeological Studies, 1997), 15.

22. Aaron M. Wright y Polly Schaafsma, “Reframing the Past: Rock Art Styles across the Southwest”, *Archaeology Southwest Magazine* 30, núm. 2 (2016): 6.

23. Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 165; Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 447-451 y 549-551; Hers, “La sombra de los desconocidos”, 66-67, y Punzo, “La ruta de las praderas en época prehispánica”, 110 y 112.



6. Composición polícroma del panel IV de Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

De los autores de este lenguaje artístico en realidad sabemos muy poco. Por el medio geográfico-ambiental en el que se ubica este arte rupestre y por los materiales arqueológicos inmediatos a los que se asocia, se reconoce que estos antiguos artistas pertenecen a un contexto social donde la caza, recolección y pesca se establecen como sus principales medios de sustento.²⁴ No se descarta que las comunidades de las que formaron parte practicaran la agricultura, pero con un grado mucho menor de dependencia hacia ésta que la que tendrían en su modo de vida las primeras actividades mencionadas.²⁵ Pese a que estas poblaciones prehispánicas mantuvieron una gran flexibilidad en cuanto a su movilidad y la ocupación de los territorios que habitaban, es esencial evitar caer en el extremo de asumir los prejuicios cotidianos que se construyen en torno a esta clase de sociedades, que las ligan a una especie de nomadismo “permanente” que en la realidad es impracticable. Frente a esto último considérese como posibilidad, entonces, que su residencia fuera permanente o semipermanente en la medida que la abundancia y diversidad de recursos de los ecosistemas lo permitiera, como probablemente sucedió en la Cuenca de la Laguna de Santiaguillo.²⁶

No obstante que se carece por ahora de algún fechamiento absoluto directo de las pinturas, se propone de manera tentativa ubicarlas en el periodo nombrado como el Arcaico Tardío que abarcaría de 2000 a.C. a 600 d.C. Esta atribución temporal se realiza a partir de la evidencia que proporcionan los contextos arqueológicos inmediatos ya citados, así como por las sobreposiciones constantes que llevan a situarlas por debajo de las pinturas que por su estilo e iconografía pertenecerían con seguridad a la cultura chalchihuiteña que puebla posteriormente estos mismos territorios de Durango, de acuerdo con

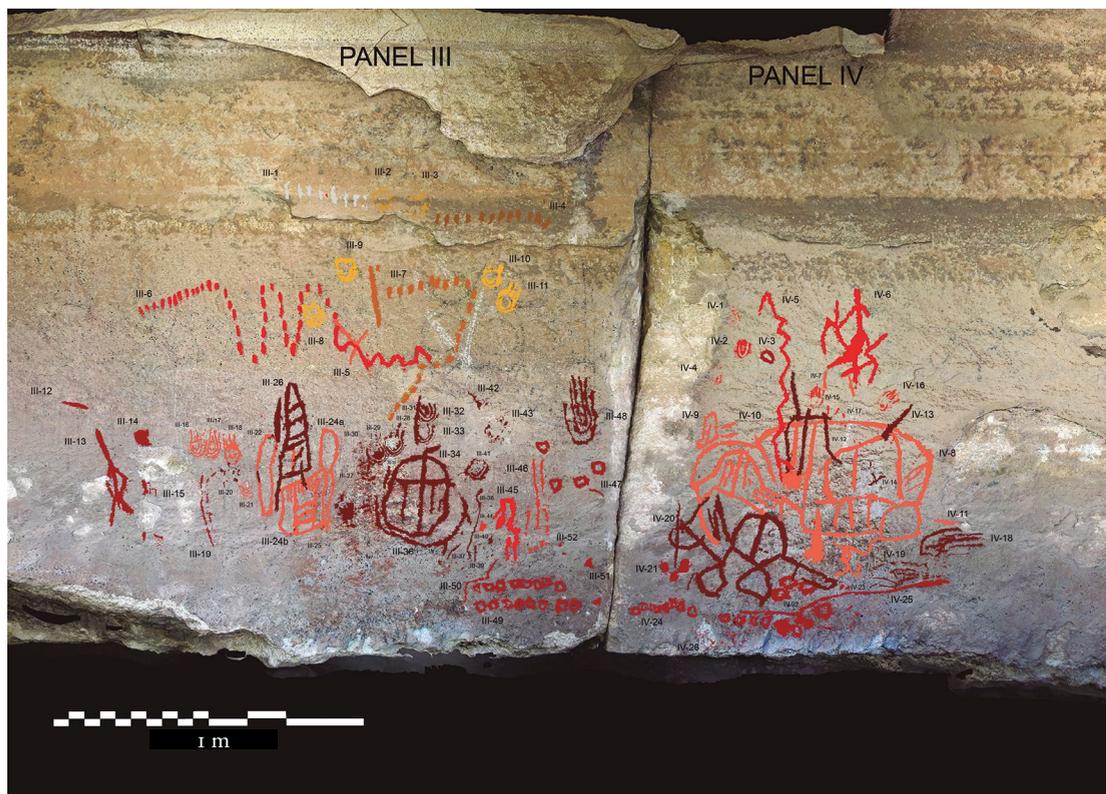
24. Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 155-157; Forcano, “Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango”, 489-491 y 504; Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 41-57; Yoshiyuki Tsukada, “Arqueología de la región de Cañón de Molino, Durango. Informe de la temporada de campo mayo-julio 1996. Proyecto Hervideros” (manuscrito, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996), 25, 30, 34, 37-38 y 52.

25. Fernando Berrojalbiz y Marie-Areti Hers, “Memoria y paisaje cultural: diversas estrategias de la apropiación del arte en la Sierra Madre Occidental de Durango”, en *XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Apropiarse del arte: impulsos y pasiones*, ed. Olga Sáenz (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 96; Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 157, 165-166, y Hers, “La sombra de los desconocidos”, 68.

26. Tsukada, “Arqueología de la región de Cañón de Molino”, 25, 30, 34, 37-38 y 52.



7. Cueva de la Garza, cuenca superior del río Humaya. Imagen inferior modificada con DStretch LDS. Foto: Daniel Herrera Maldonado.



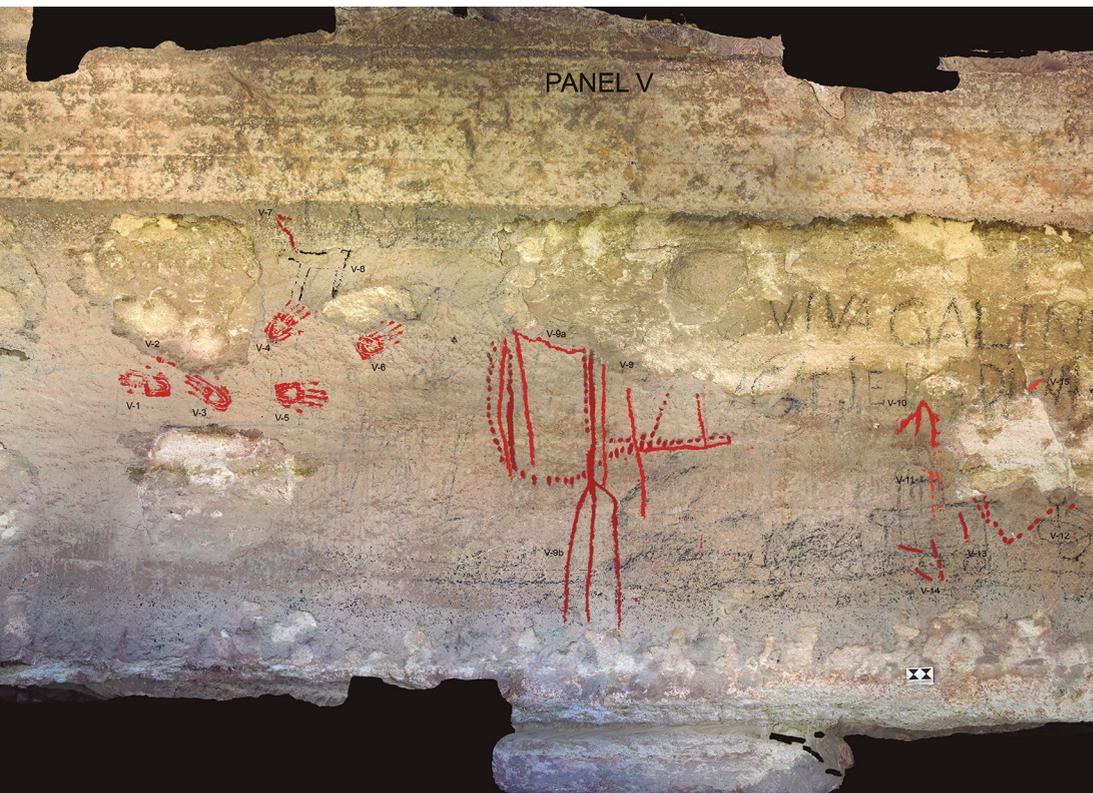
8. Sector central de Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Ortofoto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

los fechamientos absolutos, a partir de 600 d.C.²⁷ Como corroboración de su pertenencia a este periodo, ha sido fundamental que las pinturas de su tradición hermana, el Chihuahuan Polychrome Abstract Style, cuya autoría ha sido en un principio ligada, de igual forma, a los grupos de cazadores-recolectores del periodo Arcaico Tardío,²⁸ fueran directamente datadas por medio de la técnica de radiocarbono de AMS.²⁹ De los cinco sitios con fechas

27. Hers, “La sombra de los desconocidos”, 66.

28. Schaafsma, *Indian Rock Art of the Southwest*, 52 y 54 y *Rock Art Sites in Chihuahua, Mexico*, 15-17.

29. Lawrence Loendorf, Karen Steelman, Mark Willis y Myles Miller, “Old Painted Zig-zags in the Jornada Mogollon Region”, en *American Indian Rock Art Volume 42*, ed. Ken Hedges (California: American Rock Art Research Association, 2016), 110-112; Lawrence Loen-



de este estilo, todos pertenecientes a la región sur-sureste de Nuevo México, se han obtenido los siguientes rangos de edad: sitio Doña Ana de 65 a.C.-145 d.C.; Kee's Painted Shelter de 240-385 d.C., 240-400 d.C. y 605-680 d.C.; Serpentine Bends #1 de 485-355 a.C. y 650-770 d.C.; Robert's Rockshelter de 770-205 a.C. y 840-415 a.C.; y Ruby Canyon de 1540-1230 a.C.³⁰

dorf, Mark Willis, Laurie White, Paula Reynosa y Rahman Abdullayev, "The Doña Ana Site (LA66667): Formative Period Abstract Rock Art", en *American Indian Rock Art Volume 41*, eds. James D. Keyser y David A. Kaiser (Arizona: American Rock Art Research Association, 2015), 104-107; Myles R. Miller, Lawrence L. Loendorf, Tim B. Graves y Mark Willis, *Landscapes of Stone and Paint: Documentation and Analysis of 21 Rock Art Sites in Southeastern New Mexico* (Nuevo México: Bureau of Land Management-Carlsbad Field Office, Versar Cultural Resources, 2019), 16-17, 19, 140, 226, 257-258, 367, 451, 499, 502, 509-510 y 561-563.

30. Varios de los motivos datados en estos sitios corresponden a elementos lineales, en específico rectas y secuencias de zigzags o líneas ondulantes verticales en color negro o rojo que

Un análisis de los procesos de construcción de las imágenes

Al contemplar las características ya enunciadas de esta tradición gráfica, y de la familia de signos que son centro de este trabajo, se ha propuesto una metodología de análisis de sus imágenes que se formula en respuesta de sus especificidades.³¹ Para eso ha sido fundamental incorporar las experiencias previas en el estudio de estos materiales pictóricos, así como confrontar y examinar la cualidad de los ecos que envían de regreso cuando fueran analizados.³²

Es en virtud de eso que la presente propuesta de análisis partirá del reconocimiento de los procesos de conceptualización y creación de estas imágenes, que son los que mejor las definen, yendo más allá del mero estudio de su forma final que de manera tradicional se realiza a partir de las llamadas clasificaciones tipológicas. El análisis de sus procesos creativos ha sido especialmente relevante por la manera en la que ha puesto en evidencia la riqueza informativa que subyace a estas obras, así como por la posibilidad que ofrece de indagar sobre los contenidos que las regulan y la función que cumplen al interior de las sociedades que las concibieron. Es importante primero destacar la enorme relevancia que implica dejar atrás las limitaciones del análisis tipológico-morfológico con el que esta clase de lenguajes ha sido por lo común analizada, sobre todo cuando se trata de las tradiciones abstractas, que por su propia naturaleza tan diversa en sus formas, en general escapan a la posibilidad de toda clasificación y denominación tipológica.³³ Además, mediante la trampa de una pretendida descripción objetiva de la realidad gráfica, los signos son encerrados y analizados por medio de categorías morfológicas generales en detrimento de su propia unidad y diversidad, lo que promueve la pérdida de la riqueza informativa contenida en sus múltiples variantes, así como una notable distorsión de los mismos hechos gráficos.³⁴ En última instancia, los

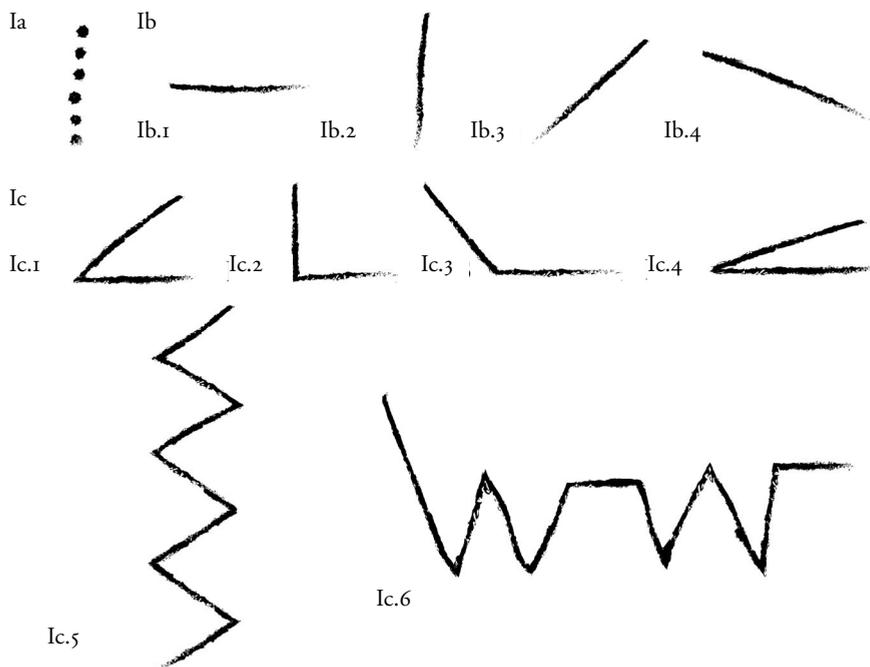
se integran a grandes conjuntos de esta misma clase de diseños: Loendorf, Steelman, Willis y Miller, "Old Painting Zigzags", 110-112; Loendorf, Willis, White, Reynosa y Abdullayev, "The Doña Ana Sites", 104-107; Miller, Loendorf, Graves y Willis, "Landscapes of Stone and Paint", 16-17, 19, 140, 226, 257-258, 367, 451, 499, 502, 509-510 y 561-563.

31. Yve-Alain Bois, *Painting as Model* (Cambridge: MIT Press, 1990), XII-XVII.

32. Bois, *Painting as Model*, XIV-XV.

33. Forcano, "Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango", 499; Sauvet, "Les signes dans l'art mobilier", 84 y Sauvet, Sauvet y Włodarczyk, "Essai de sémiologie préhistorique", 548, 550 y 552.

34. Sauvet, "Les signes dans l'art mobilier", 84-85.



9. Formas elementales en la pintura. (Ia) el punto y (Ib) la línea. Líneas rectas: (Ib.1) horizontal; (Ib.2) vertical; (Ib.3) diagonal y (Ib.4) libre; (Ic) quebradas simples: (Ic.1) con ángulo agudo; (Ic.2) con ángulo recto; (Ic.3) con ángulo obtuso; (Ic.4) con ángulo libre; (Ic.5) quebrada compleja zigzagante y (Ic.6) quebrada compleja. Dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

tipos recrean categorías que son inevitablemente arbitrarias y subjetivas, factor este último del cual no es posible escapar, al imponer conceptos que necesitamos pensar en forma consciente o inconsciente por medio de éstos.³⁵ Por tanto, más que estimular la reflexión, las tipologías morfológicas la inhiben.³⁶

Al considerar sus notables desventajas se propone prescindir de las tipologías y valerse del principio de “disociación” y “articulación” de los signos, el primero planteado por André Leroi-Gourhan³⁷ y el segundo desarrollado

35. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 84-85.

36. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 85.

37. André Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica* (Madrid: Colegio Universitario de Ediciones ISTMO, 1984), 234.

por Georges Sauvet,³⁸ en ambos casos empleados para el análisis de los motivos geométrico-abstractos del arte parietal y mueble del Paleolítico Europeo. El fenómeno de “disociación” es aquel “por el que los diferentes elementos de un signo se presentan desunidos”,³⁹ lo cual implica concebirllos como diseños contruidos que se generan de la integración de los llamados elementos gráficos esenciales;⁴⁰ mientras que la “articulación” se refiere a la idea de un análisis que se enfoca en los procedimientos de construcción de estas obras, más que sobre los objetos terminados, como una vía esencial para la identificación de los “esquemas mentales” o “conceptos de puesta en forma” que son los que regulan y guían este proceso al ser el origen de toda producción gráfica.⁴¹

Para poder acceder a los “conceptos formales” que subyacen a toda figura es necesario poner en práctica un modelo descriptivo que permita introducirse en el reconocimiento de los caracteres gráficos elementales que integran los llamados signos compuestos.⁴² Estas unidades elementales, que son en sí mismas signos, permiten la construcción de los signos más complejos, de cuyo orden particular en su integración y articulación deriva la producción de significados específicos.⁴³ Para el desarrollo de esta práctica se retoma la enorme experiencia que tiene a este respecto el gran teórico del arte abstracto Vasili Kandinsky.⁴⁴ En su obra más importante, *Punto y línea sobre el plano*, formula todo un método científico alrededor del estudio del arte que contempla su análisis por medio de su descomposición.⁴⁵ Esto permite generar un puente, en palabras de este autor, “hacia la pulsación interior de la obra de arte”,⁴⁶ sobre todo de aquellas, procedentes de las primeras épocas, de las que sólo es posible acceder a sus enseñanzas más que por medio del estudio de las obras mismas.⁴⁷

Por consecuencia, para Kandinsky, los elementos gráficos básicos en los que se descompone toda forma, material esencial de construcción de la obra

38. Sauvet, Sauvet y Włodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique”, 550-551.

39. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 234.

40. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 234 y 236 a 239.

41. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 85 y 96.

42. Sauvet, Sauvet y Włodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique”, 550-551.

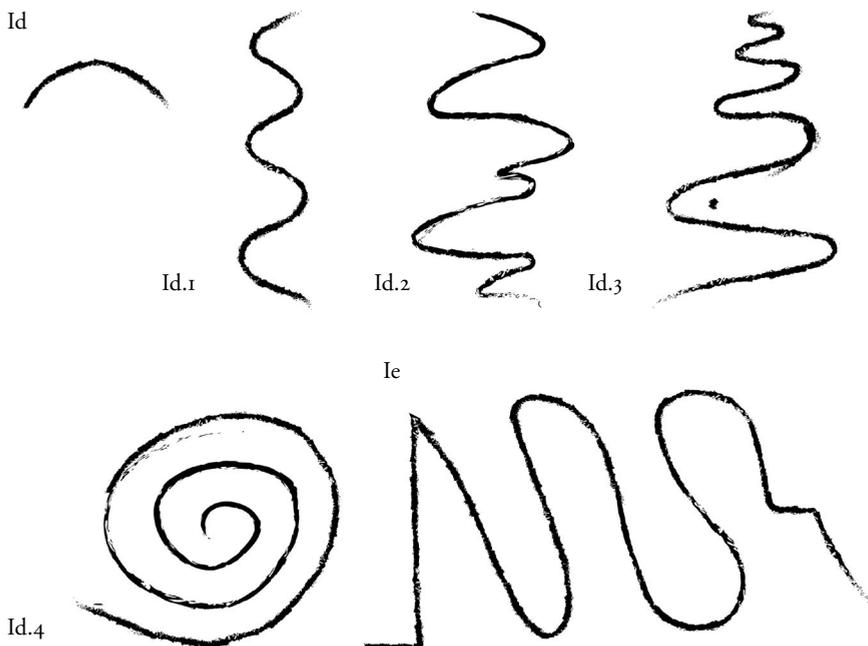
43. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 236-239, y Sauvet, Sauvet y Włodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique”, 550-551.

44. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 85 y 87.

45. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 13, 16 y 18.

46. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 16.

47. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 18.



10. Formas elementales en la pintura: (Id) líneas curvas; (Id.1) geoméricamente ondulada; (Id.2) libremente ondulada; (Id.3) combinada; (Id.4) regularmente desviada y (Ie) línea mixta. Dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

pictórica, son el punto y la línea (fig. 9: Ia y Ib).⁴⁸ Estos elementos, así como el resto que integra la pintura, “son las huellas materiales del movimiento”,⁴⁹ definido este último mediante la tensión y dirección.⁵⁰ Así, por ejemplo, en oposición al punto, constituido únicamente por tensión concéntrica replegada sobre sí mismo, la línea se origina de la influencia de la tensión o fuerzas provenientes del exterior que motivan el desplazamiento del punto.⁵¹ La combinación de tensión y dirección llevan a una descripción y clasificación de la variabilidad de los elementos esenciales de las formas.⁵² Como muestra, las

48. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 18 y 19.

49. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 50.

50. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 50.

51. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 26-27 y 49.

52. Para una exposición más amplia del referente de variabilidad y clasificación de los elementos esenciales de las formas que se utilizó para el análisis del arte rupestre abstracto de la

fuerzas que dan origen a las características de las líneas pueden ser de dos clases en términos generales: la fuerza única, que genera la línea recta; y las dos fuerzas, que al actuar por separado, al alternar su influencia, dan origen a las líneas quebradas (fig. 9: Ic), o al actuar juntas, de manera simultánea, conforman las líneas curvas (fig. 10).⁵³ Las líneas dan forma, a su vez, a los planos elementales, el triángulo, cuadrado y círculo, sin que se descarten también otros relevantes como el rectángulo, el rombo o los planos ovales y elipsoides parientes del círculo (fig. 11).⁵⁴

De este modo, es a partir del estudio de la articulación de las formas con lo que se plantea ir definiendo un origen conceptual en común entre éstas, es decir, que pudieran compartir un mismo “concepto de puesta en forma” y, por tanto, establecer un parentesco que dé cabida, entonces, a que se les agrupe en la misma familia gráfica. Todo esto pese a las variaciones en su forma final que pudieran existir y que son las que los análisis tipológicos contemplan prioritariamente, lo que lleva por lo común a ubicarlas en categorías aparte. Para la identificación de los esquemas mentales que definen la conceptualización de estas familias fue importante, asimismo, considerar su técnica de elaboración, su color, el orden rítmico que conforman a gran escala, la asociación con algún otro diseño o familia y el papel o función que desempeñan al interior de las grandes composiciones, es decir, la posición que ocupan con relación al resto de las imágenes.

Respecto al tema muy importante del análisis de la composición, es decir, del estudio de la especial organización en el espacio de las imágenes y de las relaciones que se establecen entre éstas,⁵⁵ retomo los principios conceptuales en ese sentido propuestos tanto por Leroi-Gourhan como por Sauvet. En estos principios se subraya la relevancia del análisis de los sitios de arte rupestre en su conjunto, como si se tratara de textos, que tiene como propósito reconocer esos patrones en el orden otorgado a las figuras no sólo en uno, sino en varios de estos lugares.⁵⁶ Estos patrones o recurrencias refieren, por último,

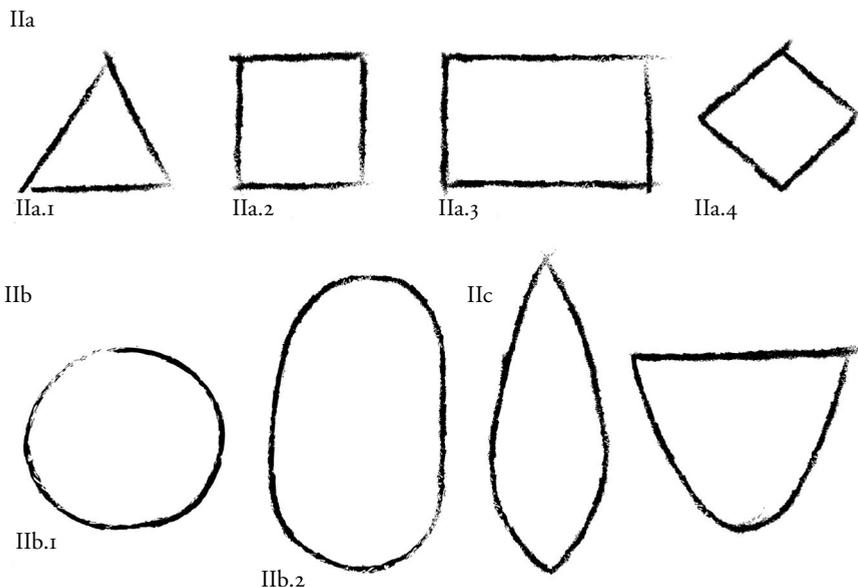
Tradición Pictórica del Arcaico, consúltese: Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 165-171.

53. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 49 y 59.

54. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 52, 60, 63-65, 72 y 76, y Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 87.

55. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 373.

56. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 58 y 160, y Sauvet, Sauvet y Włodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique”, 554-555.



II. Planos elementales. Derivados de las líneas rectas (IIa): (IIa.1) el triángulo; (IIa.2) el cuadrado; (IIa.3) el rectángulo y (IIa.4) el rombo. Derivados de la curva (IIb): (IIb.1) el círculo; (IIb.2) el óvalo o elipse y (IIc) planos mixtos. Dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

a una “estructura compositiva” que es producto de convenciones deliberadamente planificadas y consensuadas de manera social por las comunidades, su objetivo es facilitar que el mensaje que se transmitía fuera entendido por la mayoría de sus integrantes.⁵⁷ Además, la identificación de estas estructuras que denota “la repetición sistemática de las mismas figuras en relaciones”⁵⁸ y posiciones similares,⁵⁹ son una vía para generar propuestas interpretativas en torno a la función social de este lenguaje, de acuerdo con las palabras de André Leroi-Gourhan,⁶⁰ así como de los contenidos o temas generales de cier-

57. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 21, 28, 65, 83, 104, 120, 163, 205-210 y 264, y David Lewis-Williams, *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte* (Madrid: Akal, 2005), 46, 55-56, 58-59 y 61-64.

58. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 166.

59. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 166-167.

60. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 21, 28, 75, 83, 145 y 177.

tas agrupaciones de imágenes, dado que el estudio de esta sintaxis figurativa,⁶¹ como también se la concibe, está ligado, a semejanza de las palabras, con el sentido de las expresiones.⁶²

Ahora, en consideración nuevamente a las características de las imágenes que se pretende estudiar, tres son los criterios esenciales de análisis que se retomarán a la hora de la definición de su estructura compositiva:⁶³ la agregación, que en su versión más común, es la que implica la ordenación de elementos gráficos alrededor de un centro (fig. 12);⁶⁴ el ritmo, que se constituye de dos polos, tiempo y espacio, se describirá desde el punto de vista de su expresión cuantitativa y cualitativa (fig. 13);⁶⁵ y la organización en el espacio, que será analizada en virtud, en primer lugar, de las condiciones del soporte empleado para contener las expresiones gráficas,⁶⁶ y con base en tres conceptos: la simetría,⁶⁷ la división del plano⁶⁸ en registros,⁶⁹ y su disposición con relación a los bordes del plano básico (fig. 14).⁷⁰

*La puesta en práctica de una metodología:
los signos de Cueva de Galindo impresos mediante las manos*

Una de las familias gráficas que mejor ejemplifica las ventajas de esta metodología de análisis es precisamente la de los signos compuestos impresos con la

61. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 373, y Sauvet, Sauvet y Włodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique”, 551.

62. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 28 y 83; Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 120, 126, 145, 160 y 163; Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 373, y Lewis-Williams, *La mente en la caverna*, 53.

63. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 87.

64. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 87-89.

65. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 85; Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 301-302, 307, y Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 89-90.

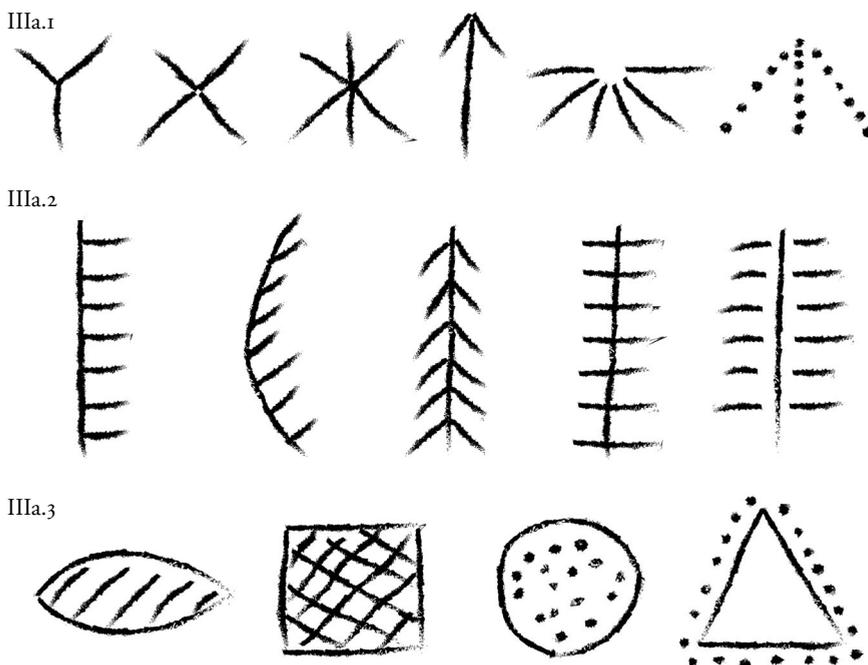
66. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 89.

67. Este elemento de análisis busca determinar si existe un eje predominante de orientación u organización de las figuras: Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 116-117 y 125, y Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 89 y 91.

68. Es importante no llegar a confundir la superficie material o plano básico que recibe las expresiones con los planos conformados a partir del trazado de las líneas, es decir, puede haber dos acepciones de este término: Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 25, 92 y 103.

69. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 89 y 91.

70. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 104-110 y 123-124.



12. Elementos de la composición. La agregación (IIIa): (IIIa.1) alrededor de un centro; (IIIa.2) alrededor de una línea y (IIIa.3) alrededor o al interior de un plano. Dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

mano tan distintivos de Cueva de Galindo (fig. 1). Para poner en perspectiva esta propuesta metodológica es pertinente primero contrastarla con las tipologías clásicas; y es que frente a la posibilidad de que estos diseños impresos fueran analizados desde el punto de vista sólo de su forma final, es probable que su clasificación hubiera derivado en separarlos en varios tipos distintos, dadas sus ostensibles divergencias morfológicas, lo que promueve su aislamiento con respecto a otras imágenes; no menos frecuente es que en las tipologías se opte, como último recurso, por agruparlos en la categoría general y simplista de los “abstractos”, la cual da cabida a todas aquellas figuras que no es posible incluir en ninguna de las otras clases generales que se asocian con la voluntad naturalista o “representacional” en este arte, como son las de lo “antropomorfo”, “zoomorfo” o “fitomorfo”.

En contraste con este proceder, al evaluar los signos compuestos impresos con la mano desde el punto de vista de su creación o construcción, se hace

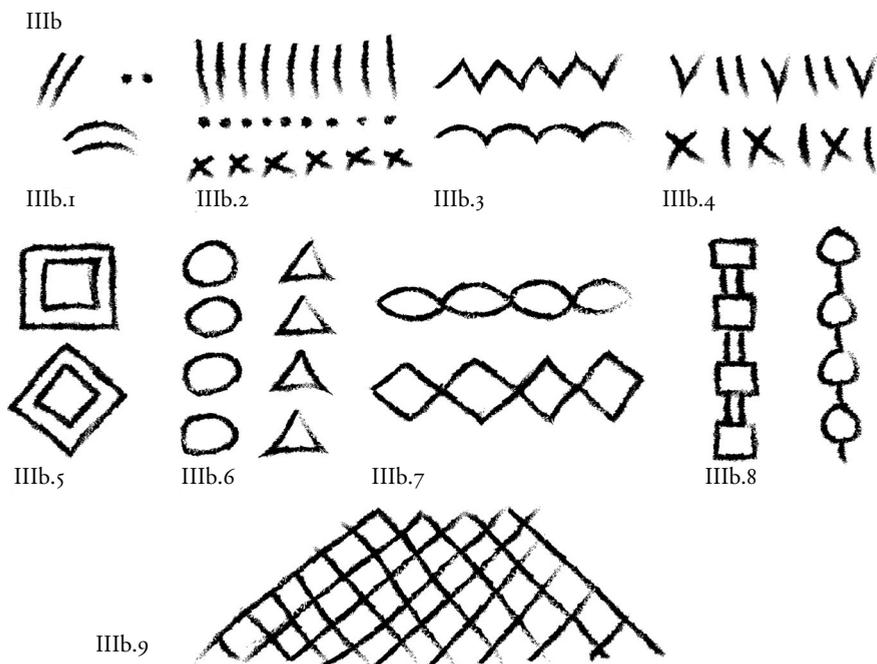
notar su unidad u origen en común dado que emanan, como se expondrá, de un mismo “concepto de puesta en forma” o “esquema mental”. A continuación detallo aquellos principios que los definen:

a) De los principios fundamentales para la definición de esta familia gráfica se encuentra el de su técnica de elaboración, es decir, el de los métodos y gestos técnicos que prevalecen en la ejecución de las expresiones. En este caso su elaboración involucra dos fases esenciales. La primera tiene que ver con la acción de cubrir con pintura la palma y los dedos, y, la segunda, con imprimirla posteriormente sobre el soporte rocoso lo que deja entonces una huella en positivo de la mano. A esta técnica, cuyos productos es común encontrar a lo largo de todo el mundo en el lenguaje del arte rupestre, se le denomina en la literatura como impresión al positivo. Añadido a esto, los signos de Cueva de Galindo presentan una singularidad que les otorga mayor complejidad en su realización, ya que más que recubrir de forma completa la palma y dedos con pintura, lo más frecuente es que se bosqueje, especialmente sobre esta primera zona, una serie de curvas simples y planos mixtos,⁷¹ circulares u ovales, aprovechando y perfilando para eso los mismos bordes de la extremidad (fig. 15a). Esto confiere a la mano el papel de soporte de los elementos gráficos en un primer momento, tal si se tratara de pintura corporal o un tatuaje, para que una vez que fueran trazados ahí se pasara a su impresión sobre la roca empleando la extremidad como una especie de sello (fig. 15b).

Por el grosor muy fino que alcanzan algunos de los trazos de estos diseños, de alrededor de 0.1 a 1.5 cm, y por lo reducido del espacio disponible a la hora de dibujar motivos que pueden llegar a ser de un carácter bastante intrincado, se sugiere la necesidad de que se empleara alguna clase de pincel para su delineado primero en la mano. La utilidad y pertinencia de esta última herramienta se ha podido comprobar a la hora de la reproducción experimental de esta clase de diseños. Con esto último se infiere que pese a que se tiene acceso a herramientas como el pincel, se prefirió el uso de la técnica de impresión, así como del delineado con el dedo en el caso de otros motivos, dada la enorme relevancia que tiene el interactuar directamente con la roca durante el proceso de “creación” pictórico.

Como parte de la impresión del diseño puede llegar a suceder que este gesto involucre inclinar la mano a derecha e izquierda o, por el contrario, a su

71. Los planos mixtos son aquellos que incorporan curvas y ángulos en un mismo diseño: Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 75, y Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 87.



13. Elementos de la composición. El ritmo (IIIb), repetición de puntos y de líneas: (IIIb.1) la duplicación; (IIIb.2) la alineación; (IIIb.3) la concatenación; (IIIb.4) la alternancia. Repetición de planos elementales: (IIIb.5) la duplicación; (IIIb.6) la alineación; (IIIb.7) la concatenación; (IIIb.8) la alternancia; (IIIb.9) organización en rejilla o red. Dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

disposición del todo vertical u horizontal. La orientación que se le otorga a la impresión no parece ser fortuita sino una clara decisión consciente de los antiguos artistas si se considera la predilección de ladear la mano hacia la izquierda, con 22 ejemplos, en contraste con sólo ocho a la derecha, o los 12 y dos en disposición vertical y horizontal, respectivamente. Esta preferencia por su inclinación hacia la izquierda es interesante que se correlacione con la lateralidad de los propios signos, ya que es la mano izquierda la que se opta por utilizar de forma preminantemente, con 20 ejemplos, y sólo tres con la derecha, de un total de 44 elementos de esta familia gráfica de los cuales en 21 no fue posible identificar este rasgo debido a su deterioro o impresión muy parcial.

A ser muy pocas las impresiones completas de manos, resulta difícil por ahora realizar una medición de sus distintas proporciones que permita inferir

el sexo o edad específica de sus autores. Sin embargo, entre los pocos casos donde se aprecian íntegras sus dimensiones reflejaron ser tan disímiles cuando se les compara, en particular al confrontar el grupo del panel V que mide entre 17.2 x 8.9 cm y 17.9 x 10.8 cm (fig. 8), con aquellas mucho más pequeñas de la parte superior del panel IV de entre 8.9 x 5.4 cm y 9.3 x 5.4 cm (fig. 6), en los que es posible identificar que los autores de estas últimas son infantes. Frente a esto se deduce por la altura y distancia en la que se encuentran los signos impresos de niños del panel IV, que fue necesario que un adulto los cargase para poder alcanzar esa zona de la pared rocosa.⁷² La anterior evidencia ayuda a reconstruir las circunstancias en las que la creación de estas expresiones implicaba la participación de pequeñas comitivas que incluirían a individuos de distintas edades, entre los que habría que contemplar también a aquellos que apoyarían en las tareas técnicas de plasmación y de preparación de los colorantes, así como a los que guían e inician a los más jóvenes en los estrictos códigos en color, forma y composición que se relacionan tanto con la creación de las pinturas como con el ritual en general al cual se asocian estas prácticas.

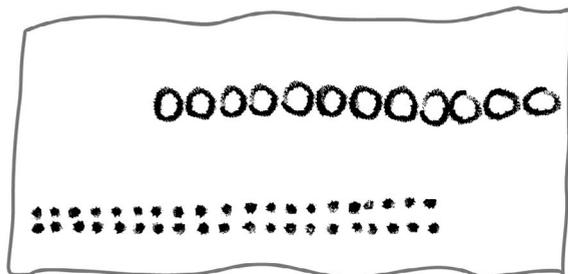
b) El segundo principio que define a esta familia gráfica es la “articulación” de sus formas. Dentro de este grupo de signos existe, desde luego, una serie de variantes cuya descripción propongo realizar a continuación ya que permitirán identificar el “concepto formal” que les dio origen.⁷³ Estas variantes se ordenarán de acuerdo con su grado de complejidad que está en correspondencia con el menor o mayor número de elementos gráficos que las constituyen:

1. La forma básica de esta primera variante, la más elemental de todas y probable esquema mental de las demás, combina una alineación de dos curvas simples idénticas, por lo mismo ordenadas con base en el “ritmo” de la duplicación (fig. 16). Estas curvas ocupan siempre la zona que correspondería a la palma de la mano delineadas en paralelo a sus mismos bordes. La apertura de

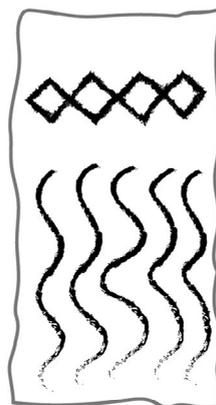
72. Considérese, asimismo, que para alcanzar el largo friso horizontal donde se sitúa el grueso de pinturas de Cueva de Galindo es necesario subir a un conjunto de grandes bloques desprendidos del techo del abrigo con una extensión de 16 m de largo y 2 m de alto. En ciertas zonas la distancia entre los bloques pétreos y la pared es más amplia, sobre todo en los paneles IV y V, lo que obliga, para poder pintar sobre el soporte, a tener que inclinar el cuerpo hacia el vacío, sosteniéndose con una mano de la pared y con la otra libre para realizar el acto artístico. La implementación de este gesto creativo implica cierta dificultad y pericia del artista incluso cuando se trate de un adulto.

73. Para un análisis más puntual de estas variantes revítese: Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 286-289.

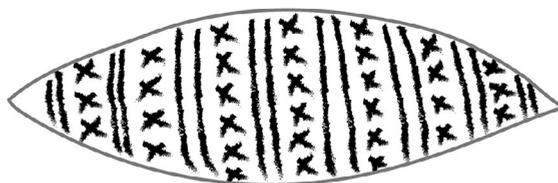
IIIc



IIIc.1.1



IIIc.1.2



IIIc.2

14. Elementos de la composición. Organización en el espacio (IIIc): (IIIc.1.1) simetría axial; (IIIc.1.2) simetría transversal. (IIIc.2) división del plano en registros. Dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

las curvas se orienta, en todas las ocasiones, hacia el área en donde se encuentran los dedos.

Esta forma básica presenta ciertas variaciones a partir de la inclusión de nuevos elementos gráficos. Por ejemplo, en una de éstas, tres es el número de curvas que se ordenan alineadas en secuencia rítmica (fig. 16: 1d). En otra, la centralidad de la palma de la mano la ocupa un plano oval, alrededor del cual se “agregan” de una a tres curvas simples en paralelo (fig. 16: 1b, 1c y 1e).

2. En esta segunda variante una de las dos curvas simples que conforman la estructura básica de este signo, aquella de posición más exterior, se cierra al añadirse una línea recta que se orienta siempre en perpendicular al eje mayor de los dedos (fig. 16: 2a-c). Esto da forma a un plano mixto integrado por un borde curvo y otro recto que delinea el contorno general de la palma de la mano. Por lo mismo, la segunda curva queda agregada al centro del plano.

3. En la tercera variante se reconoce de igual manera el diseño de un plano en la palma, con la diferencia de que éste se construye por medio del añadido de las impresiones de los dedos meñique, anular, medio e índice (fig. 16: 3a-d). Los anteriores elementos se disponen como una secuencia rítmica de cuatro líneas rectas paralelas. Debido a que las impresiones de los dedos pueden quedar incompletas, el plano que se delinea se aprecia en ocasiones abierto en parte; su forma es circular o mixta, siendo esta última exactamente igual al de la variante 2. Son varios los ejemplos en los que la curva exterior se extiende hasta conectarse con los trazos que corresponden a los dedos meñique-índice o meñique-pulgar. Al centro del plano se agregan, asimismo, una o dos curvas simples en paralelo, por lo que, si sumamos la que integra el borde del plano, éstas se ordenan con base en el ritmo de la duplicación o alineación en secuencia (fig. 16: 3d).

4. De nuevo son tres las curvas simples en esta variante que se alinean en secuencia rítmica y ocupan el centro de la palma de la mano (fig. 16: 4a-d). Sin embargo, a diferencia del patrón anterior, es la segunda curva, la de posición intermedia, la que se extiende hasta conectarse con el trazo que corresponde a las impresiones de los dedos meñique-índice o anular-índice (fig. 17). Es esta última curva también, junto con las impresiones de los dedos, la que delinea ahora el área parcialmente abierta de un plano circular, oval o mixto, idéntico este último al de las variantes 2 y 3. En esta configuración, entonces, tanto la primera y última de las curvas de esta secuencia rodean o, en su caso, se agregan al interior del plano. Si la curva número dos de esta secuencia, la intermedia, se conecta con los trazos de los dedos anular e índice, esto conlleva que la curva exterior, la primera, pueda hacerlo en cambio con el meñique y pulgar.

En las variaciones de este grupo 4 se registra, por ejemplo, una interrupción de dos de las curvas de la secuencia, la exterior e intermedia, en la zona cercana al pliegue de la muñeca; o que la línea más pequeña, la que ocupa el centro de la palma, llega a cambiar por una quebrada simple (fig. 16: 4b). En otra variante se sustituye esta curva interior, la tercera, por un plano mixto u oval, de tal manera que son las otras dos curvas las que se agregan en paralelo a su alrededor ordenadas en duplicación (fig. 16: 4c). Por último, es esta tercera curva la que puede llegar a conectarse con el dedo meñique y pulgar para dar forma a un plano circular semiabierto, por lo mismo, las otras dos curvas parecen agregarse también al exterior del anterior elemento (fig. 16: 4d).



15. Reproducción experimental de los signos compuestos impresos con la mano de Cueva de Galindo. Su primera fase de elaboración implica bosquejar sobre la palma los diseños (arriba), para que posteriormente se impriman en el soporte rocoso (abajo). Fotos: Ana Laura Chacón Rosas.

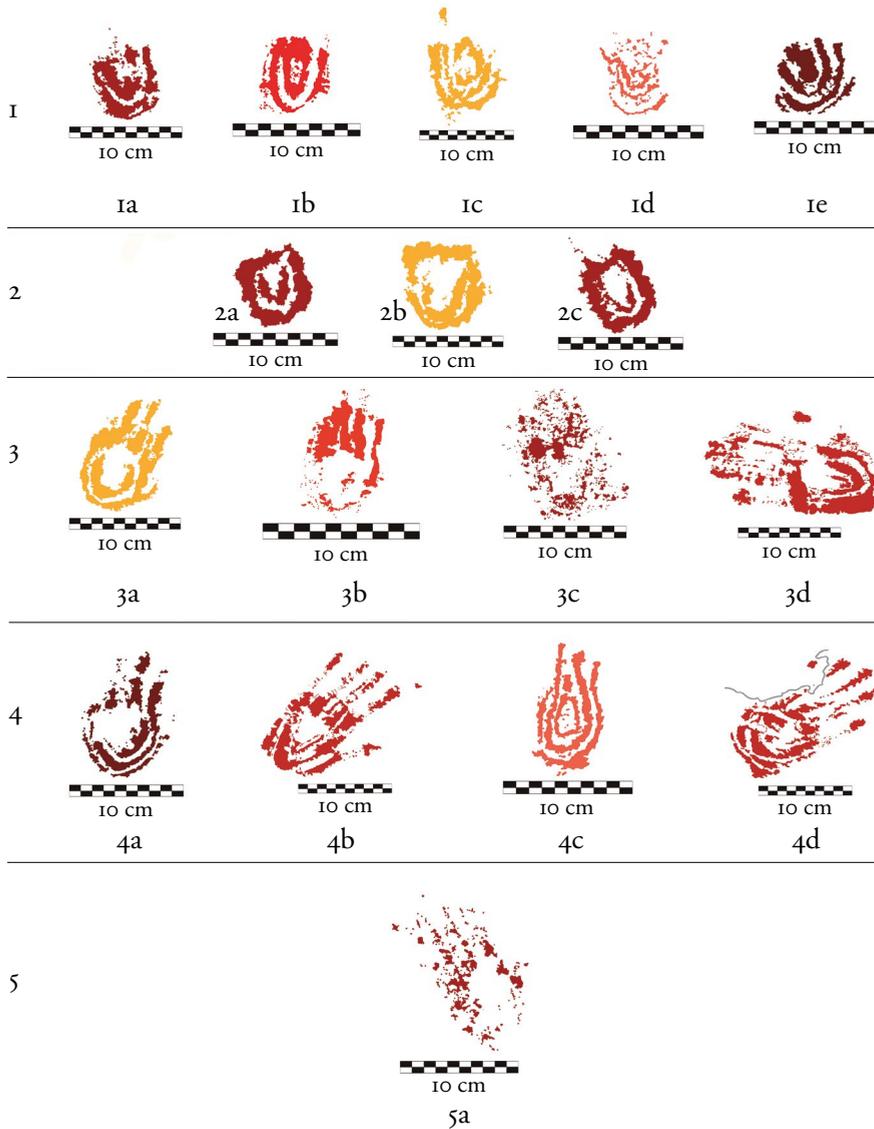
5. Esta última variante es la típica impresión completa de la mano al positivo (fig. 16: 5a). No obstante eso, es en la zona de la palma donde se reconoce la impresión de dos grupos de planos distintos: en el primero parece tratarse de la plasmación de un plano mixto, típico de esta familia gráfica, que consta de un borde curvo y una recta, con el interior relleno de pintura; en el segundo grupo se delinea un plano circular u oval con un hueco de pintura al centro, que es producto de las propias características físicas de la mano que no permiten, por lo común, una impresión continua de toda la palma.

c) El color en que se pintan estos signos puede ser muy diverso: amarillo 5 y 6, rosa 9, naranja 13 y 14, rojo 17, 18 y 19. Las tres anteriores tonalidades de rojo se evidencian en un mayor número de casos. En cuanto al uso específico que se da al color, es recurrente documentar que en las agrupaciones que se conforman de esta misma clase de signos todos los motivos son de idéntico color; esta situación se presenta en otras familias gráficas, como la de los puntos, y la aparente función del color en todos estos conjuntos es la de establecer claramente sus límites y dar unidad a cada uno (fig. 5).

d) Estas agrupaciones de diseños impresos registran, además, un patrón rítmico de organización muy explícito. Éste puede ser en duplicación, es decir, en pares alineados en dirección diagonal, horizontal y vertical, siendo ésta la disposición rítmica más frecuente en el sitio (fig. 18). También constantes son las secuencias de tres o cinco elementos que se concatenan o alinean en dirección horizontal, vertical o diagonal (fig. 5). Otros ritmos menos frecuentes, con un solo ejemplo cada uno, pero llamativos por su disposición expresamente ordenada, llevan a alternar la cantidad de estos diseños dispuestos en columnas con base en una secuencia horizontal uno-tres-uno-tres; el segundo caso es el de la agrupación de seis de estos motivos, divididos en dos conjuntos, cada uno integrado por una mano impresa en sentido horizontal y dos en diagonal, al interior de estos dos conjuntos los signos se orientan a la misma dirección (fig. 19).

e) Respecto a las asociaciones que mantienen con otras familias gráficas, una de las más constantes y de las más distintivas de Cueva de Galindo es la que se establece con las secuencias de puntos (fig. 5). A esta dupla se suman repetidamente elementos de la familia de los lineales y dan forma entonces a una tríada temática de gran relevancia en este sitio. Los diseños lineales realizados son sobre todo rectas verticales o diagonales, líneas mixtas⁷⁴ y quebra-

74. La línea mixta combina los trazos rectos, quebrados y curvos: Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 82.



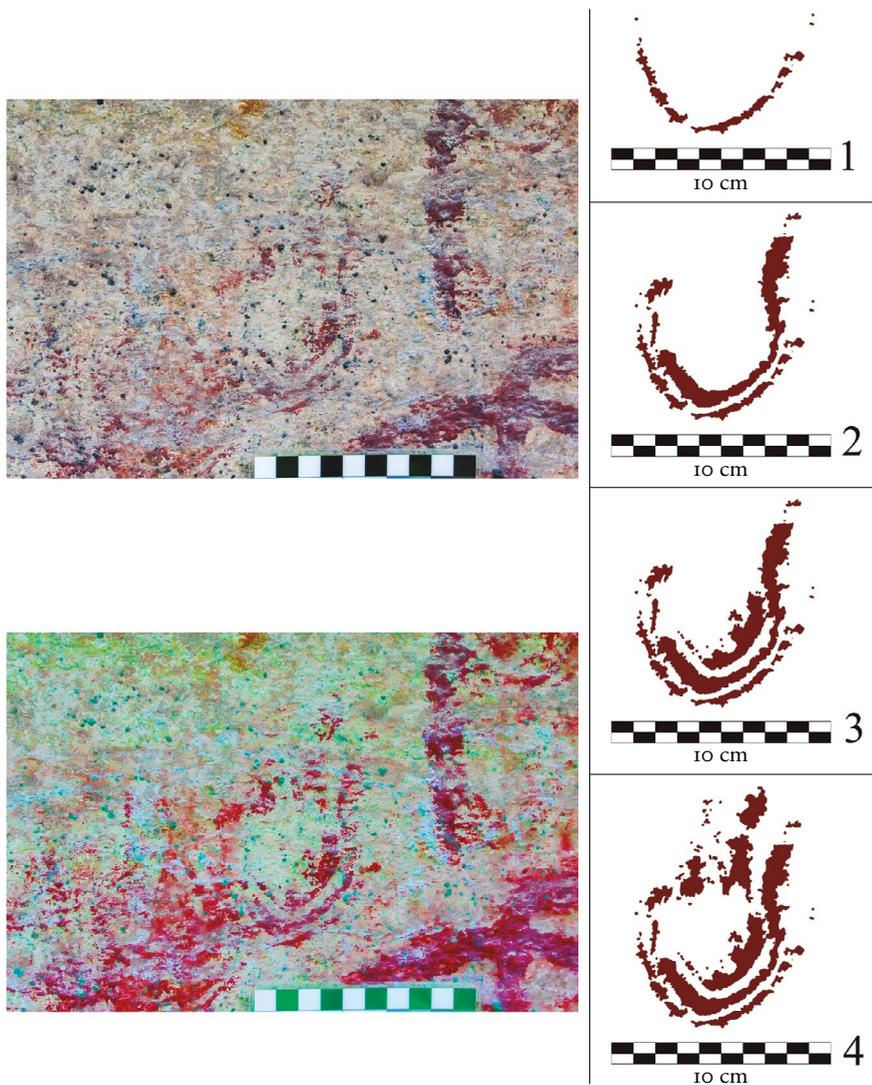
16. Clasificación de las cinco variantes de la familia gráfica de los signos compuestos impresos con la mano. Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

das simples, complejas⁷⁵ y en zigzag. Aunque menos habituales que las anteriores asociaciones, es relevante la cercanía espacial con los pequeños planos ovales o circulares de color rojo 18, más específicamente este vínculo se manifiesta con aquellos signos impresos pertenecientes a la variante 1; la cercanía espacial entre estos dos grupos de motivos parece reiterarse en términos formales dada la asidua integración de elementos circulares u ovales a la construcción de los signos compuestos impresos, de esta manera se infiere una proximidad sintáctica y semántica entre estas dos morfologías. Asimismo, es llamativo el vínculo con los grandes planos mixtos en color rosa 9 y rojo 19, los cuales están rodeados por un conjunto de estos motivos como se expondrá en el siguiente apartado concerniente a su papel o función en las grandes composiciones (figs. 5 y 6).

f) Sin duda uno de los temas más interesantes y de mayor complejidad es el referente a la manera en la que estos signos se integran y configuran la estructura compositiva de Cueva de Galindo. El total de 44 signos registrados pertenecientes a esta familia gráfica, la segunda más utilizada después de la de los elementos lineales, se hace presente en la mayoría de las ocho agrupaciones menores en las que se divide la composición general de este sitio: paneles II, III, IV, V y VIII. El aspecto más notorio y significativo en cuanto a su ubicación específica al interior de estos conjuntos de imágenes es su posición recurrente al centro junto con los planos mixtos que destacan por su gran tamaño (figs. 5 y 6). Además, varios de estos signos impresos parecen rodear y alternar entre los grandes planos, como se reconoce en particular en los paneles III y IV, lo cual implica también la combinación de los colores rosa 9 y rojo 19 o naranja 14 y rosa 9 entre estos motivos (figs. 5 y 6).

El caso de este primer panel mencionado, el III, es sumamente revelador de la función que cumplen estos diseños al interior de las composiciones, pues se aprecia de manera explícita cómo en relación con la estructuración en niveles horizontales que caracteriza la organización interna de varias de estas agrupaciones menores, éstos se ubican en medio del estrato central, el de mayor longitud en la composición (fig. 5). Obsérvese cómo en esta zona se plasma un conjunto de siete signos impresos en color rojo 19, un primer grupo de ellos, ordenados en una secuencia diagonal, y, el otro, en un par con dirección vertical. Este protagonismo, que parece otorgársele en términos composicionales,

75. Las quebradas complejas son aquellas líneas constituidas por más de dos segmentos, por ejemplo, las conocidas líneas zigzagueantes que se integran por segmentos de igual longitud, y forman ángulos rectos entre sí: Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 69-70.



17. Proceso de articulación en cuatro fases o momentos del motivo III-28, Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Imagen inferior modificada con DStretch YRD. Fotos y dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

se repite en el panel VIII que también se estructura en registros horizontales y en donde de nuevo se aprecia cómo un conjunto de siete signos impresos ocupa el centro del estrato principal o más largo de la composición, dispuestos de igual forma en una secuencia diagonal y en un par vertical (fig. 20). En ambos paneles los signos impresos están flanqueados a izquierda o derecha por un mismo elemento gráfico; en la primera agrupación se trata de los grandes planos y en la segunda, de las líneas con tendencia zigzagueante y dirección horizontal (figs. 5 y 20).

Como se aprecia, es recurrente que los conjuntos de estos diseños se integren de seis o siete elementos cada uno, así se documenta en los paneles III, V, VIII (figs. 8 y 20). En la agrupación del panel III son dos los conjuntos de signos que se plasman a su interior con estas cantidades, diferenciados entre sí por el color (fig. 5): por un lado, se encuentra el de los motivos en rojo 19 ya descrito, al centro de la composición, y el de los diseños en amarillo 5 y 6 que, por el contrario, se distribuyen en el margen superior del panel. Es importante precisar que esta última zona, la superior de las composiciones, parece estar vinculada también con la presencia frecuente de los signos impresos. El ejemplo del panel III es muy interesante, además, por la estructura organizativa en la que los motivos en amarillo se distribuyen en pares que alternan rítmicamente entre las secuencias horizontales de puntos (figs. 5 y 18); la alternancia entre estas dos familias gráficas se repite en los paneles IV y V (figs. 6 y 8).

En el panel V se encuentra, también, una agrupación de seis signos impresos; sin duda, los de mayor complejidad y fineza en su ejecución, todos del mismo color rojo 17 (fig. 19). Como sucede en los paneles III y VIII es relevante que estos signos ocupen de igual modo el centro, tanto de esta larga sección del friso, como del sitio en general, pues es esta área la que se posiciona en el ombligo de la gran composición de Cueva de Galindo, lo que denota una vez más el papel principal y protagónico de esta familia gráfica (figs. 4 y 8).

La centralidad que tiene el panel V parece subrayar, asimismo, la importancia de la convención ya descrita que lleva a la asociación, al mismo tiempo, de las secuencias de puntos, los signos compuestos impresos con las manos y los motivos lineales (fig. 8). Esta última familia gráfica incluye de manera repetida a las quebradas complejas o líneas mixtas que pueden tener una articulación zigzagueante. La convención entre estas tres familias gráficas se expresa en al menos cuatro ocasiones dentro de los paneles II, III, IV y V, pero se puede considerar que en prácticamente todas las veces que se plasman los signos impresos se da esta conjugación si contemplamos que en el panel VIII también se pintan



18. Signos compuestos impresos con la mano, motivos III-10 y III-11. Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Imagen inferior modificada con DStretch LYE. Foto y dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

puntos aunque no se disponen en secuencia. Es por esa razón que se afirma el carácter tan distintivo de esta tríada temática para Cueva de Galindo.

*El fenómeno pictórico como acto de comunicación
y comunión con las agencias en la roca*

Con el propósito de profundizar y confirmar la función que se les otorga a los signos compuestos impresos con las manos parece pertinente analizar su

creación en otros sitios de arte rupestre de la misma tradición. Aunque en un primer momento su presencia pasó inadvertida, las más recientes documentaciones y recorridos en Durango han permitido identificarlos en otros espacios, si bien no en el número e importancia que se da en Cueva de Galindo, pero sí muy semejantes en cuanto a su forma y organización, lo que ayuda a esclarecer el papel que se les adjudica al interior de las grandes composiciones.

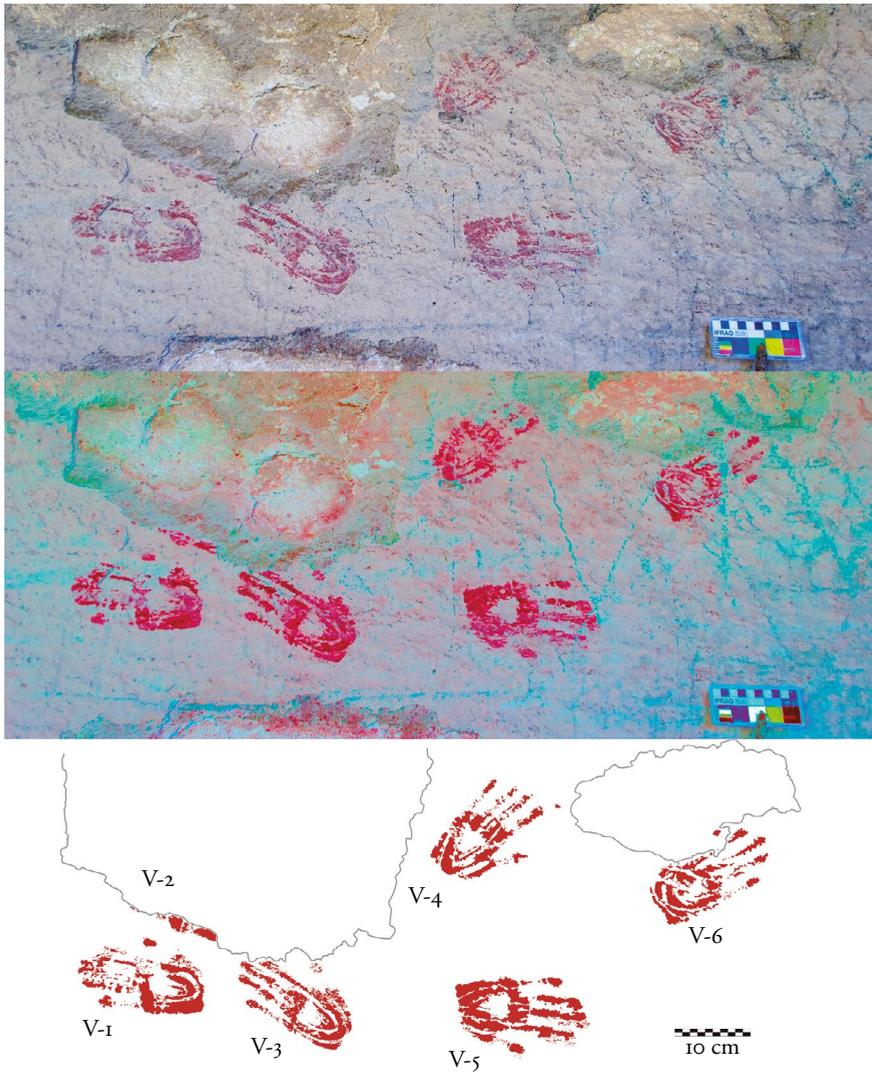
Además, habrá que contemplar que estos motivos son parte de una clase más amplia que se encuentra definida por un “concepto de puesta en forma”, en el que el empleo de la mano, tanto para la impresión y delineado de los diseños con el dedo, busca satisfacer esa necesidad imperiosa de los antiguos artistas por tener contacto directo con la roca; al utilizar como intermediador y potenciador al propio colorante,⁷⁶ pues con estos gestos se posibilitaría la “comunicación” ritual con aquellas propiedades⁷⁷ y agencias a las que el soporte pétreo da cabida con especial valor. Al tener en cuenta esto, son varios más los diseños que integran esta categoría de signos de lo que en un inicio se había estimado.

En el contexto geográfico del Cañón de Molino existe un sitio más, Charco Azul 5, en donde se han ejecutado estos signos impresos (fig. 2). En este lugar se encuentran los restos de lo que podría ser una secuencia horizontal de cuatro de estos motivos en color rojo 17 (fig. 21). Dado su pésimo estado de conservación, es pertinente precisar que esta identificación es tentativa; sin embargo, se reconocen las típicas curvas simples en secuencia que se imprimen generalmente por medio de la palma de la mano. En la composición de la que forman parte se hace presente también una secuencia horizontal de 14 o 15 pequeñas rectas, en referencia, tal vez, a alguna clase de conteo o registro temporal como sucede con las alineaciones de puntos con las que se asocian una y otra vez en Cueva de Galindo.

Un hecho esencial a destacar, no sólo con relación a los signos impresos sino con las expresiones en general que se plasman en Charco Azul, es su

76. Como parte de esta práctica es probable que el colorante o pigmento tuviera un papel de relevancia al ayudar a potenciar esa comunicación y conexión, al aumentar con sus propiedades la eficacia ritual del contacto directo con la roca y sus agencias.

77. Entre estas propiedades se encontrarían con seguridad su dureza y permanencia que parecen ser de enorme significancia para los artistas al oponerse tan cabalmente al devenir y precariedad de la condición humana, no se olvide que la roca pertenece a una realidad que es ajena a la humana pues refiere a un mundo donde lo absoluto y permanente es factible: Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones* (Ciudad de México: Ediciones Era, 1972), 201 y 217.



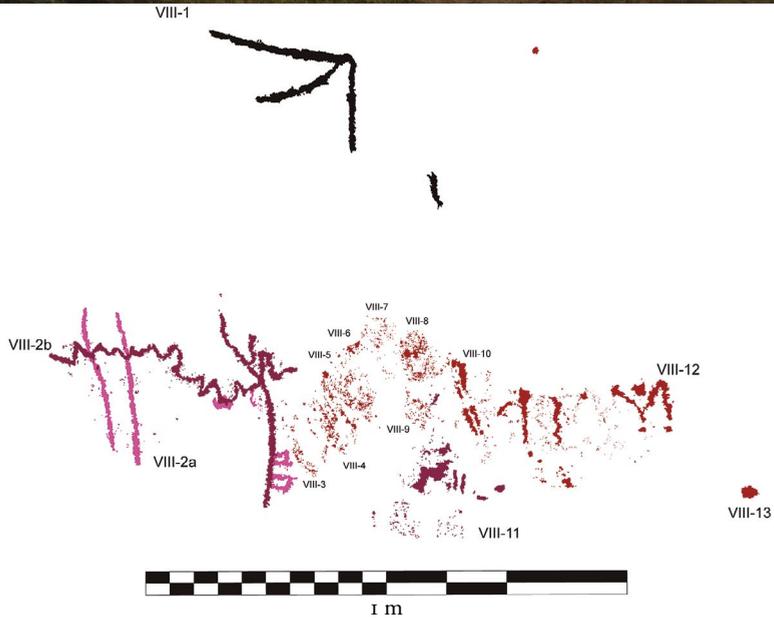
19. Conjunto de signos compuestos impresos con la mano. Panel V, Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Imagen central modificada con DStretch LRE. Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

estrecha conexión con los magníficos monolitos de toba que pueblan esta parte del cañón. Justo en la base de esas formaciones, que se levantan como verdaderos seres petrificados, se pintan las imágenes (fig. 22). Amén de que a los pies de éstas fluyen a lo largo de todo el año las aguas del río El Molino. Es por eso que el ambiente dominante ahí es de una perenne humedad avivada por la espesa vegetación que crece y se agrupa en especial en esta zona.

El vínculo que se da en Charco Azul entre el arte rupestre —y sus autores—, el soporte pétreo y el agua es una constante también en Cueva de Galindo con sus varios manantiales, seis en total, uno de éstos situado en el largo friso horizontal que da cabida a las pinturas, justo en medio de los paneles VI y VII. Es probable que sea ésta una de las varias razones por las que se escogió este lugar como escenario de los rituales asociados con la creación de las propias expresiones. Ante eso no es descabellado pensar que su producción forme parte de un proceso de comunión con las agencias que se encuentran en el soporte, por medio del acto de imprimir los signos con la mano, en virtud de la importancia que se le atribuye a la roca como contenedora de este líquido vital que surge lentamente en los manantiales.

Para respaldar esta hipótesis habrá que tener en cuenta los varios sitios de esta tradición en la Cuenca de la Laguna de Santiaguillo, como Cueva de los Ojitos y Cañón de Potrerillos 2 (fig. 2), en los que justo al lado de “las piedras que lloran”, nombre con el que se les conoce en el ámbito local a los abrigos rocosos con estos manantiales, se dejó la impresión de la mano en positivo o también el gesto pictórico de utilizar los cuatro o cinco dedos al mismo tiempo para producir una alineación de rectas verticales paralelas. En el caso de Cañón de Potrerillos 2, con esta última clase de gestos en color rojo 18, es relevante, además, que éstos se ordenen en forma muy escrupulosa en varias secuencias horizontales, dispuestas, a su vez, en al menos cinco registros o niveles sobre la misma superficie rectangular, lo que en cierto sentido recuerda la estructura organizativa que se exhibe en Cueva de Galindo (fig. 23). Al mismo tiempo, parece repetirse que algunos de estos motivos fueran ejecutados por infantes, lo que refrenda la importancia de que el vínculo que anima este proceso artístico y que une a los autores de estas expresiones con las agencias de la roca que brotan en los manantiales se instaure a temprana edad.

Parte de estas actividades rituales tendría quizá como hecho central el contacto con el agua de los manantiales, pues como sucede con frecuencia en diferentes sistemas religiosos, la interacción con este elemento favorece el



20. Panel VIII, Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

cambio y regeneración del individuo.⁷⁸ En este contexto es significativo que los sitios de arte rupestre anteriormente mencionados se definan por exteriorizar, *per se*, un profundo sentido de renovación cíclica en razón de su abundante concentración de humedad y agua que da origen a una espesa capa de vegetación que no se observa en otros lugares de los alrededores. Es probable que, frente a eso, se acudiera de manera periódica a estos espacios con la intención de recurrir a aquellas fuerzas o agencias de la regeneración que son propicias para la necesaria transformación del individuo como parte de su transitar en la vida. Esas prácticas rituales, relacionadas con el devenir cíclico de los seres, se enmarcan, por lo común, en los llamados rituales de iniciación o de paso,⁷⁹ siendo por sus condiciones Cueva de Galindo un espacio ideal para su realización ahí, de tal manera que a partir del acto artístico y el contacto con las aguas se buscaría iniciar a los más jóvenes en el mundo de lo sagrado y comenzar con esto una nueva vida como adulto e integrante de la comunidad.⁸⁰

*Construcción de territorio,
tiempo e identidad mediante el proceso pictórico*

Estímese ahora ampliar este ejercicio comparativo más allá de la Cuenca de la Laguna de Santiaguillo en otros tres espacios pertenecientes a la Tradición Pictórica del Arcaico. Los sitios en cuestión son La Contra Yerba, Cueva de la Garza y Mesa del Comal (fig. 3). Su existencia constituye una evidencia muy relevante, como a continuación se abordará, para poder precisar la función de los signos compuestos impresos con la mano como elementos también de identidad y nexos entre ciertos grupos, a pesar de las lejanas distancias que en ocasiones los separaran.

Al mostrar La Contra Yerba una notoria abundancia de estos signos será pertinente enfocarse sobre todo en su análisis. Este sitio se localiza en la porción norte del estado de Durango, en el valle del río Zape, municipio de Guanaceví (fig. 3). Los motivos en color rojo y amarillo son idénticos en su “concepto de puesta en forma” a los que se localizan en el Cañón de Molino

78. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 178.

79. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 178 y 198.

80. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 184 y 200.



21. Restos de lo que podría ser una secuencia horizontal de cuatro signos compuestos impresos con la mano. Charco Azul 5, Cañón de Molino. Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

(fig. 24); el diseño que ocupa la palma de la mano se integra de una serie de curvas simples organizadas en paralelo y en secuencia; todas las curvas dirigen su apertura hacia la zona en donde se encontrarían los dedos, que en algunos casos se ven impresos; en ciertos motivos, al final de la secuencia de las líneas curvas se pinta un plano oval. En conjunto este esquema formal corresponde a la variante *le* de la clasificación que se propone de esta familia gráfica en Cueva de Galindo (fig. 16). Los once signos con este esquema se agrupan en una misma área del sitio y están alineados en sentido horizontal en niveles o registros, muy a semejanza de lo que se ha evidenciado en los otros espacios previamente analizados de la cuenca de Santiaguillo. Un dato muy relevante es que como parte de la misma composición se encuentran algunas alineaciones horizontales de puntos o digitaciones que repiten la misma convención que una a estas dos familias y que tanto caracteriza a Cueva de Galindo.

El último caso por comparar es el de Cueva de la Garza, localizado en las zonas más elevadas de la Sierra Madre Occidental (fig. 3). El aspecto más llamativo de sus motivos impresos es que, a diferencia de los sitios de arte rupestre previos, ahí se rompe con el esquema formal que los ha venido caracterizando (fig. 25). Es posible que esto se deba a que se alude a otra clase de identidad. En este caso, el diseño que cubre tanto la palma como los dedos se constituye como una secuencia de rectas organizadas en simetría axial, es decir, con relación al eje longitudinal mayor de la mano. En total se trata de un grupo de cinco de estos signos, en color rojo 18, asociados de igual manera a un conjunto de puntos. Varios de éstos se imprimen con manos izquierdas y se disponen en sentido horizontal hacia la misma dirección. Todas estas características establecen una vez más una estrecha similitud con Cueva de Galindo, más concretamente con la composición del panel V (fig. 19).

Por lo expuesto en las páginas previas, la importancia del reconocimiento de los procesos de creación de las pinturas se ha puesto a prueba, en especial, al momento de indagar en la probable función de estos signos impresos con la mano. Al seguir esta misma línea, es pertinente profundizar en las implicaciones que tiene haber identificado que, como parte de su producción, fue necesario que los motivos se delinearán primero sobre la mano del ejecutante, previo a su impresión sobre la roca, tal si se tratara de pintura corporal o un tatuaje.

Esta relación entre la pintura corporal y el arte rupestre da cabida a la posibilidad de introducir una breve reflexión a este respecto. Para esto me valgo del papel fundamental que tiene entre distintos pueblos africanos o en los grupos



22. Charco Azul con sus altos monolitos rocosos que vigilan la entrada hacia el interior del cañón y la Cueva de Galindo. Foto: Daniel Herrera.

amazónicos amerindios la pintura corporal o el propio tatuaje.⁸¹ En estas sociedades la pintura sobre el cuerpo está relacionada con complejos procesos rituales que tienen como fin la “fabricación” de los cuerpos. Para poder llegar a comprender esta idea es indispensable considerar que en estas sociedades se parte de una lógica en donde la transformabilidad de los seres es constante, ya que nada está dado por naturaleza. Además, esta perspectiva de carácter ontológico conlleva a una diferenciación entre dos realidades, la interior y la exterior, las cuales no son necesariamente coincidentes. De esta manera, puede llegar a presentarse, por ejemplo, que un ser humano se incorpore a un cuerpo no-humano y viceversa. Es así que, como parte de las prácticas rituales que están encaminadas a la construcción de esta nueva corporalidad, los individuos cubran sus cuerpos de pintura con diseños específicos, a fin de que tengan mayor eficacia estas intervenciones que los encauzan a adquirir una nueva

81. Michèle Coquet, *Figuración, creación y estética: etnografía de las prácticas y antropología de las imágenes* (Zamora de Hidalgo, Mich.: El Colegio de Michoacán, 2018); Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Nueva York: Oxford University Press, 1998), 73-95, y Els Lagrou, “Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción”, *Mundo Amazónico*, núm. 3 (2012): 95-122.

piel y, por lo mismo, una esencia que los define, ahora sí, como pertenecientes a una comunidad o grupo.

Si incorporamos esta lógica a nuestro caso de estudio es interesante proponer la hipótesis de que la decoración de las manos, implicada en la elaboración de los motivos rupestres, tiene como fin también dotar de una nueva piel o cuerpo a sus autores. Esta corporalidad “renovada” los ayudaría, entre otras cosas, a identificarse como pertenecientes a una colectividad. No es casual, por eso, que se escojan diseños con patrones tan distintivos y específicos. Pero este vínculo de pertenencia, de identidad grupal, al parecer fue necesario que se realizara en comunión con el propio territorio habitado, o más en particular, con las agencias que residen en él, con las cuales es posible entablar comunicación en los espacios donde suele encontrarse el arte rupestre. De este modo, al tocar la roca con la pintura y dejar impresa esa “nueva piel” sobre su superficie, el individuo logra un pacto ritual de síntesis entre su esencia y el territorio. Su propia piel y la de la roca son ahora una misma. Paisajes y seres humanos se pertenecen mutuamente y se hermanan.

Las mismas propiedades de regeneración y transformación, que caracterizan a estos espacios con arte rupestre, motivarían la realización de las actividades pictórico-rituales con las que los individuos, en algunos casos niños, dan origen a la construcción de esta nueva identidad y realidad en afinidad con estos lugares sagrados y, por tanto, con el territorio en general. Así como sucede para los creadores, las imágenes constituirían para los sitios sagrados que las congregan y “portan” una especie de nueva piel que los humaniza y distancia de lo indefinido e indiferenciado que representa la realidad en general.⁸² Con esto se singulariza a estos lugares pero en correspondencia con la propia identidad de sus habitantes.⁸³

Para terminar de exponer algunas de las propiedades que definen la construcción de estas nuevas identidades se examinan dos aspectos característicos de las propias pinturas. Por un lado, en el sitio Cueva de la Garza, resulta sumamente interesante que, además de las impresiones ya descritas, existe un último diseño de mano en color negro del cual, por su posición al centro y en el extremo superior de toda la composición, es patente su papel protagónico (fig. 26). Sin embargo, en contraste con las previamente analizadas, ésta no es humana, sino que pertenece a un gran oso. Otro aspecto que la diferencia

82. Coquet, *Figuración, creación y estética*, 69, 81, 84 y 91.

83. Coquet, *Figuración, creación y estética*, 69, 81, 84 y 91.



23. Cañón de Potrerillos 2, Cuenca de la Laguna de Santiaguillo. Imagen inferior modificada con DStretch YRE. Foto: Daniel Herrera.

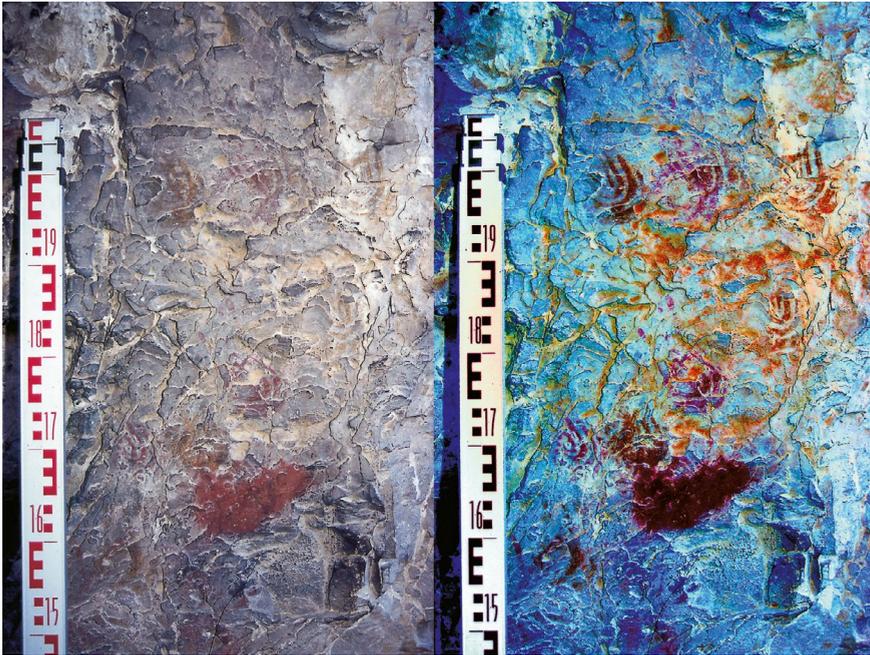
es que su elaboración no fue a partir de la impresión de la pata de este animal, es decir, se trataría más bien del dibujo de su huella.⁸⁴ Dado que comparten la misma composición no se descarta que esta última funcionase de manera análoga a las humanas, ayudando en este caso a establecer una conexión identitaria entre esta especie y los antiguos artistas.

Respecto al oso, es muy llamativo que se haya escogido una especie que presenta un comportamiento estacional muy marcado, ampliamente conocido por sus periodos de hibernación.⁸⁵ Es probable que esto se deba al tema muy importante del registro de los ritmos y, por lo mismo, del tiempo y los ciclos estacionales, que los autores de esta tradición pictórica dedican con especial atención a conceptualizar por medio de este lenguaje. Lo anterior se manifiesta gráficamente con la plasmación recurrente de las series de puntos, líneas o círculos, que en el caso de aquellas que se asocian a los signos impresos, es interesante que se encuentren con frecuencia en grupos de siete a ocho elementos, como en Cueva de Galindo, Cueva de la Garza y La Contra Yerba, o de 14-15 como en Charco Azul 5.⁸⁶ Si bien éste no es asunto primordial

84. La identificación de la huella pintada de este animal fue gracias al apoyo de la bióloga Celia López González investigadora del Centro Interdisciplinario de Investigación para el Desarrollo Integral Regional (CIIDIR), Unidad Durango. Esta misma investigadora me refirió que, dado que es una pata pintada, es difícil especificar a cuál de las dos especies que habitaron el norte de México se refiere: la de oso grizzly (*Ursus arctos nelsoni*) o la del oso negro (*Ursus americanus*).

85. Debe precisarse que este comportamiento de hibernación es regular entre las dos especies de oso que poblaron el norte de México, esto de acuerdo con la bióloga Carolina Gámez Brunswick. Sin embargo, su tiempo de duración se correlaciona con la extensión del invierno. Para profundizar sobre el tema recomiendo la lectura del artículo de los investigadores: Carolina Gámez Brunswick y Octavio Rojas-Soto, "The Effect of Seasonal Variation on the Activity Patterns of the American Black Bear: an Ecological Niche Modeling Approach", *Mammalia* 84, núm. 4 (2019): 315-322.

86. Se ha explorado la posibilidad de que estas cuantificaciones de siete a ocho aludan a una anotación de ciclos estacionales acumulados; o que aquellas de 14-15 puedan tratarse de un conteo de medio mes lunar como sucede para las que se encuentran en el arte rupestre de grupos de cazadores-recolectores de Nuevo León o Coahuila en donde la luna es para las sociedades con este modo de vida un referente temporal primordial: Herrera, "El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango", 307, 454-459, 467-469; William Breen Murray, "Arte rupestre en Nuevo León", en *El arte rupestre en México*, eds. María del Pilar Casado y Lorena Mirambell (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990), 457-459 y 465; "Petroglifos calendáricos del norte de México", en *Arte rupestre del noreste*, ed. William Breen Murray (Nuevo León: Fondo Editorial de Nuevo León, 2007), 79 y 81.



24. Signos impresos con la mano de La Contra Yerba, valle del río Zape. Imagen derecha modificada con DStretch LRD. Foto: Marie-Areti Hers.

de la investigación, el estudio de estas secuencias evidencia que una de las probables funciones que persigue el lenguaje o estilo artístico en el que se insertan está centrada en la construcción de toda una filosofía alrededor del tiempo con relación al devenir de los paisajes (la vegetación), los astros, los animales y las comunidades humanas, es decir, en darle orden y sentido a las transformaciones de la naturaleza y, por consecuencia, a la existencia misma de los seres que la integran. En ese contexto es que habrá que valorar la persistencia en la asociación entre los signos compuestos impresos con la mano y las secuencias tanto de puntos, líneas o círculos, pues con esto parece subrayarse la fuerte relación entre la identidad que se construye a partir de los símbolos que porta el creador en sus manos y los ciclos temporales que se perciben en el territorio y que se inscriben en estas series. Identidad, tiempo y territorio son tres conceptos sintetizados en estas imágenes que se entrelazan a partir del vínculo espacial que forman estas expresiones. Frente a las fuerzas de germinación y

de regeneración que parecen concentrar y ejercer los sitios con pinturas, caracterizados por su abundante agua y humedad, tiene sentido que sea en éstos en los que se establezca el registro de los ritmos y los ciclos estacionales. En Cueva de Galindo esto se reconoce con claridad, pues son el agua y los astros, especialmente la luna, quienes funcionarían como sus más destacables referentes. Después de todo, estos dos últimos elementos son constantemente comparados o asimilados por ser fuente del devenir universal, ya que son los ritmos de ambos los que deciden la aparición y desaparición periódica de todas las formas vivientes, además de que sirven de guía a la formulación de una estructura cíclica de la realidad en sí misma.⁸⁷ De esta manera, en analogía con lo que sucede con la luna, los neófitos deberán de morir y renacer, pero en este caso enriquecidos con una nueva identidad, que será de acuerdo con los signos que a partir de ahora portan en sus manos y que quedan como testigos en la permanencia que implica dejar este acto creativo en la superficie de la roca.⁸⁸

Conclusiones

Como se ha podido exponer a lo largo de este trabajo, el enfoque de estudio empleado aquí, para tratar de identificar los procesos de realización de esta tradición pictórica, ha sido de vital importancia para el esclarecimiento del contexto creativo y ritual en el que se originaría. A su vez, el reconocimiento de estos procesos se ha constituido en una vía fundamental para indagar sobre su probable función, máxime que uno de los aspectos esenciales que la definen tiene que ver con la manera en la que, para los autores de estas imágenes, el fenómeno de creación artística es quizás un “medio” y no sólo “un fin en sí mismo”. En otras palabras, se está ante obras que no persiguen exclusivamente la “representación” como propósito principal y, por consiguiente, la apreciación y exposición de las manifestaciones gráficas que se generan; sino que en éstas se privilegia, a la par de este último aspecto, la trascendencia de los procedimientos involucrados en su elaboración, ya que mediante éstos las antiguas sociedades lograrían, por ejemplo, establecer relaciones entre ellas, así como interactuar y vincularse con su entorno, sobre todo con los seres o agencias que lo habitan de forma cotidiana. Es por esa razón que se concluye afirmando que

87. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 179 y 199.

88. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 198-200.



25. Signos impresos con la mano de Cueva de la Garza, cuenca superior del río Humaya. Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

se trata de imágenes cuya significación inicia al momento de ser vivenciadas y experimentadas durante su proceso de creación.

Conscientes, entonces, del propósito y motivaciones que originan estas obras, es posible empezar a entender cómo los sitios en donde se concentra el arte rupestre parecen constituirse en lugares de transformación y creación por excelencia. Son el escenario propicio para que el artista potencialice y promueva sus habilidades o conocimientos en relación con la metamorfosis de la materia, de los objetos y de los seres,⁸⁹ lo que le lleva, como principal consecuencia, a una transmutación de su realidad mediante las imágenes creadas con sus manos.⁹⁰ Es probable que la regeneración y la transformación más importantes que se realizan en estos lugares y a las cuales se vincularía la ejecución del arte rupestre, sean las del propio individuo. El caso de los signos impresos con las manos es muy ilustrativo precisamente de cómo se desarrollaría esta práctica o técnica de metamorfosis.

Es así también cómo la presencia de los signos anteriores y las convenciones en su asociación con otras familias gráficas, se constituyen en prueba del fuerte vínculo y la estrecha interacción, a pesar de las amplias distancias que los separan, entre los autores de las expresiones de Cueva de Galindo con aquellos de La Contra Yerba, Mesa del Comal y Cueva de la Garza, ubicados en la porción norte y alta de la Sierra Madre Occidental de Durango (fig. 3). Al mismo tiempo, el carácter atípico de sus temáticas y de la estructura compositiva de sus imágenes, en el contexto del arte rupestre del Cañón de Molino y de la cuenca de Santiaguillo, en general, puede estar relacionado con la mayor afinidad cultural entre los creadores de las pinturas de Cueva de Galindo y aquellos habitantes de las regiones serranas referidas. No se descarta, de igual manera, que la singularidad de este último sitio se deba a que se está frente a la formulación de una obra que cumple con una función distinta en comparación con el resto de los lugares de arte rupestre que conforman el territorio cultural prehispánico de la cuenca de Santiaguillo.

Finalmente, la información ofrecida de este arte viene a derribar esas perspectivas aislacionistas y primitivistas, aún presentes en la academia, que se construyen alrededor de estas antiguas sociedades, al desechar la posibilidad de que éstas se comunicasen a grandes distancias o de que estableciesen estrechos lazos sin el soporte de grandes organizaciones estatales o de empresas

89. Coquet, *Figuración, creación y estética*, 39-40.

90. Coquet, *Figuración, creación y estética*, 78.



26. Huella de oso asociada a una secuencia de círculos. Margen superior de Cueva de la Garza, cuenca superior del río Humaya. Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

expansionistas militaristas. Por el contrario, el arte se ofrece como una poderosa herramienta tecnológica que permite la comunicación entre las poblaciones a pesar de las distancias, lo que lo lleva a posicionarse en algunos casos como lengua franca, y a ayudar probablemente a construir vínculos de parentesco entre las comunidades. ❀

N.B. Para la realización de la tesis de mi doctorado fue fundamental la beca Conacyt, así como el apoyo económico del FONCA. Agradezco especialmente a Fernando Berrojalbiz Cenigaonaindia, a Eulalio Rivera Aguilar (nativo del cañón), a Ana Laura Chacón Rosas, Raúl Ernesto Narváez Elizondo, Félix Hernández Olaguez (†), así como a los arqueólogos Alberto Rojero González, Ricardo Iván Flores Mendoza, Iris Abril Meraz Loya y Guillermo Javier Aguilera Larriva. Asimismo, mi agradecimiento a la guía constante de Marie-Areti Hers, Francisco Mendiola Galván, Marcela Sepúlveda Retamal y Ramon Viñas i Vallverdú.

Usos de la imagen en los impresos novohispanos dentro de la Congregación de San Felipe Neri

Uses of the Image in the Novo-Hispanic Prints within the Congregation of Saint Philip Neri

Artículo recibido el 8 de agosto de 2023; devuelto el 10 de enero de 2024; aceptado el 8 de febrero de 2024, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.124.2852>

Marina Garone Gravier Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México, México, mgarone@unam.mx, <https://orcid.org/0000-0002-5981-9243>

Líneas de investigación Historia del libro, edición, tipografía e imprenta latinoamericana (desde el siglo XVI a la actualidad); cultura visual en el mundo del libro; las relaciones entre edición y género.

Lines of research History of the book, publishing, typography, and Latin American printing (from the 16th century to the present); and visual culture in the world of books; the relationship between publishing and genre.

Publicación más relevante *Introducción a la cultura visual y material del libro antiguo* (Bogotá, Colombia; Guadalajara, México; Córdoba, Argentina; Santiago, Chile: Universidad de los Andes/Universidad de Guadalajara/Eduvium/Ediciones Universidad Católica de Chile, 2023).

Erika B. González León Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Ciudad de México, México, erikaglezleon@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7202-5552>

Líneas de investigación Bibliotecas de corporaciones religiosas y la cultura escrita durante el Antiguo Régimen; uso de la imagen devota en el libro antiguo; la Congregación de San Felipe Neri en la Nueva España.

Lines of research Libraries of religious corporations and the written culture during the Antiguo Régimen; the use of the devotional image in antique books; the Congregation of the Oratory of Saint Philip Neri in New Spain.

Publicación más relevante Coord., *Discursos globales, escenarios locales, expresiones artísticas en diversas regiones del virreinato novohispano* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide/Enredars Publicaciones, 2023).

Resumen Los libros impresos y manuscritos realizados por la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri son testimonio cultural de su época y del grupo religioso que los consumía. La investigación de las imágenes de esos impresos se organiza en una mención de elementos esenciales para el estudio de la imagen en el libro antiguo; un breve contexto histórico del oratorio, y la ubicación de dos momentos de la producción editorial de la congregación, a partir del repertorio de impresos localizados en la Biblioteca Nacional de México. Se analizarán la imagen ornamental (específicamente los casos de la imagen comodín, la que se aplica como ajuste de composición tipográfica y un ejemplo particular de uso de marca tipográfica), así como las imágenes narrativas.

Palabras clave Congregación de San Felipe Neri; grabado; libro antiguo; imagen; Nueva España, México.

Abstract The printed books and manuscripts produced by the Congregation of the Oratory of Saint Philip Neri in Mexico City are a cultural testimony of their time and of the religious community for which they were produced. Our research into the images contained in the printed works is guided by a relation of basic elements essential for the study of images in pre-modern books, a brief historical and contextual account of the Oratory, and the identification of two moments in the Congregation's editorial production based on the catalogue of the National Library of Mexico repository. We also analyze the ornamental images (specifically the safe image—a figure used as a typesetting adjustment—and an example of the use of a typographic mark) and likewise the narrative images.

Keywords Congregation of the Oratory of Saint Philip Neri; engraving; ancient book; image; New Spain; Mexico.

MARINA GARONE GRAVIER Y
ERIKA B. GONZÁLEZ LEÓN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS, UNAM

Usos de la imagen en los impresos novohispanos dentro de la Congregación de San Felipe Neri

Introducción

La imagen, como medio de comunicación no escrito, favorece la investigación de los libros desde diversas perspectivas que van más allá de descripciones iconográficas. Su estudio permite establecer relaciones entre los contenidos textuales de las obras y las condiciones en las que fueron ideadas, producidas y reproducidas, sus aplicaciones específicas en un libro, sus transformaciones y variantes en diversas ediciones o libros distintos; tiende un puente entre lo visto y lo leído por tratarse de un eslabón entre el observador-lector.

En el estudio integral de un libro, la cultura visual plantea preguntas, ofrece perspectivas y propone herramientas interpretativas y discursivas para explicar el pensamiento y ahondar en la cultura escrita de comunidades.¹

1. Una de las teorías que más alcance ha tenido en la modelización de la historia del libro es la de Robert Darnton, orientada en la interacción de los diversos procesos de la creación del libro, lo que él denomina “círculo de comunicación” de seis componentes: autores, editores, impresores, distribuidores, vendedores y lectores. A partir de esa teoría surgieron otras perspectivas, como las de Thomas R. Adams y Nicolas Barker, quienes plantearon cinco fases: publicación, manufactura, distribución, recepción y supervivencia. Más tarde, el propio Darnton revisó y adecuó su esquema (Robert Darnton, “¿Qué es la historia del libro?”, en Robert Darnton, *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural* [Ciudad de México: Fondo de

Este trabajo analiza algunas piezas de la producción escrita de los oratorianos de san Felipe Neri, específicamente, la revisión de las estampas contenidas en los libros producidos por los oratorianos de la casa fundada en San Miguel el Grande (de Allende), pero publicados en la Ciudad de México. El objetivo es conocer el tipo y la naturaleza de las imágenes, y evaluar el posible vínculo entre emisor y receptor, procurando localizar indicios de su efectividad² y su uso dentro de la congregación.

El estudio de la imagen en el libro antiguo

Existen trabajos que analizan en particular los usos de la imagen en el libro antiguo.³ Los estudios en el entorno bibliográfico han oscilado entre una gran fragmentación de “lo visual” respecto del contenedor libro, al aislarlo del texto e invisibilizar al segundo, y una subvaloración del significado de la imagen en beneficio del contenido textual de la obra, enalteciendo al autor literario sobre los demás agentes productivos del libro, incluido el grabador.

Se ha asociado con el estudio de la imagen libraria, con el estudio del grabado, su técnica, modelos de referencia y difusión de esquemas compositivos, así como de los perfiles biográficos de algunos de sus artífices.⁴

Cultura Económica, 2010]; Thomas R. Adams y Nicolas Barker, “A New Model for the Study of the Book”, en Nicolas Barker, *A Potencie of Life: Books in Society. The Clark Lectures 1986-1987* (Londres: British Library/Oak Knoll Press, 2001), 5-43 y Robert Darnton, “Retorno a ‘¿Qué es la historia del libro?’”, *Prismas, Revista de Historia Intelectual* 12, núm. 2 (diciembre de 2008), 157-168.

2. Marina Garone Gravier y Mauricio Sánchez Menchero, coords., *Cultura impresa y visibilidad: tecnología gráfica, géneros y agentes editoriales* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades-Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2019).

3. Marina Garone Gravier, “Aproximaciones al estudio de la cultura visual en el libro impreso novohispano”, en Marina Garone Gravier y Ma. Andrea Giovine, *Bibliología e iconotextualidad* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2019).

4. En el ámbito español se pueden citar, a manera de ejemplos, los trabajos de James P. R. Lyell y de Blanca García Vega. Véase Blanca García Vega, *El grabado del libro español: siglos XV-XVI-XVII: (aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)* (Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid-Institución Cultural Simancas, 1984) y James P. R. Lyell, *La ilustración del libro antiguo en España* (Madrid: Editorial Ollero y Ramos, 2012).

Respecto de los repertorios iconográficos, la gran mayoría de los trabajos de investigación, libros y catálogos, disponibles en México, presentan los grabados de forma aislada, sin relación con el emplazamiento de la página; hacen una selección jerárquica y arbitraria del motivo fuera del contexto bibliográfico y, cuando la imagen se reproduce en soportes impresos o plataformas digitales, rara vez mencionan las relaciones que establece con el texto o la función que ocupa dentro del libro.⁵

A diferencia de tales perspectivas, este estudio se centra en cómo funcionan las imágenes librarias en relación con el texto escrito según el punto de vista bibliológico, es decir, aquella que, más allá de enlistar y catalogar, procura entender los factores involucrados en el proceso de producción del documento tipográfico para explicar los significados de lo visual en el libro; y, siempre que sea posible, poner en evidencia y plantear quién, cuándo y cómo decidió la presencia de un determinado grabado en el texto.

Como medio de comunicación y portador de información, cada uno de los numerosos libros que se produjeron en la Nueva España comparte ciertas características estructurales, de producción y circulación con otros cientos de libros europeos; por esta razón, es posible creer que una sólida estructura de análisis para este fenómeno se puede sustentar y plantear desde la bibliología.

La imagen en el libro propone diversas relaciones de sentido con los contenidos escritos, pues establece funciones informativas, connotativas y denotativas, y genera estrategias de comunicación específicas vinculadas con el periodo de producción. Las imágenes proponen una cronología y suponen unas condiciones de lectura que aún se deben desentrañar, por tanto, el estudio de este fenómeno permite conocer la sociedad que hizo y usó esos documentos iconotextuales.

Al considerar lo anterior, algunos de los fenómenos que se pueden analizar de la imagen libraria son:

- Las categorías y funciones de las imágenes presentes en el documento escrito.
- Las relaciones iconotextuales.
- Las relaciones entre imagen gráfica, puesta en página y puesta en libro.

5. Por ejemplo: portada, páginas preliminares, inicio de capítulo, o sección, colofón, entre otros.

- Las transferencias y adecuaciones de modelos gráficos internacionales a la edición local.
- Las condiciones tecnológicas y económicas de la técnica seleccionada.
- La agencia de autores, grabadores, impresores y comitentes.

En las siguientes páginas se tratarán algunos de estos fenómenos en la producción libraria de los felipenses novohispanos.

Breve contexto histórico de la Congregación de San Felipe Neri

La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri es una comunidad de sacerdotes que tienen como misión la prédica del Evangelio, fundamentados en la oración, la caridad y el apostolado. De las dos casas que nos interesan para este artículo una se estableció en la Ciudad de México y la otra, en San Miguel de Allende. La primera tiene como antecedente la “Sagrada Unión de los Clérigos Presbíteros”, fundada en 1657, que hasta 1701 tuvo la autorización para unirse a la congregación felipense. La comunidad creció en tamaño y fama, pues, desde sus inicios, prominentes integrantes de la élite religiosa se unieron a ella como “Miembros de número”; tuvo entre sus filas a mecenas y protectores que la apoyaron para consolidarse como una hermandad sacerdotal.⁶

La fundación de San Miguel el Grande la llevó a cabo, en 1712, el padre que-retano Juan Antonio Pérez de Espinosa.⁷ Una de las principales características de esta casa es que contó, desde el principio, con una escuela de primeras letras y, posteriormente, con un colegio de estudios superiores bajo el patronazgo de san Francisco de Sales. A los felipenses se les llamó los “educadores de la juventud”⁸ por su destacado desempeño, sobre todo en la región del Bajío novohispano.

6. Benjamin Reed, “Cultura de los oratorianos en la Ciudad de México, 1659-1821: identidad corporativa, entre estructura y acción”, *Historia y Grafía* 2, núm. 51 (enero de 2019): 4-6.

7. Mariano Monterrosa, *Oratorios de San Felipe Neri en México* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1992), 41.

8. “Noticias de San Felipe Neri, documentos de la Colección Boturini, correspondiente al volumen 4 de las Memorias de la Nueva España, hoy perdidas en el AGN, duplicado en el archivo de la Real Academia de la Historia de Madrid”, citado por Pilar Gonzalbo, *Historia de la educación en la época colonial*, 30; Archivo Histórico de la Ciudad de México (en adelante AHCM), Diocesano, General, Religiosos, Felipenses, siglo XVIII, caja 268, exp. 1, f. 52.

Al tener en cuenta estos antecedentes fundacionales podemos comprender cómo la imagen en sus publicaciones constituye un testimonio histórico sobre procesos editoriales y políticos suscitados dentro de la congregación.

La producción editorial oratoriana en la Biblioteca Nacional de México

Los felipenses de la capital novohispana estuvieron vinculados con la élite intelectual y académica virreinal desde su establecimiento. Su fundador, Antonio Calderón Benavides, era integrante de una notable familia de impresores que inició en el siglo XVII y se extendió hasta el siglo XIX. Por eso, en los años cercanos a su establecimiento, las publicaciones de esta congregación se comisionaron al taller tipográfico de los Calderón Benavides; Ribera Calderón.⁹ Esa “fidelidad tipográfica” se prolongó hasta el siglo XVIII, al menos hasta 1774, cuando hubo un viraje nominal en las casas impresoras con las que comienzan a trabajar los oratorianos.

Según el corpus de impresos al final de este escrito (véase Anexo 1) se pueden establecer al menos dos momentos editoriales: el primero, vinculado con la línea dinástica de los Calderón y sus herederos, con Miguel de Rivera Calderón, Francisco de Rivera Calderón y María de Rivera; periodo de 1703 a 1736. El segundo, identificado entre 1774 y 1782 se vincula con el oratorio abajeño que es también cuando aparece un elenco de talleres y nombres distintos a los anteriores, a saber: José de Jáuregui, y más tarde sus herederos, y Felipe de Zúñiga y Ontiveros. Además, hay otros dos casos que merecen un análisis particular, y que por el momento no abordaremos, éstos surgen a partir del segundo momento de la cronología presentada: nos referimos al Real y Pontificio Seminario Palafoxiano, de Puebla, y a la imprenta de Luis Abadiano y Valdés.

Los usos de la imagen en la edición oratoriana: la imagen ornamental

Es posible identificar dos grandes grupos en los tipos y clases de imágenes librarías: el de los grabados que no proponen una relación con el contenido de la

9. Mucho se ha escrito sobre esta familia. Véase Kenneth C. Ward, “‘Mexico, where They Coin Money and Print Books’: The Calderón Dynasty and the Mexican Book Trade, 1630-1730” (tesis de doctorado, Austin: Texas University, 2013).

obra, que pueden tener un carácter abstracto o figurativo, pero que no modifican el texto ni alteran su recepción; este grupo podría denominarse decorativo u ornamental. El segundo grupo establece algún tipo de relación con el texto debido a su significado explícito, simbólico o literario, en una palabra, por su valor narrativo.

Dentro del grupo de las imágenes ornamentales encontramos una estrategia del uso reiterado de grabados –incluso dentro de una misma obra–, que se aplican como elemento “comodín” en distintos pasajes del texto y sin ninguna relación temática o conceptual con lo escrito. Se usan para calzar o ajustar una composición tipográfica. La repetición de un modelo y clase de imagen ornamental en una obra puede obedecer a otras razones: proponen una regularidad de motivos gráficos para dar mayor cohesión o unidad plástica y visual a la edición y pueden indicar que el taller tenía escasas piezas de esos grabados ornamentales –complementarios del repertorio de recursos visuales de los talleres tipográficos.

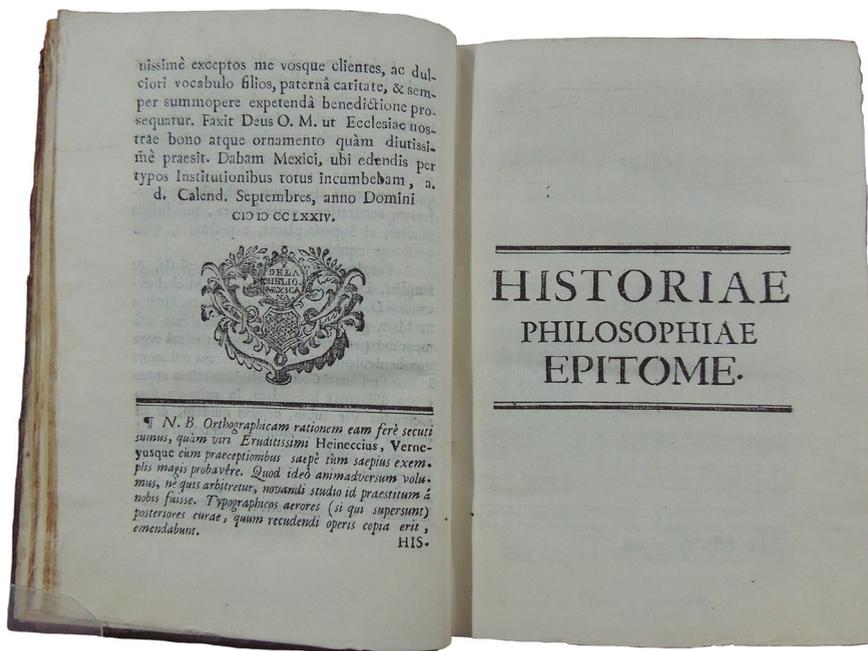
En el grupo de grabados ornamentales que no fueron realizados *ex profeso* para una edición en particular o que no establecen una relación iconotextual explícita con la obra, ciertos casos merecen un análisis más pausado para desentrañar su función y elección en un libro determinado; por ejemplo, la presencia de marcas tipográficas.

En el ensayo de 2016, “El concepto de marca editorial entre los impresores coloniales: de la evidencia material a las fuentes textuales”,¹⁰ además de identificar y atribuir de forma inequívoca la marca tipográfica del impresor mexicano del siglo XVI, Pedro Balli, se dio a conocer la marca tipográfica de la imprenta de la Biblioteca Mexicana, dato que se suma al estudio del taller de Juan José de Eguiara y Eguren que se publicó el mismo año en la clásica revista *Bibliographica Americana* de la Biblioteca Nacional de Argentina.¹¹

La marca se encuentra en la edición de *Elementa recentioris philosophiae* del célebre oratoriano Juan Benito Díaz de Gamarra publicada en 1774, al final de los preliminares y antes de una portada interior, siguiendo uno de los posibles espacios en que esta categoría de imágenes se usó en el libro antiguo (fig. 1). La presencia de esa marca y otros enseres de la imprenta de la Biblioteca Mexicana

10. Marina Garone Gravier, “El concepto de marca editorial entre los impresores coloniales: de la evidencia material a las fuentes textuales”, en *Marcas tipográficas las huellas de antiguos impresores* (Cholula: Universidad de Las Américas Puebla, 2014), 9-25.

11. Marina Garone Gravier, “La imprenta de la Biblioteca Mexicana: nuevas noticias de un taller tipográfico del siglo XVIII”, *Revista Bibliographica Americana*, núm. 12 (2016): 75-90.



1. Marca tipográfica de la Biblioteca Mexicana, en Juan Benito Díaz de Gamarra, *Elementa recentioris philosophiae* (Ciudad de México: Joseph A. Jáuregui, 1774). Biblioteca Nacional de México, RSM 1774 M4 DIA, v.1.

en el taller de la familia Jáuregui se señalaron en un trabajo que documentó que Jáuregui compró los insumos del taller eguiarense.¹² Sin embargo, es necesario recalcar que no es ociosa la presencia de la marca en la obra que analizamos, ya que, como se verá más adelante, la relación de Eguiaara con los oratorianos es estrecha y profunda.

La imagen simbólica y de retrato en la edición oratoriana

Además de los usos y funciones de la imagen ornamental, en ediciones de los oratorianos se emplearon imágenes narrativas de carácter simbólico y de retrato

12. Marina Garone Gravier, “A Vos como Protectora Busca la Imprenta; ò Maria! Pues de Christo en la agonía Fuiste Libro, é Impresora: una muestra tipográfica novohispana desconocida (1782)”, *Gutenberg Jahrbuch*, (2012): 211-234.

que se analizarán con base en una publicación sumamente importante para los felipenses: *La Venerable Congregación del Oratorio de N.S.P. Felipe Neri de la villa de San Miguel el Grande, obispado de Michoacán, expone los motivos con que ha resistido ser visitada* [...], de Manuel Quixano Zavala,¹³ publicada en 1782 por Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo (fig. 2).

En la portada de estilo neoclásico hay una viñeta decorativa que separa el título del pie de imprenta, ubicación y función que fue habitual en la composición tipográfica de las portadas de ese periodo (fig. 3). Se observa una estructura arquitectónica que podría ser una cátedra con un baldaquino –quizá se trate de un púlpito– en el cual están un atril y un libro, a la derecha hay una esfera armilar con un ramo de olivos, y, a la izquierda, otra esfera que posiblemente sea un globo terráqueo con una rama de laurel. Si bien esta imagen podría referir a las cátedras oratorianas no es descartable que se haya usado en obras de otro corte y, por tanto, sea una imagen genérica y decorativa.

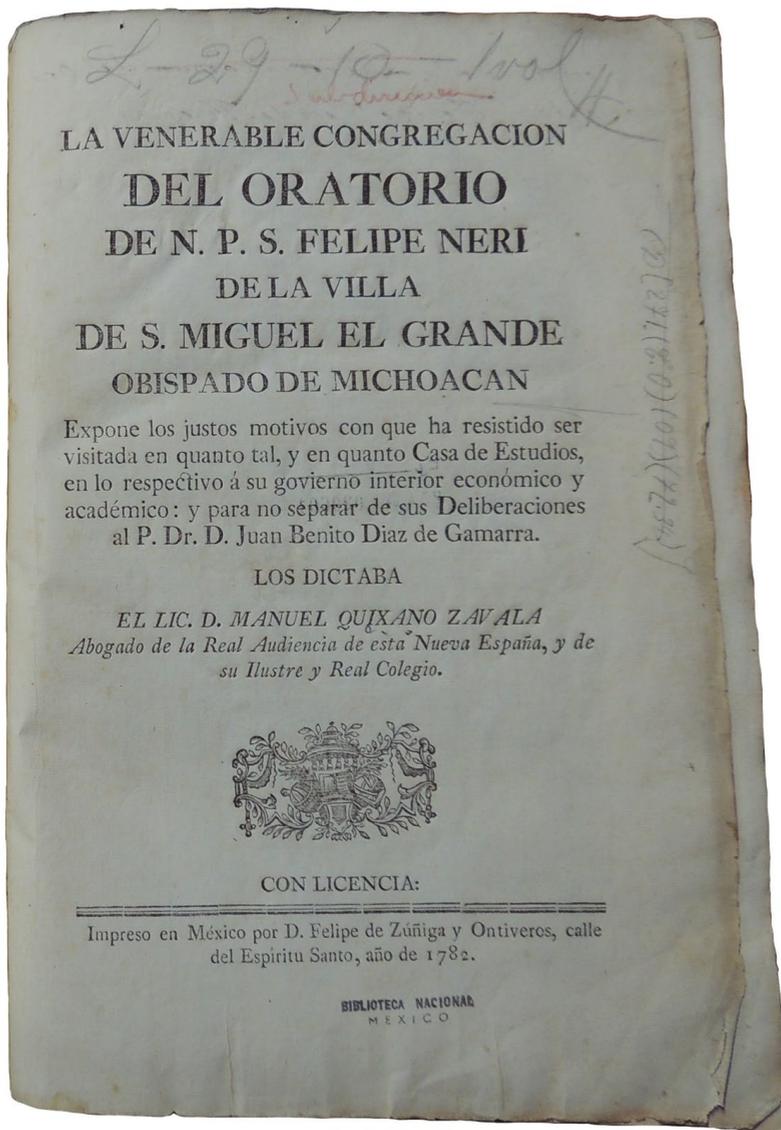
La segunda imagen del libro, al tope de la página 1, además de la función editorial específica de ser cabecera de inicio de capítulo, tiene al menos un elemento iconográfico que sugiere que es una imagen simbólica con cierta relación con la congregación (fig. 4). Cuando el Espíritu Santo infunde a san Felipe Neri sus dones (conocimiento), su corazón se inflama y, como se puede apreciar en ambos lados del florero, hay dos corazones encendidos. Al seguir la composición del friso superior en simetría axial, además de sendos corazones, se observan a cada lado un carcaj, una antorcha y una pluma que atraviesan un escudo, pero aún no es posible ofrecer una explicación satisfactoria de su significado en este contexto.

Un elemento sumamente relevante de este grabado es que está firmado por Juan Ronquillo. Kelly Donahue informó, en consulta epistolar,¹⁴ que, en el estudio de *Iconografía hispánica* de Elena Páez Ríos,¹⁵ se le atribuye una ilustración

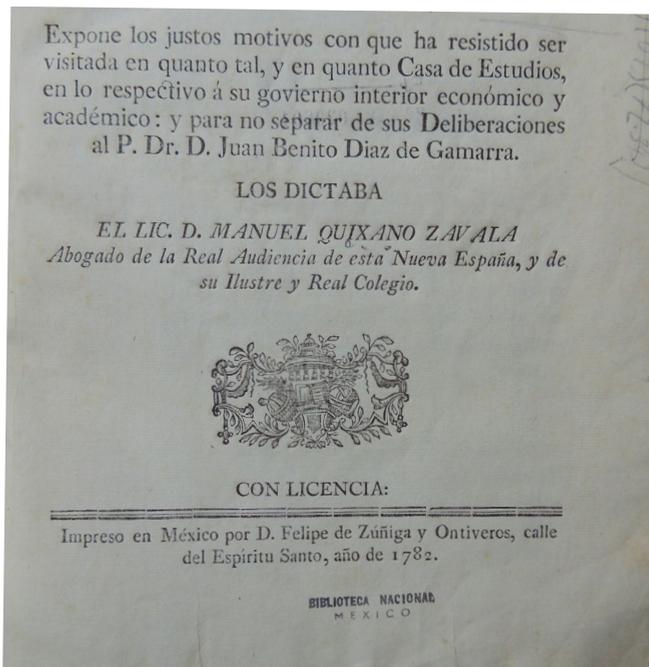
13. Manuel Quixano Zavala, *La Venerable Congregación del Oratorio de N.S.P. Felipe Neri de la villa de San Miguel el Grande, obispado de Michoacán, expone los motivos con que ha resistido ser visitada* [...] (Ciudad de México: Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1782); Quixano Zavala nació en 1738 en la Ciudad de México. Estudió y ejerció como abogado de la Real Audiencia en la Nueva España y de Cámara del Marqués del Valle de Oaxaca, Duque de Terranova y Monteleón (Información obtenida de la cartera del retrato que se ubica en la pinacoteca del Oratorio de San Felipe Neri, en San Miguel de Allende, Guanajuato).

14. Comunicación epistolar del 21 de febrero de 2023.

15. Elena Páez Ríos, *Iconografía hispánica. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional publicado por la sección de estampas*, vol. IV (Madrid: Biblioteca Nacional, Hauser y Menet, 1967).



2. Portada de Manuel Quixano Zavala, *La Venerable Congregación del Oratorio de N.S.P. Felipe Neri de la villa de San Miguel el Grande, obispado de Michoacán, expone los motivos con que ha resistido ser visitada* [...] (Ciudad de México: Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1782). Biblioteca Nacional de México, RSM 1782 M4 QUI, ej. 1.



3. Viñeta, en Quixano Zavala, *La Venerable Congregación del Oratorio*, portada (*vid. supra* n. 13). Biblioteca Nacional de México, RSM 1782 M4 QUI, ej. 1.

de la *Recopilacion de la sanidad de Albeyteria, y arte de herrar* [...], publicada en Madrid en 1769,¹⁶ pero que no aparece dato alguno sobre él ni en *Summa Artis* (vol. 31) ni en el catálogo de la Calcografía Real.

El catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica tiene otra referencia de Ronquillo en la obra de Ángel Isidro Sandoval, *Jardín de Albeyteria: sacado de varios*

16. Manuel Pérez Sandoval, *Recopilación de la sanidad de Albeyteria, y arte de herrar [Texto impreso]: sacado de varios autores, y nuevamente añadido con varias advertencias para los principiantes en dicha facultad, con dos láminas... en que se demuestra un caballo, con todas las enfermedades exteriores de él... y otra de los géneros de herraduras más esenciales para el arte de herrar /compuesto por Manuel Pérez Sandoval, maestro herrador, y Albeytar de esta Corte* (Madrid: Imprenta de la Calle del Carmen, 1769), 13, <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&text=on&textH=&completeText=&text=Recopilacion+de+la+sanidad&pageSize=1&pageSizeAbrev=30&pageNumber=2> (consultado el 3 de marzo de 2023). Biblioteca Nacional de España.



4. Juan Ronquillo, Cabecera, en Quixano Zavala, *La Venerable Congregación del Oratorio* (vid. *supra* n. 13), I. Biblioteca Nacional de México, RSM 1782 M4 QUI, ej. 1.

autores; ilustrado con unas noticias para los señores aficionados al buen gusto de los caballos españoles, impreso por la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía en Madrid en 1792 (fig. 5).¹⁷ Ambas obras reproducen la misma imagen por lo que cabe suponer al menos tres posibilidades: que pudo haber una transferencia de grabados entre la Imprenta de la Calle del Carmen y la de la familia Ibarra; que Ronquillo mantuvo relaciones comerciales con ambos talleres o, quizá y menos probable, que Manuel Pérez Sandoval y Ángel Isidro Sandoval, autores de las dos obras en las que está el grabado equino, tenían alguna relación de parentesco y en razón de la afinidad temática de sus obras se heredaron entre sí la placa del grabado. Lo más probable es que ocurriera la transferencia y venta de materiales entre imprentas matritenses, hecho relevante para nuestro impreso novohispano porque podría ser la línea de conducción que explique la presencia de un grabado firmado por él en el taller de los Zúñiga y Ontiveros en un periodo intermedio a los dos impresos españoles ya que entre las décadas de

17. Ángel Isidro Sandoval, *Jardín de Albeyteria [Texto impreso]: sacado de varios autores; ilustrado con unas noticias para los señores aficionados al buen gusto de los caballos españoles* (Madrid: en la Imprenta de la Viuda de Ibarra Hijos y Compañía, 1792). Las hojas de láminas son grabados calcográficos sobre enfermedades del caballo y las herraduras, uno de ellos firmado por Juan Ronquillo, <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000082381&page=1> (consultado el 3 de marzo de 2023).

los años setenta y ochenta del siglo XVIII los impresores de la Ciudad de México renovaron reiteradas veces sus materiales tipográficos.

Además de estas imágenes ornamentales y tipográficas que encontramos en *La Venerable*, se agregó una portadilla con el retrato de Felipe Neri. Aunque es lógico encontrar la inclusión del santo fundador en una publicación oratoriana, es necesario conocer el contexto en el que se creó este libro y entender el porqué de su inclusión.

Hacia 1780 los felipenses de San Miguel el Grande estaban asentados y consolidados dentro de la sociedad de la villa. Las familias de criollos que ahí vivían los tenían en alta estima, pues, además de ser sus guías espirituales, había estrechas relaciones familiares con el oratorio. Para esos años, sumado a la fundación de su templo, casa, capillas y Colegio de San Francisco de Sales, habían establecido dos conventos, un beaterio, una casa de ejercicios espirituales, otra iglesia y diversas capillas tanto en la ciudad como en poblaciones aledañas. Sin embargo, era el colegio salesiano el que les valió mayor prestigio.

Durante el siglo XVIII, al colegio se le consideró un referente intelectual y religioso donde se encontraban “las expresiones más originales de la Iglesia mexicana”.¹⁸ A diferencia de la mayoría de los institutos establecidos en la región para la formación sacerdotal, como el de San Nicolás Obispo en Valladolid, el instituto salesiano formaba exclusivamente a laicos, tuvieran o no inclinaciones religiosas.

Para finales del siglo XVIII, al estar como prepósito Vicente Fulgencio Zerriello y Juan Benito Díaz de Gamarra al frente del colegio como rector, inició un proceso de renovación del sistema de enseñanza en el que se abandonó el método aristotélico y escolástico, para impulsar la reflexión y argumentación constante. Se promovió “la modernidad de la filosofía y las ciencias, el humanismo academicista y el arte llamado de buen gusto”.¹⁸

Hacia finales de 1781, el obispo de Michoacán, Juan Ignacio de la Rocha, inició una visita a su diócesis, por lo que se hospedó por más de seis meses en la casa de los felipenses de la villa. Al tocar su turno de visita, los oratorianos argumentaron que bien podían recibirlo como un invitado, pero no le presentarían los libros de cargo, data y gastos, ni se le permitiría la revisión de los espacios sagrados, pues la Santa Sede les había concedido una exención. Además, el colegio, por ser un instituto educativo no religioso, debía quedar al margen

18. David A. Brading, *Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810*, 76 (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994).

Pereda¹⁹ (oratoriano) y Manuel Quixano Zavala (abogado de la Real Audiencia) asesoraron a los sacerdotes abajeños para elaborar una defensa que dio como resultado la publicación de *La Venerable Congregación*.

El libro, con formato de folio, establece que desde sus orígenes la congregación fue eximida de las visitas. Quixano sustentó sus argumentos tanto en la Bula emitida por Benedicto XIV, fechada el 21 de enero de 1758, que excusaba al Colegio de San Felipe de Lima de la jurisdicción ordinaria del arzobispo de esa ciudad,²⁰ como en la resolución emitida por una disputa similar con el Oratorio de la Antigua Guatemala.²¹

Una de las mayores controversias fue el intento de regular los libros de los felipenses de San Miguel y su aplicación en las aulas. A excepción de lo que utilizaban para la enseñanza de la Gramática, en el resto de las cátedras el material quedaba a plena libertad de los maestros.²² El obispo deseaba revisar el gobierno interior y académico del colegio²³ pues temía que por estas dispensas se infiltraran ideas contrarias a la religión y al gobierno, además, le preocupaba que el padre Gamarra tuviera licencia para leer y poseer libros prohibidos.²⁴

Fueron dos años de alegatos y envío de misivas entre las autoridades y los representantes diocesanos con los felipenses. El sentir del obispo de la Rocha quedó registrado en la publicación del abogado Joseph Nicolás de Larragoiti impresa también en el taller de Felipe Zúñiga y Ontiveros en el mismo año

19. *Apuntes históricos del Colegio Seminario de San Francisco de Sales de San Miguel el Grande*, 5-7.

20. Quixano Zavala, *La Venerable Congregación del Oratorio de N.S.P. Felipe Neri* 80-88.

21. Este proceso se puede revisar en el Archivo General de Indias (AGI), exp. Guatemala 383. Erika González León, "El Oratorio de San Felipe Neri de La Antigua después del temblor de San Miguel", *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, núm. 20 (diciembre de 2021): 101-102.

22. Ernesto de la Torre Villar, "El Colegio de estudio de San Francisco de Sales en la Congregación de San Miguel el Grande y la mitra michoacana", *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 7 (1981): 161-198 y Rafael Castañeda García, "Un episodio del pleito entre el Colegio de San Francisco de Sales en San Miguel el Grande y el obispo Juan Ignacio de la Rocha, 1782", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 127 (2011): 119-150.

23. Joseph Nicolás de Larragoiti, *Informe por la jurisdicción eclesiástica del Obispado de Valladolid de Michoacán, en el recurso de Fuerza, que há introducido la Venerable Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de la Villa de San Miguel el Grande de dicho Obispado* (Ciudad de México: por D. Felipe de Zúñiga, y Ontiveros, Calle del Espíritu Santo, 1782), 35-36.

24. Erika B. González León, "Registro de expurgo, censura y libros prohibidos dentro de la Congregación del Oratorio" (investigación en proceso).

de 1782, sin embargo, la de Quixano está fechada el 12 de mayo, mientras que la de Larragoiti el 4 de octubre.

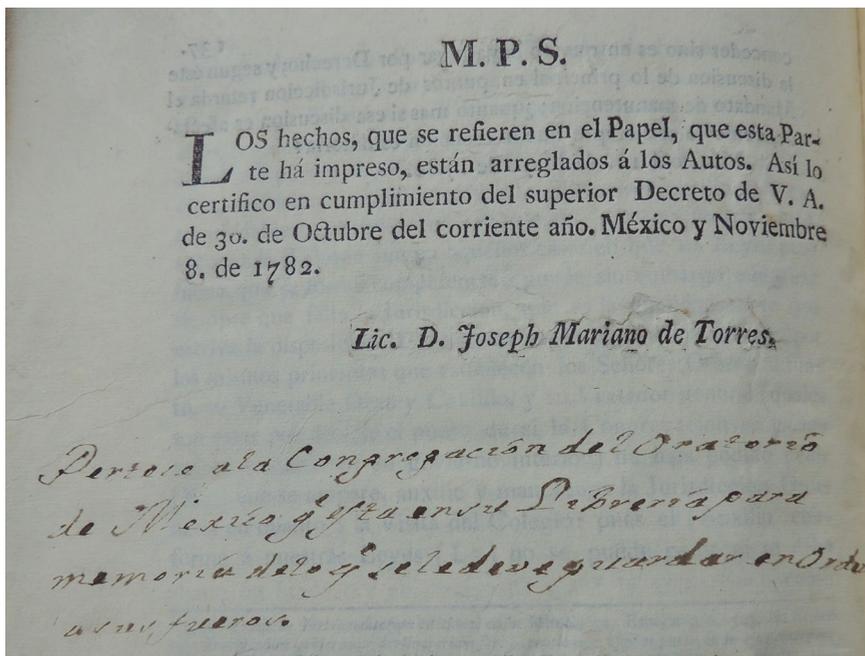
La Venerable Congregación es un alegato jurídico que no consta de preliminares, pero sí de las licencias correspondientes y tiene un índice con los siete puntos desarrollados por el abogado. En la introducción se resumen los hechos y la postura de la congregación ante la actitud del obispo de la Rocha. Este libro fue ampliamente difundido, pues en su momento se ordenó su presencia en toda fundación felipense. Los ejemplares consultados para esta investigación y que pertenecieron a las casas de Ciudad de México y San Miguel el Grande, son testimonio de esta circulación. Los dos que se resguardan en la Biblioteca Nacional de México tienen las siguientes anotaciones manuscritas: *Pertenece a la Congregación del Oratorio de México que está en su Librería para su memoria de lo que se le debe guardar en Orden i sus fueros* (fig. 6) [ej. 1]

*Pertenece a la Librería común del Oratorio
de Sn Phelipe Neri de Mexico. [ej. 2]*

Se infiere, entonces, que estos volúmenes pertenecieron a la casa de la capital novohispana y pasaron a los acervos de la Biblioteca Nacional tras su establecimiento. Estos dos ejemplares no tienen la imagen principal de la publicación, pero sí conservan los pertenecientes a la villa de San Miguel y son los que se utilizaron para este trabajo.

En ellos se aprecia un retrato en tondo de san Felipe Neri vestido como sacerdote con sotana, camisa blanca y bonete. Los elementos visuales que lo acompañan: el escudo con tres estrellas y los lirios, se relacionan con la congregación; la paloma en vuelo podría interpretarse como el Espíritu Santo y los dones que le confirió al florentino. De igual manera, las filacterias e inscripciones en la imagen reiteran su papel de fundador y el carisma del instituto felipense. Al pie de la estampa aparece la siguiente inscripción: *A devoción de la de los P.P. de la Villa de S. Miguel el Grande* (fig. 7).

Justo por debajo de ella podemos encontrar la firma del grabador, “Gil” es el único dato que nos deja el autor. Nos encontramos ante una imagen en la que las sombras y los volúmenes son creados por la profundidad del tallado sobre la lámina de metal. En ella podemos apreciar un retrato excepcional del santo fundador que nos habla de un grabador con experiencia en el arte, posiblemente Jerónimo Antonio Gil, Grabador mayor de la Casa de Moneda y fundador



6. Anotación manuscrita en el libro de Quixano Zavala (*La Venerable Congregación del Oratorio* [vid. supra, n. 13]), contraportada. Biblioteca Nacional de México, RSM 1782 M4QUI, ej. 1.

de la Real Academia de Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España. Esta atribución es cronológicamente correcta, pues ya para 1783 Gil estaba avvicinado en la Ciudad de México y al frente de la Academia, un proyecto novedoso que renovaba el viejo sistema gremial y aplicaba diferentes métodos para la enseñanza de las artes.

Además, es posible rastrear cierta relación de los felipenses de San Miguel con la Academia; para su fundación realizaron una donación económica²⁵ y comisionaron a profesores de este instituto carolino como José de Alzibar, Rafael Joaquín de Gutiérrez y Mariano Vásquez, programas pictóricos para su oratorio. En particular, el padre Gamarra encargó un grupo de tres retratos a Alzibar, vinculados con la querella con el obispo de la Rocha, animado por este

25. *Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España*, ff. 3 y 6.

centro de enseñanza que comulgaba con sus ideas de vanguardia, modernidad, “humanismo academicista y el arte llamado de buen gusto”.²⁶

Para realizar la calcografía, Jerónimo Antonio Gil tomó como modelo uno de los primeros retratos impresos del santo fundador y que se incluyó en la historia de vida de Antonio Gallonio publicada en 1601, la cual tenía el cometido de apoyar la causa de beatificación del florentino (fig. 8). Al igual que diversas imágenes de estos años, la calcografía es un “verdadero retrato”, pues su referente está realizado por un artífice que conoció en vida al santo o se basó en su máscara mortuoria.

Es así que el paradigma visual del grabado está cargado de simbolismo para la congregación, pues esta manera de retratar al santo florentino unifica una tipología que se extenderá en las fundaciones oratorianas.²⁷ El uso e inclusión de esta imagen en el impreso *La Venerable Congregación* no fue azarosa, pues remite a las primeras representaciones y publicaciones sobre Felipe Neri, pero, sobre todo, al carisma primigenio de la congregación y su fundación, la cual está cimentada en la protección y obediencia al papado. Esta particularidad dio pie a la interpretación sobre la exención de las visitas y una relación singular con el poder diocesano.

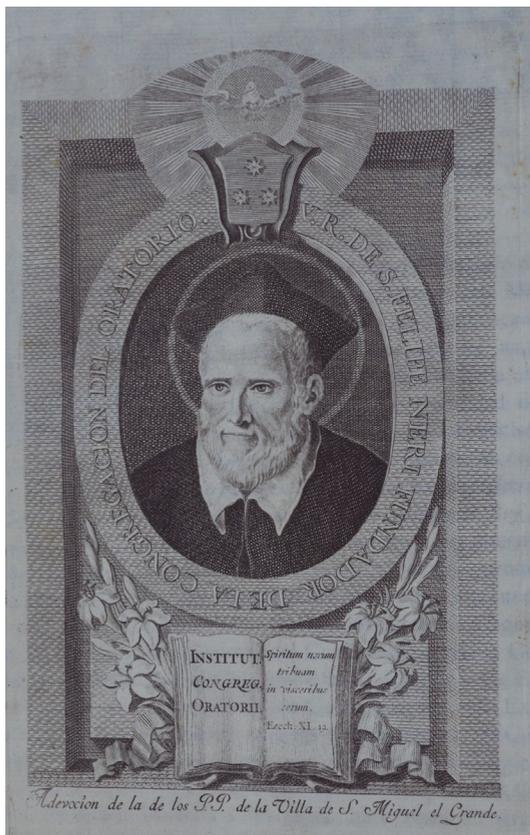
Conclusiones

El presente trabajo ha expuesto varios momentos de la historia de la Congregación del Oratorio en el virreinato de la Nueva España que han quedado plasmados en tinta y papel y que permiten la interpretación de la naturaleza, función y tipos de imágenes en los libros impresos de los felipenses.

Por un lado, las imágenes ornamentales que identificamos fungieron principalmente como auxiliares en las tareas de composición del texto: tanto para separar los contenidos textuales de título y pie de imprenta en portada como para ajustar planas. En este caso el estilo gráfico, tamaño y posición del grabado son fundamentales, pero no añaden datos complementarios para la

26. Carlos Herrejón Peredo, “Educación de Gamarra, sanmiguelense por convicción”, en *Memorias. San Miguel de Allende. Cruce de Caminos*, t. I (San Miguel de Allende: Impresos ABC, 2006), 96.

27. Erika B. González León, “The True Portraits of Saint Philip Neri and his Circulation in New Spain”, en *Beauty, Devotion, and Spirituality: The Art and Culture of the Oratorians of Saint Philip Neri*, ed., Joaquim Rodrigues dos Santos (Leiden: Brill Editorial, 2024): 297-318.



7. Jerónimo Antonio Gil (atrib.), *Verdadero retrato de san Felipe Neri*, 1782, grabado calcográfico. En Manuel Quixano Zavala, *La Venerable Congregación del Oratorio*, portadilla. Congregación del Oratorio, San Miguel de Allende, Guanajuato.

interpretación del texto. También localizamos la marca tipográfica de la Biblioteca Mexicana que, a pesar de no haber sido elaborada para una obra, en cambio establece una clara relación entre uno de los autores de la congregación y las labores de imprenta.

En el caso de las imágenes narrativas hay tres categorías: las alegóricas, las simbólicas y los retratos. Si bien la imagen alegórica de la cabecera no fue realizada *ex profeso* para esta edición, en cambio, al menos uno de sus atributos iconográficos sí establece relación con los oratorianos. Respecto a las imágenes simbólicas y de retrato, existe una relación de los grabados novohispanos con paradigmas visuales utilizados en las primeras publicaciones italianas sobre Felipe Neri. Éstas son retratos fieles del santo florentino y muestran cómo circulaban las imágenes dentro de los libros y como estampas sueltas.



8. Autor desconocido,
Retrato de san Felipe Neri,
1622, grabado calcográfico.
Congregación del Oratorio,
San Miguel de Allende,
Guanajuato.

Las *vera effigie* son parte de una tradición en la que la imagen evoca a un sujeto con vistos de santidad y sirve de referencia para su representación fiel y verdadera;²⁸ ayudaron a consolidar, legitimar y propagar una devoción.

Los libros, además de ofrecer un escaparate visual a los oratorianos y fieles, por su contenido, permitían establecer redes de colaboración y herramientas legales para la defensa de los estatutos de la congregación ante futuras querellas.

Las imágenes incluidas en el impreso *La Venerable Congregación* son resultado de una planeación y la conjunción de interpretaciones y voluntades por

28. Javier Portús, “Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas”, en María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Casy, *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios* (Madrid: Casa de Velásquez, 2008), 241-251.

parte del taller de Zúñiga y Ontiveros con los felipenses de la villa de San Miguel el Grande. En esa publicación, el binomio imagen y texto constituye un diálogo histórico, jurídico y simbólico con el lector. Entre sus páginas, además de comprender las dinámicas de adquisición de materiales de imprenta, se aprecia a los felipenses como continuadores de tradiciones visuales heredadas de las primeras fundaciones oratorianas. Eso refuerza la hipótesis de que las imágenes puestas en página son generadoras de discursos y no sólo copias o referencias para otras artes, sino artefactos con una identidad propia que hay que descifrar.

En este trabajo se expusieron algunos de los alcances del estudio de los usos de la imagen en el libro, en otras palabras, de la potencialidad de la investigación de la cultura visual en el ámbito de la bibliografía. Se mostró que es preciso desbordar otras perspectivas analíticas interdisciplinarias, como por ejemplo las que ofrece la bibliología, para entender el contexto de la producción, uso y significado de las imágenes en la cultura impresa que permitan explicar los aspectos estéticos, políticos y sociales de su presencia. Un libro impreso es un testigo no sólo literario sino también un objeto material que permite difundir, celebrar y ser parte de la memoria colectiva y el patrimonio documental.

La imagen impresa, y específicamente la religiosa, está dotada de diversos significados que pueden traducirse en discursos nemotécnicos, actos de fe o de religiosidad, por eso los diálogos que en el papel establecen textos e imágenes conforman un discurso que participa de la memoria y la difusión de ideas que pueden ser entendidos por grupos humanos y lectores diversos. ❁

Anexo I

Corpus de las ediciones felipenses consultadas para este trabajo ubicadas en la Biblioteca Nacional de México y ordenadas cronológicamente.

	<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Ubicación</i>
1	José Ramírez	<i>Via lactea, seu, Vita candidissima S. Philippi Neri Presbyteri, cunctis olim caelestem pandens viam.</i>	1678	Fracisci Mestre Sanctae Inquisitionis Typographi iuxta molendinum de Rovella	G 922.245 FIL.ra. 1678
2	Juan de la Pedrosa (editor)	<i>Via lactea, seu, Vita candidissima S. Philippi Nerii Presbyteri, cunctis olim coelestem pandens viam.</i>	1698	Officina Dominae Mariae de Benavides	Obras Antiguas, Raras RSM 1698 M4RAM
3		<i>Novena del glorioso patriarca San Felipe Neri: fundador de la Sangrada Congregacion del Oratorio / Dispuesta por un sacerdote de la misma congregación.</i>	1707	Francisco de Ribera Calderon	Obras Antiguas, Raras RSM 1736 M4ABR
4	Castorena y Ursúa, Juan Ignacio de, 1668-1733	<i>Cíngulos del espíritu con que se ciñen; pero no se atan los VV. sacerdotes de la sagrada congregación de nvestro padre S. Phelipe Neri oración panegyrica evangélica, que en el día de su festividad celebrada en el oratorio de Mexico.</i>	1703	En México: por Miguel de Rivera	Colecciones Especiales. EHM 082.I MIS.74
5		<i>Septenario deuto: provechoso exercicio para hazer una bvena confession a imitacion de Santa Maria Magdalena, abogada de pecadores / dispvesto por vn sacerdote de la Cassa, y Congregacion del Glorioso Patriarcha San Felipe Neri, de esta Ciudad, y devoto de la Santa.</i>	1710	En México: por Francisco de Ribera Calderon	Obras Antiguas, Raras RSM 1710 M4SEP

	<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Ubicación</i>
6	Eguiara y Eguren, Juan José de, 1696-1763	<i>El ladron mas diestro de el espiritu religioso: el gran patriarca San Felipe Neri panegyrico, que su propio dia, y tercero de la fiesta pentecostes, año de 1733. patente el Santissimo Sacramento, en la Iglesia de la Congregacion del Oratorio de Mexico</i>	1733	En la Imprenta Real del Superior Gobierno, y del nuevo rezado, de Doña María de Rivera en el Empedradillo	Obras Antiguas, Raras RSM1735 M4 EGU
7	Guillen de Castro, Antonio	<i>Despertador catequístico: explicacion dogmatica, y moral de la doctrina christiana. Platicas, que en la Iglesia de S. Felipe Neri de México / predicó el P.D. Antonio Guillen de Castro, sacerdote de la congregación del Oratorio</i>	1734	En la Imprenta Real del Superior Gob. y del Nuevo Rezado, de los Herederos de doña María de Ribera	Obras Antiguas, Raras RSM 1734 M4GUI
8	Eguiara y Eguren, Juan José de, 1696-1763	<i>Vida del venerable padre don Pedro de Arellano, y Sossa, sacerdote, y primer prepósito de la Congregación del Oratorio de México</i>	1735	En la Imprenta Real del Superior Gobierno, y del nuevo rezado, de Doña María de Rivera en el Empedradillo	Obras Antiguas, Raras G922.272 ARE.e.
9	Juan Benito Díaz de Gamarra	<i>Elementa recentioris philosophiae: ad usum scholaris juvenus in perillustri collegio Salesiano...</i>	1774	Lic. D. Joseph de Jáuregui	Obras Antiguas, Raras RSM 1774 M4DIA
10	Juan Benito Díaz de Gamarra	<i>Errores del entendimiento humano con un apéndice. Dalos al público D. Juan Felipe de Bendiaga</i>	1781	En la oficina del Real y Pontificio Seminario Palafoxiano	Obras Antiguas, Raras RSM 1781 P6DIA
II	Quixano Zavala, Manuel	<i>La venerable COSEN de la Villa de S. Miguel el Grande: expone los justos motivos con que ha resistido ser visitada...</i>	1782	D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo	Obras Antiguas, Raras RSM 1782 M4QUI

	<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Ubicación</i>
12	Pedro Regil Velasco	<i>Oración panegírica que el día 26 de mayo del año de 1794: en la festividad del glorioso patriarca S. Felipe Neri</i>	1794	Imprenta de los Herederos del Li. D. Joseph de Jauregui	Obras Antiguas, Raras: R.082.1 MIS.15
13	Lorenzo María Loreto de la Canal	<i>Sermón que con motivo de la reedificación de la Santa Casa de Loreto de la ciudad de San Miguel de Allende</i>	1835	Imprenta de Luis Aradiano y Valdés	Colecciones Especiales EHM 082.1 MIS.74

Destierros políticos y arraigos artísticos de fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera, 1803-1853

Political Exiles/Banishments and Artistic Affinities of Fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera, 1803-1853

Artículo recibido el 9 de octubre de 2023; devuelto para revisión el 30 de enero de 2024; aceptado el 1 de febrero de 2024, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.124.2853>

Jaime Cuadriello Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, México, cuajrat1@unam.mx, <https://orcid.org/0000-0002-5152-2146>

Líneas de investigación Guadalupanismo; cultura simbólica; pintura novohispana y arte mexicano del siglo XIX.

Lines of research Guadalupanism; symbolic culture; Novo-Hispanic painting and Mexican nineteenth century art.

Publicación más relevante *España/Nueva España. El arte de la pintura en cuatro tiempos* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022).

Resumen La biografía del monje y polígrafo Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera está a la espera de un libro que dé cuenta de su personalidad como intelectual y político, pero también de su papel como promotor de las artes y pensador estético. Este trabajo es un comienzo: reconstruye la figura del “sabio padre Nájera” y los múltiples aspectos de su quehacer como personaje público: educador, lingüista, geógrafo, arqueólogo, traductor, orador sagrado, bibliófilo e impulsor de la renovación artística en la Academia de San Carlos y en los centros escolares de San Luis Potosí y Guadalajara. Igualmente rescata parte de su pensamiento político y de su activismo, un tanto olvidado, en el surgimiento del partido conservador; su cercana relación literaria e intelectual con Bernardo Couto y Lucas Alamán (quienes, a su muerte, levantaron la escultura y monumento funerario que aún se conserva en el Hospital de Jesús, obra de Manuel Vilar).

Palabras clave Fray Manuel Nájera; Academia de San Carlos; partido conservador; Orden del Carmen; arte y estética del siglo XIX; monumentos funerarios.

Abstract A biography of the monk and scholar Manuel de San Juan Crisóstomo Najera giving full account of his intellectual and political personality, and also of his activity as art promoter and aesthetic philosopher, is still something waiting to be produced. This text seeks to reconstruct the figure of Nájera—the “learned cleric”—along with the many aspects of his work as a public figure: educator, linguist, geographer, archaeologist, translator, religious preacher, bibliophile and promoter of artistic renewal at the Academy of San Carlos and the schools of San Luis Potosí and Guadalajara. It also brings to light his political thought and his activism during the emergence of the conservative party—a forgotten topic—and his close literary and intellectual relationship with Bernardo Couto and Lucas Alamán (who, upon his death, built the sculpture and monument, a work of Manuel Vilar, that is still preserved in the Hospital de Jesús).

Keywords Fray Manuel Nájera; Academia de San Carlos; conservative party; Carmelite Order; art and esthetics in the 19th Century; funerary monuments.

JAIME CUADRIELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Destierros políticos y arraigos artísticos de fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera, 1803-1853

*A Eduardo Báez Macías,
In memoriam.*

El comportamiento tan agitado o contradictorio de algunos actores sociales durante el tiempo previo e inmediato a las independencias de Hispanoamérica está marcado por la polarización, la movilidad y el encierro; y más aún, porque sobrellevaron su vida, pensamiento y obras a un grado muchas veces irreductible por el apego a sus ideas. Tanto así que los más radicales, inclusive, se ganaron el desconocimiento o la marginación de sus propios paisanos y correligionarios. Por mencionar dos nombres de clérigos intelectuales paradigmáticos por sus existencias, tan intensas y borrascosas, que vivieron entre la paradoja y el exilio, o que pasaron a los índices de la heterodoxia, aquí están las figuras de fray Servando Teresa de Mier y del andaluz José Blanco White (por algo, junto con el caraqueño Andrés Bello, fueron concurrentes y contertulios durante los mismos años en Londres).

Más allá de los giros ideológicos que jalonan su pensamiento, en estos hombres es posible distinguir una tipología bastante reveladora de los tiempos convulsos: revolucionarios reclutados en las propias filas de la Iglesia, y más tarde enfrentados al dilema de las lealtades entre la patria y el rey, la fe y la razón, que desembocan en un decidido antihispanismo. En cambio, poco sabemos de otros tantos de sus congéneres que abrazaron los ideales del hispanismo y que

militaron con la misma envidia o desgracia, pero desde el bando de “la reacción”, y bajo un ímpetu igualmente legítimo y apasionado: edificar, modificar o conservar lo mejor del legado cultural del Antiguo Régimen, pero para configurar el nuevo rostro de sus naciones con arraigo a su cultura.

Una de las figuras políticas y culturales que ha quedado más ensombrecida es, sin duda, la del mexicano fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera (1803-1853). La corta vida de este carmelita criollo y sabio, científico y polígrafo estuvo marcada por sucesivos destierros políticos, ideológicos y religiosos; al grado de que su figura, como dirigente y pensador, aún permanece olvidada por la historiografía de los primeros años del México emancipado. Esto a pesar de que fray Manuel fue en su tiempo lo que Enrique Krauze ha llamado un “caudillo cultural e intelectual”, pues compartió junto a Lucas Alamán o Bernardo Couto, una sólida y consecuente agenda política y estética que culminó con la restauración de la Academia de San Carlos en 1843. Esta empresa estuvo en buena medida inspirada por sus ideas conservadoras, por una filosofía cristiana aplicada al mejoramiento social y por una estética peculiar en consenso con las enseñanzas de la Biblia como doctrina social.

En otras palabras, la vida pública y el activismo de fray Manuel también abren una posibilidad para articular una tipología de sucesivos exilios personales y sociales durante la primera mitad del siglo XIX, algunos de ellos atrapados a contracorriente entre el naufragio del Antiguo Régimen y los jalonazos por la emergencia soberana de los estados modernos. Una tipología que también es propia de “la ronda de las generaciones”, como la llamó Luis González y González, que nos permite reconocer en línea ascendente y descendente las genealogías intelectuales y, como en este caso, los antagonismos y adhesiones que se generan entre las clases dirigentes y los grupos políticos.¹ En esto, fray Manuel también es un ejemplo vehicular para enriquecer la génesis del pensamiento conservador, y en particular aquella estética “nazarena” que se implantó durante la restauración de la Academia Nacional de San Carlos en 1843.

Al dedicar este artículo al recuerdo de nuestro amigo y compañero el doctor Eduardo Báez Macías, evocando la figura del padre Nájera, pude reunir por azares del destino tres lugares de la memoria que, de manera especular, ocuparon sus mejores afanes como historiador del arte y se corresponden con varios de sus grandes libros: la Orden del Carmen, la Academia de San Carlos y el

1. Luis González y González, *La ronda de las generaciones* (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1984), 25-52.

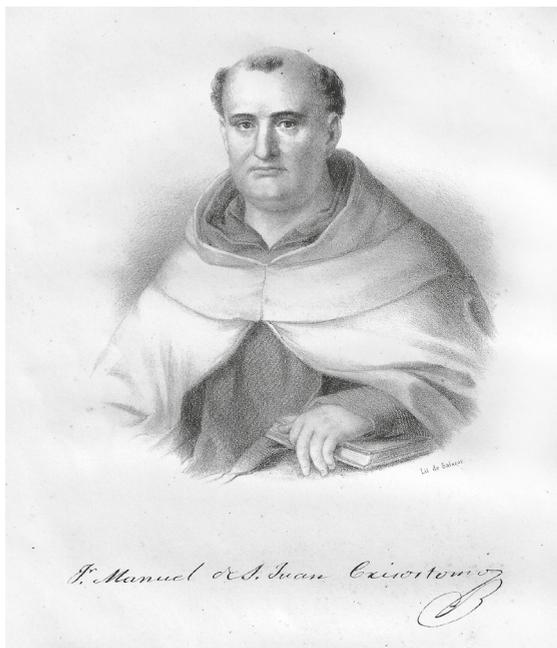
Hospital de Jesús.² Estas tres instituciones virreinales también fueron cuna espiritual, casa cultural y sepulcro final en la corta vida del mismo fray Manuel, un hombre igualmente consagrado al estudio y la docencia.³

Del exilio jesuítico al ingreso carmelitano

Manuel nació el 10 de mayo de 1803 en la capital del virreinato, y fue bautizado el día 19 del mismo mes con el nombre de Manuel José Ignacio de María de Guadalupe (fig. 1). Era hijo de don José Ignacio de Nájera y doña María Ignacia Paulé, y fue el primogénito varón de una familia compuesta de tres varones más y dos mujeres, una de ellas, la mayor, profesó como religiosa. Sus biógrafos no dudan de que la “cuna ilustre” y la fortaleza intelectual de la figura paterna fueron determinantes para que, desde muy jovencito, manifestara disposición para el estudio y facilidad para los idiomas. Valga decir que su progenitor hizo estudios de filosofía y teología antes de casarse, y también los correspondientes al derecho civil y canónico. Con estos últimos conocimientos se desempeñaba como funcionario de la hacienda real cuando fue electo diputado a las Cortes de Cádiz, en 1814, aunque finalmente no pudo embarcarse dado el regreso del despotismo con Fernando VII. Don José Ignacio, culto y laico, había formado una tertulia literaria junto a otros notables criollos decisivos en la emancipación y construcción ideológica de la nación y sus instituciones, tales como fray Servando Teresa de Mier, Francisco Sánchez de Tagle, José María Fagoaga y Miguel Santa María. En el seno de este círculo intelectual se dedicaba a la traducción del inglés, francés e italiano de textos de teoría y economía política, que sirvieron de inspiración para la Constitución de la

2. Eduardo Báez Macías, *Obras de fray Andrés de San Miguel* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969); *El Santo Desierto de los Carmelitas* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981); *Historia de la Academia Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1718-1910* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009) y *El edificio del Hospital de Jesús. Documentos sobre su construcción* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980).

3. Eduardo, cada vez que abramos alguna de las páginas de los títulos que publicaste, para aumentar nuestros saberes y proseguir en nuevas investigaciones, amigos y lectores estaremos unidos otra vez a tu persona, siempre caballerosa y amable, y ten por seguro, agradecidos y deudores con tus respectivas y profundas contribuciones.

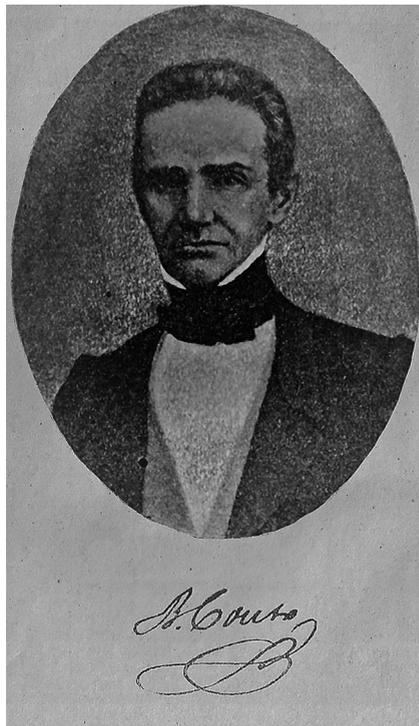


1. Hipólito Salazar, *Retrato de fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera*, litografía, 1854. Tomada de Alamán y Lerdo de Tejada, *Noticia de la vida y escritos del reverendo padre fray Manuel de San Juan Crisóstomo* (vid. infra n. 4). Colección Jaime Cuadriello. Reprografía: Fernando Herrera.

primera república federal de 1824 y la agenda nacionalista antes y luego de la Independencia.⁴

A la edad de quince años, Manuel comenzó a estudiar gramática latina en el Seminario Conciliar; luego ingresó en el Colegio de San Ildefonso, y al poco tiempo lo admitieron en la Orden del Carmen, donde buscaba liberarse de las ataduras cotidianas que lo pudieran limitar en el estudio y para refugiarse en el ambiente de recogimiento propio de su carisma. Hay que destacar que en San Ildefonso, y aún adolescente, alcanzó el momento de la restauración de la Compañía de Jesús (ocurrida en 1816), y se benefició, junto con José Bernardo Couto (quien también nació en 1803), de las enseñanzas lingüísticas y estéticas del anciano padre Pedro José Márquez —entonces repatriado desde Roma. Ahí escuchó sus lecciones y se admiró de sus amplios conocimientos acerca de

4. Lucas Alamán y Fernando Lerdo de Tejada, *Noticia de la vida y escritos del reverendo padre fray Manuel de San Juan Crisóstomo, de apellido Nájera* (Ciudad de México: Ignacio Cumplido, 1854), 4-6.



2. Autor por identificar, *Retrato de José Bernardo Couto*, litografía, 1898. Tomada de *Obras del doctor D. José Bernardo Couto, I. Opúsculos varios* (Ciudad de México: Victoriano Agüero, 1898). Colección Jaime Cuadriello. Reprografía: Fernando Herrera.

la tradición clásica, la arqueología y las antigüedades americanas,⁵ más aún, al haber mantenido este jesuita anticuario su prestigio como favorito y protegido, en la Ciudad Eterna, del ministro-embajador español José Nicolás de Azara, quien fue vocero del clasicismo y editor del tratado pictórico-estético de Antón Rafael Mengs y defensor del axioma académico del “bello ideal”. A su paso por el colegio jesuítico, Nájera también entabló una de sus amistades más fraternas y duraderas: aquella con el orizabeño Couto, quien sería su gran aliado, tanto en el partido político que organizaron, como en sus gustos y afanes estéticos (fig. 2).

5. José Bernardo Couto [Estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces], *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (Ciudad de México: Cien de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), 10-12.

Pese a la oposición paterna (quien finalmente era un liberal moderado), y a pesar de que la familia esperaba que fuera una decisión temprana y pueril, el muchacho Manuel finalmente tomó el hábito e hizo votos de profesión en el convento de Puebla, el 10 de junio de 1819. Y lo hizo no sin el azoro del propio fraile provincial que estaba perplejo de su “entusiasmo y vehemencia” por apartarse del siglo y de la vida acomodada de los suyos.⁶

Para despejar las reticencias de don Ignacio respecto a la temprana vocación de su hijo, una carta del obispo de Durango y exrector de la Universidad, Juan Antonio Castañiza, fue decisiva; máxime que existía un vínculo familiar entre ambos. Era la misiva de un tío a su sobrino-nieto, ambos formados en la mentalidad ilustrada. La autoridad del prelado de Nueva Vizcaya no sólo era moral o social sino también eminentemente intelectual, dada su carrera universitaria, política y eclesiástica, y es posible que, para nuestro autor, el tío-bisabuelo, obispo y tercer marqués de Castañiza, haya sido una figura referencial en el ámbito familiar y educativo: había sido el gran protector de los jesuitas durante el exilio, y la figura que más se empeñó en el retorno de la Compañía a la Nueva España y en la reapertura de sus planteles. Uno de los hermanos del obispo neovizcaíno también fue jesuita, y de hecho pudo regresar a México en 1809, y para 1816, con el restablecimiento de los jesuitas, tomó las riendas como padre provincial de la Compañía de Jesús: me refiero al padre José María Castañiza y González de Agüero (quien murió ese mismo año).

Fray Manuel no sólo padeció entre su familia las consecuencias de la expulsión, sino que él mismo debió resentir el resquemor de pertenecer a una élite criolla agraviada, ya que finalmente nuestro fraile carmelita no era cualquier hijo de vecino (estaba emparentado de manera colateral con los condes de Bassoco, el marqués de Santa Fe de Guardiola y la poderosa familia Fagoaga).⁷ Quizás ahora se entiendan mejor las reservas del padre de fray Manuel para disuadir su llamado a la vida espiritual, en vista de que ello significaba dejar de lado un capital social acumulado que se encarnaba, precisamente, en el varón primogénito.

6. Francisco Sosa, “Nájera, fray Manuel”, en Antonio García Cubas, *Diccionario geográfico, histórico y biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*, t. IV (Ciudad de México: Antigua Imprenta de Murguía, 1891), 161.

7. Árbol genealógico de fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera en Geneanet: <https://gw.geneanet.org/bbeauvillain?lang=es&pz=bruno&nz=beauvillain&p=manuel+de+san+juan+crisostomo&n=najera+alvarez> (consultado el 13 de enero de 2022). Mi agradecimiento a Julián Alonso Briones Posada por hacer el seguimiento genealógico de la familia de Nájera y así poder corregir desde su fecha de nacimiento, hasta esclarecer sus vínculos con la nobleza novohispana.

Manuel, pues, estudió filosofía en los colegios de El Carmen de San Joaquín de Tacuba (1822) y de San Ángel (1825) todavía bajo “los principios de la antigua escuela” y, de ese enfrentamiento con la periclitada escolástica e inspirado por la teología positiva, sin duda nació su afán por buscar otras vías de renovación en la práctica de la enseñanza, los estudios de lingüística y de las artes y ciencias en general. No por acaso, tales fueron los campos del conocimiento en los cuales, a la larga, desarrolló su principal trabajo a título personal; sin descuidar sus preocupaciones políticas, sociales y apostólicas conforme a su doble estatuto de religioso y ciudadano. En aquel entonces esa labor binaria se valoraba como un principio de responsabilidad social: la intervención del individuo con conocimientos especializados en los asuntos de “utilidad pública”.

La especulación estética, como aquí se verá, no era un adorno más en su carrera, y ésta debió anidar mediante su temprano contacto con el padre Márquez y la estrecha amistad con Couto. Por otra parte, la amenidad de la huerta de San Ángel y la biblioteca de aquel colegio fueron un aliciente, un espacio ideal para consagrarse al estudio, no sin antes convencer al rector acerca de la ingente necesidad de actualizar el acervo con autores modernos y en otros idiomas, todo ello en pro del cultivo de una oratoria sagrada más doctrinal y menos panegírica, o simplemente una alejada del estilo gerundiano, ya pasado de gusto y decoro. No en balde cuando Manuel profesó en religión adoptó el nombre de san Juan Crisóstomo, el gran orador antioqueño, célebre por su “boca de oro”, defensor y panegirista de la doctrina, pero también la gran víctima del poder imperial bizantino que lo condujo dos veces al exilio (una figura que será premonitory para nuestro personaje, como se verá abajo).

Fray Manuel quedó ordenado en 1826 para ejercer los oficios sagrados, y de inmediato se enfrentó a un drama social que marcó el resto de sus días: prácticamente solo, tuvo que sortear la casi extinción de la provincia carmelitana de San Alberto, desde el momento en que se aplicaron las leyes de expulsión de los españoles de 1827-1829. Tal como dijo su amigo Lucas Alamán, “la marca” carmelitana era sinónimo de adelanto en las letras y afinidad al empresariado agrícola-bancario, al poder económico y a la alta cultura. Dado que la inmensa mayoría de sus hermanos, por quienes dio la batalla, eran peninsulares, la orden estuvo a punto de su total “disolución”.⁸ Sin duda, como veremos, este

8. La provincia de San Alberto de Nueva España era sólo una, y estaba asentada en las ciudades del Altiplano mexicano y el Bajío, preferentemente, pero mantuvo extensiones en sus casas de Oaxaca, Orizaba, Guadalajara, Valladolid y San Luis Potosí. Un autor del siglo XIX

ambiente de hispanofobia y persecución anidó en el pecho del fraile, impotente al ver a sus compañeros partir injustamente al exilio; lo mismo que otrora sucedió a los jesuitas americanos, esto sin duda acentuó sus preferencias políticas e ideológicas en los siguientes años de actividad pública e intelectual.

Destierros entre filias y fobias, el arraigo potosino

A punto de cumplir 25 años, en abril de 1828, este criollo tuvo que asumir el priorato del fastuoso y monumental convento de San Luis Potosí, pero ya esquilado en la renta de sus haciendas agrícolas por las guerras de Independencia, y, sobre todo, situado en medio de aquellas expulsiones de los peninsulares decretadas por el Congreso Federal durante el gobierno de Guadalupe Victoria, luego ejecutadas por la presidencia de Vicente Guerrero. No sobra insistir en que, de manera particular, la Orden del Carmen estaba conformada en su mayoría por monjes peninsulares merced a un voto de reserva a los criollos y, desde luego, excluyente de otras calidades de individuos carentes de “pureza de sangre”. En aquella ciudad la salida forzosa de los peninsulares fue particularmente numerosa y agresiva, “oprobiosa” porque también se apoyó en un decreto, aún más radical, del Congreso estatal.⁹ Un informe del comandante general del Estado al ministro de Relaciones, fechado en mayo de 1826, describe el clima de zozobra y temor, previo a la expulsión de facto:

En esta ciudad se hallan más de quinientos españoles recientemente venidos de varios pueblos, pues, aunque en esta capital se observó con sorpresa, hace cosa de dos meses la traslación a ella, casi repentina, de varios españoles y señaladamente como quince de los principales, y según me he informado no llegan entre todos a sesenta. Ya apenas podrían contarse ciento cincuenta entre los antiguos vecinos, religiosos, clérigos y algunos que correspondían al ejército español y que se quedaron dispersos o capitulados. Es cierto que en este Estado y en el de Tamaulipas hay muchos

asegura que el total de los miembros en 1822 era de 235, de los cuales fueron expulsados hasta tres cuartas partes de ellos en tres etapas distintas. Véase José de Jesús Orozco, “Los carmelitas en el siglo XIX”, en Jessica Ramírez Méndez y Mario C. Sarmiento Zúñiga, coords., *La presencia de la orden del Carmen descalzo en la Nueva España* (Ciudad de México: Secretaría de Cultura/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019), 391-393.

9. Harold D. Sims, *La expulsión de los españoles de México (1821-1828)* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1974), 222-257.

españoles de los referidos capitulados, que con licencia del gobierno o sin ella, se quedaron entre nosotros y por lo común se dedican al comercio en pequeño, como en clase de viandantes protegidos por sus paisanos de esta capital, o Pueblo Viejo o de Tampico, el Nuevo, con recelo por los patriotas celosos; acostumbran celebrar unos convites, so pretexto de las fiestas religiosas, para festejar a Fernando VII.¹⁰

En efecto, el comandante anexaba un libelo suscrito por “los patriotas”, que denunciaba una inminente “invasión enemiga, favorable a nuestros enemigos”, integrada por un éxodo de “toda la gachupinada” de los pueblos, compuesta de medio millar de hombres que, encubiertos y armados, se concentraban en la capital del Estado. También señalaba que el puerto de Tampico era la parte más vulnerable para un desembarco de reconquista por parte de “la madrastra patria”, porque estaba controlado totalmente por peninsulares y otros “criollos que son como los sirvientes y adoradores de los gachupines”. El encono iba más allá de los “funestos presagios” y, formado un padrón de los indeseables infidentes, se hizo notar que en el claustro del Carmelo potosino anidaba una nutrida camarilla de españoles, casi todos mayores, de entre los cuales sólo uno era criollo o “ciudadano mexicano” (a diferencia de los conventos de San Francisco, con cuatro españoles, y San Agustín con uno).

Veamos, si en el censo de 1825, la comunidad potosina sumaba una docena de hábitos, según informa Alfonso Martínez Rosales, Nájera prácticamente se quedó solo al término de su priorato en 1831, luego de sepultar a los seis ancianos que, impedidos por motivos de salud, pudieron sustraerse del exilio.¹¹ Los nombres de los diez monjes que fueron empadronados como indeseables extranjeros eran: José de San Fermín, Lorenzo de la Madre de Dios, José de San Fernando, Fernando de Santa Eufrosina, Juan de la Visitación, Francisco de San José, Félix de San Jorge, José de Cristo, Francisco de Santa Teresa, Pedro de San Juan Bautista y Bartolomé de la Madre de Dios.¹² Este último fraile en verdad estaba inmiscuido en los planes secretos para que desembarcaran las tropas de reconquista en Tampico.¹³ Desde finales de 1827, la ciudad

10. Archivo General de la Nación (AGN), *Gobernación*, sin sección, caja 96, exp. 4, leg. 3, f. 2v -3.

11. Alfonso Martínez Rosales, *El gran teatro de un pequeño mundo. El Carmen de San Luis Potosí, 1732-1859* (Ciudad de México: El Colegio de México, 1985), 144-146.

12. AGN, *Gobernación*, sin sección, caja 96, exp. 4, leg. 3, f. 12.

13. Primo Feliciano Velázquez, *Historia de San Luis Potosí*, t. III (San Luis Potosí: Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1982), 161.

ludovicense era un verdadero polvorín social y estaba frontalmente dividida ante esta disposición, tan arbitraria al derecho como radical en su expresión ideológica, en especial por su antihispanismo. Máxime que, a diferencia de Querétaro o Puebla, ahí el clero regular hispano era mucho menor, pero no así los exmilitares o desertores del ejército realista o los comerciantes comprometidos con Fernando VII. En este contexto tan polarizado, pues, hizo su aparición el criollo y bonancible padre Nájera, no sólo para hacerse cargo de una comunidad en vilo sino para administrar un cuantioso capital regional y urbano, fuente de financiamiento para muchísimos ciudadanos, inquilinos, hortelanos y rancheros.

Este duro golpe a sus correligionarios y a la precaria viabilidad de su orden durante los años de la primera República Federal representó para nuestro biografiado un segundo exilio en su propia tierra, si se quiere también sentimental y corporativo; pero de lo que no hay duda es del efecto que tuvo en su personalidad intelectual e ideológica por venir. Tengo para mí que fue el verdadero origen de su acendrado hispanismo y cosmopolitismo, y de su toma de distancia con los primeros liberales. La expulsión de los españoles estaba justificada por el Estado mexicano y sobre todo por un ala radical yorkina, que la interpretaba ya no sólo por el resquemor del criollo al gachupín sino como un preventivo ante aquellos conatos de reconquista militar, pero también se justificaba por la codicia local, ya que el propio gobernador autoimpuesto de San Luis Potosí, Vicente Romero, incondicional de Guerrero, confiscó bienes a los exiliados, incautó sus propiedades e impuso préstamos forzosos sin un “manejo limpio” o con sospechosas “malversaciones”.¹⁴ Incluso, el radicalismo del gobernador y sus diputados locales llegó al extremo de impedir que los padres y cabezas de familia fueran acompañados al exilio por sus respectivas esposas y descendientes y, además los condenó a una pena de destierro de medio siglo antes de obtener el derecho para reunirse con los suyos.¹⁵ Merced a su correspondencia con Lucas Alamán sabemos que el padre Nájera fue un encarnizado enemigo de Romero desde su llegada a San Luis, a quien se enfrentó no sólo en medio de los destierros forzosos o ante sus excesos autoritarios, sino también varios años después durante la crisis por la invasión estadounidense. Este mismo personaje ya estaba empoderado como ministro de Estado, y Nájera estuvo al tanto de sus corruptelas como parte del gabinete “liberal” en la vicepresidencia de

14. Velázquez, *Historia*, 164.

15. Sims, *La expulsión*, 188.

Gómez Farías, y de sus políticas para afectar los bienes del clero (especialmente cuando Romero intentó presionar a la orden para lograr la venta de las haciendas agroganaderas carmelitanas).¹⁶

No obstante, a la larga, la misma clase gobernante tuvo que admitir que la expulsión había sido una medida extralimitada y contraproducente que causó un efecto nocivo en la economía por la fuga de capitales y que acabó polarizando aún más a la sociedad y sus regiones. Además, esta profilaxis patrioterica era una medida que traicionaba los ideales y el espíritu unificador del Plan de Iguala en su lema: unión, religión e independencia. Para el estado eclesiástico, las expulsiones de 1827 y 1828 eran resultado de las consignas que se habían tomado en secreto en las logias masónicas, fomentadas, además, por algunos extranjeros y diplomáticos y sus aviesos intereses para debilitar al Estado mexicano (tal como la actuación tan polémica del ministro yanqui Joel R. Poinsett). En esto, la opinión de Lucas Alamán es del todo convergente con la de fray Manuel, y es posible que desde ahí tuviera origen la fraternal e inquebrantable amistad que entabló éste con el historiador, empresario y político guanajuatense: “La provincia de San Alberto puede decirse que quedó en aquel entonces destruida, habiéndose reducido los conventos a uno o dos individuos”.¹⁷

En la capital potosina, en junio de 1826, fray Manuel también pudo sumarse a la inauguración del Colegio Guadalupano Josefino, el cual al poco tiempo recuperaría la sede del antiguo plantel de los jesuitas a iniciativa de su benefactor, el gobernador del estado, Ildefonso Díaz de León, y de otro humanista renovador, quien había estudiado filosofía con Juan Benito Díaz de Gamarra en su colegio oratoriano de San Francisco de Sales en San Miguel el Grande: el doctor Manuel Gorriño y Arduengo. Como parte de la formación en filosofía moderna, en este lugar se abrieron las consabidas cátedras de latinidad, filosofía, teología y jurisprudencia, pero también las nuevas de oratoria, castellano, francés, inglés, matemáticas, taquigrafía, física, geografía, astronomía y dibujo. Debe notarse que ésta era la primera vez que se enseñaba taquigrafía en el país, y en esto el padre Nájera era congruente con su agenda filológica y lingüística.¹⁸ También es significativo que el rector Gorriño adoptó las mismas constituciones y reglamentos del Colegio de San Ildefonso de México y, como bien se sabe,

16. Martínez Rosales, *El gran teatro*, 135-136.

17. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 7.

18. Joaquín Antonio Peñalosa, *Literatura de San Luis Potosí del siglo XIX* (San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1991), 30.

aquel liderazgo intelectual del padre Díaz de Gamarra en el colegio sanmiguelense llenó el vacío educativo e intelectual que, para muchos criollos, representó la expulsión de 1767. El oratoriano Gamarra fue quien preservó una institución clave en la educación novohispana y así logró continuar con el programa de renovación filosófica que habían comenzado los padres ignacianos.¹⁹ De hecho, el proyecto de establecer el colegio potosino anidaba desde 1819, cuando Gorriño solicitó al virrey conde del Venadito que, ya restablecida la Compañía de Jesús en la Nueva España, regresaran a San Luis algunos de sus miembros para la reapertura de su antiguo plantel.²⁰ Es posible que la falta de eco que tuvo esta primera iniciativa se deba a que precisamente la ciudad minera fue el teatro más violento de rebelión cuando se ejecutó la expulsión de 1767 (y luego escenario de la más cruenta represión del visitador José de Gálvez). En su discurso inaugural de 1826, el rector Gorriño no dejó de evocar los nombres de la intelectualidad potosina del siglo XVIII, destacados en sus distintos ramos, y casi todos miembros de la Compañía de Jesús o educados por ellos.²¹

No por acaso, el interés de Nájera por las lenguas antiguas, autóctonas y extranjeras se afianzó y perfeccionó durante su priorato potosino, según afirma Francisco Sosa: “Además comenzó a trabajar por difundir su saber en varios ramos útiles: enseñó la taquigrafía a muchos niños; contribuyó a la formación del Colegio Guadalupano de San Luis, llenando tan cumplidamente las obligaciones de su ministerio, que bien pronto se captó la estimación de la sociedad potosina por su caridad y beneficencia”.²² Para el embajador inglés en México, en la joven república, este plantel era modélico y excepcional porque no sólo acogía “a los estudiantes pobres para su instrucción gratuita”, sino que era raro ejemplo de utilidad pública, ya que tal “institución se fundó mediante una suscripción voluntaria, en que se reunieron 42 mil dólares en seis semanas”. Desde luego que también reunía a los jóvenes de las élites locales, conforme al probado diseño jesuítico:

19. El mismo padre de fray Manuel, don Ignacio Nájera, también había sido uno de los colegiales de San Francisco de Sales en San Miguel El Grande. Alamán, *Noticia de la vida*, 4.

20. Nereo Rodríguez Barragán, *José Ildelfonso Díaz de León, primer gobernador del estado de San Luis Potosí y fundador del Colegio Guadalupano Josefino* (San Luis Potosí: Sociedad Potosina de Estudios Históricos, 1972), 29-32.

21. Velázquez, *Historia de San Luis Potosí*, 150-151.

22. Sosa, “Nájera, fray Manuel”, 161.

Tenía cincuenta y seis alumnos, además de dieciocho pensionados, hijos de familias respetables, cuyos padres podrían contribuir anualmente con ciento cincuenta dólares para gastos de su mantenimiento, y su floreciente situación se puede considerar como prueba tanto de la existencia de un espíritu público superior al que los viajeros conceden a los mexicanos como de un deseo de mejoramiento que en poco tiempo debe producir efectos benéficos.²³

No hay duda de que fray Manuel pertenecía a una generación que padeció los estragos de la educación media y superior por la ausencia de los jesuitas, pero que también alcanzó a vislumbrar que, con su restauración, se abrían nuevas oportunidades de formación y utilidad pública. Se trataba de un proyecto para reabrir los antiguos colegios ignacianos, pero bajo la responsabilidad de los estados confederados, empresa que él mismo encabezó no sólo en San Luis, sino posteriormente en sus años de residencia en Guadalajara y la Ciudad de México. Tal fue su primera y segunda experiencia con los efectos del exilio, la cual, a través de los ojos del anciano y sabio padre Márquez, le mostraba la cara más absolutista o intolerante del uso y abuso del poder. Tanto la del régimen borbónico (sordo ante las representaciones políticas de los criollos) como la de un estado nacional envuelto en las discordias de sus élites (o tomado por las consignas de las logias y camarillas), tanto la revuelta del padre Arenas en contra de los españoles, como la revolución de la Acordada que arremetió en contra de los mercaderes peninsulares y saqueó el Parián.²⁴

Ya para entonces, en la escena potosina fray Manuel era una figura destacada en la política, y un actor social con agenda pública: lo mismo era el protector de la juventud desvalida, que el orador consentido en los púlpitos, diligente en el confesionario o un munificente mentor en su tertulia literaria. Ya que, según un periódico local, recibía en su celda y biblioteca:

A personas de toda jerarquía de esta capital y a los apreciadores del buen gusto y adictos al estudio de los escritores antiguos. Su librería está abierta a cuántos quieren y desean instruirse, particularmente en bellas letras. Inspira, fomenta y propaga el estudio de este ramo de literatura, difundiendo el buen gusto entre sus amigos, y se presta con particularidad para el análisis y observación de los mejores

23. Henry George Ward, *México en 1827* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 585.

24. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 8-9.

rasgos de la elocuencia, y traducir autores latinos, explicar la historia de la religión y de la América, y hablar en la mayor parte de los idiomas modernos de Europa.²⁵

En verdad, Nájera era un personaje nada más lejano de la regla de una orden contemplativa y del modelo de un erudito de claustro y celda, ya que en medio de la proclamación del Plan de Jalapa de diciembre de 1829, formulado para derrocar la presidencia de Vicente Guerrero e imponer al vicepresidente Anastasio Bustamante: “En San Luis Potosí nombróse una junta de notables para examinar dicho plan, y Nájera, que figuró en ella, se manifestó adicto a él, atrayéndose el odio del partido opuesto”.²⁶ No sólo eso, según Alamán, en aquellas discusiones el fraile no desaprovechó la ocasión para denostar al ejecutivo local, Vicente Romero: “Por la opresión que San Luis sufría por los que se habían apoderado del gobierno de los Estados”.²⁷ Este apoyo al golpe que removía del poder al grupo de la logia, yorkina declaraba a Guerrero “incapacitado”, e instalaba una república centralista encabezada por “la gente de orden y de bien”, tuvo altos costos en sus planes religiosos y educativos. La orden de destierro le llegó cuando sus letras y conocimientos ya gozaban de un gran prestigio y recién había asumido el cargo de rector del Colegio de San Ángel en las afueras de la Ciudad de México.

Destierro de facto, razón de Estado: Filadelfia

Es posible, como dijimos, que desde ese momento también se estrechara su amistad con Lucas Alamán —luego intensa y prolongada—, quien era uno de los ideólogos de la sublevación de diciembre de 1829 y quien, al triunfo de los suyos, quedó al frente del Ministerio de Relaciones. El partido centralista en el poder aplicó por revancha y de manera general la misma política del destierro a los líderes derrotados, entre ellos Lorenzo de Zavala. Sin embargo, también es verdad que poco antes el gobierno de Guerrero había ejecutado la anhelada expulsión del embajador estadounidense Joel R. Poinsett, personaje astuto e indefendible, acusado de intervenir en la política interna del país. Así, las penas de destierro decretadas por los congresos sucesivos estaban de moda, y no dejaba de ser una

25. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 8.

26. Sosa, “Nájera, fray Manuel”, 160.

27. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 9.

paradoja que el primer desterrado y ejecutado por no guardar la sentencia respectiva del Congreso federal fuera el mismo libertador de México, Agustín de Iturbide, fusilado apenas desembarcó en Soto la Marina, en julio de 1824.

Dados los vaivenes políticos, tres años después, el costo y la venganza para Nájera y sus aliados no se hicieron esperar, y apenas se instaló en 1832 el gobierno de Valentín Gómez Farías, “en unión de otros personajes notables, fue deportado a los Estados Unidos”. Más aún porque entonces ya se dejaron sentir las primeras medidas anticlericales y reformistas. Entre la lista de notables expulsados estaba el exvicepresidente Anastasio Bustamante, José María Gutiérrez Estrada y quien luego sería arzobispo de México, el canónigo doctoral, Manuel Posada y Garduño, quienes siguieron rumbos distintos. Lo cual, amén del trastorno o la desgracia que le causaban “las tempestades políticas”, dice Sosa, “fue para él nueva ocasión de celebridad”.²⁸ Ya que al llegar a Filadelfia, Nájera encontró una sociedad culta, amiga de las bellas artes y altamente receptiva a sus talentos como educador, latinista, lingüista y americanista.

Los dos discursos de Nájera dictados en latín ante la Sociedad Filosófica Americana (sendas disertaciones sobre el origen de las lenguas otomí y tarasca), le granjearon celebridad y el ingreso a varias academias americanas y europeas. El otomí era de las lenguas indígenas más intrincadas y con pocos nexos con otras de Mesoamérica, y estaba pendiente que sobre ésta se hiciera una reflexión comparativa, de parentesco y de carácter difusionista. Fray Manuel se había empeñado en desentrañar las estructuras lingüísticas del otomí no sólo como un reto técnico sino también cultural, precisamente porque dominaba esta lengua desde que, siendo joven, la aprendió al lado de un cura doctrinero. Y había, además, algo de mayor importancia para su agenda religiosa: pretendía abonar al paradigma aún en boga, aunque ya en crisis, para “probar la monogénesis del lenguaje humano y reforzar la hipótesis bíblica relativa al origen del lenguaje”.²⁹ Este ensayo de filología lingüística tuvo resonancia continental — aunque estuviese errado en algunas de sus premisas. En él sostenía que el otomí, al ser monosilábico, mantenía hipotéticos vínculos con el chino, y que, por añadidura, esto probaba el origen asiático de los primeros pobladores de América (esta idea era compartida por el afamado historiador William Prescott, quien

28. Sosa, “Nájera, fray Manuel”, 161.

29. Para aquilatar la trascendencia y limitaciones de estos trabajos precursores puede verse: Ignacio Guzmán Betancourt, “Fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera, primer lingüista mexicano”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 20 (1990): 255.

concedió una cita al opúsculo del mexicano). Nájera tradujo esta obra al castellano, ampliada y reeditada apareció en México en 1845 con el apoyo presidencial, con dedicatoria a su amigo Couto, por entonces ministro de Justicia e Instrucción Pública. Merced a este viaje de razón forzosa, el fraile carmelita no sólo había sido congruente con sus ideales políticos por hallarse en desacuerdo con las medidas radicales del gobierno liberal de Gómez Farías, sino que, además, pudo expandir sus campos de conocimiento, y apreciar y contrastar la diversidad de las culturas entre los dos países durante más de un año que se prolongó su estancia.

La historiografía más reciente ha dado a fray Manuel el título de “primer lingüista mexicano”, cuya labor también abrió las puertas a “la antropología” tal como la conocemos: en tanto disciplina aplicada a comprender la cultura de las sociedades indígenas. Más mérito se le reconoce a su *Gramática de la lengua tarasca*, que quedó inédita hasta 1870 y tuvo dos ediciones más. Buena parte de su producción se hizo para refutar a otros de sus colegas galos que con ligereza o error se adentraban en el estudio de las hablas autóctonas. Según Guzmán Betancourt, el paso de Nájera por Filadelfia le permitió transitar de su faceta como políglota y filólogo a otra más avanzada; es decir, la de lingüista, con la plena conciencia de que inauguraba una profesión apenas sistematizada como disciplina de “investigación científica de los idiomas”, o como conocimiento propio de la diversidad y la identidad cultural.³⁰ En realidad, en esta agenda intelectual se palpa otra de sus herencias jesuíticas y de raigambre criolla: una reivindicación cultural, muy semejante a la emprendida por Francisco Xavier Clavigero en su *Historia antigua de México*, que buscaba contestar, con un contundente mentís, a las teorías denigratorias de los filósofos deterministas que menospreciaban la condición y cultura del hombre americano. No se trataba, pues, de “jerigonzas indignas de fijar la atención de un filósofo”, sino de idiomas gramaticalmente estructurados y significados por sus voces.

Restañar heridas del destierro: el arraigo jalisciense

La caída de Gómez Farías y el regreso de Santa Anna al poder permitieron a fray Manuel retornar a su país en mayo de 1834, y ya en octubre sus superiores lo destinaron como prior de la comunidad de Guadalajara con el propósito de

30. Guzmán Betancourt, “Fray Manuel”, 251-252.

repoblar el enorme convento y su extensa huerta, situados en una ciudad de creciente importancia política y adelanto industrial. En la capital de Jalisco, desempeñó una ingente labor científica, cultural y educativa por casi dos décadas: fue nombrado por el gobernador como inspector escolar y protector del Colegio de San Juan, de las academias de Pintura y Escultura y otra de Música. Además, fue el principal reformador de la enseñanza primaria, media y superior impartida por el Estado al actualizar sus planes de estudio en su faceta de gramático y pedagogo. Por todos estos empeños, en 1842, fue nombrado presidente de la Compañía Lancasteriana.³¹ Finalmente, el obispo tapatío lo hizo consultor y censor en el gobierno de su diócesis.

En la restauración del Colegio de San Juan Bautista y la apertura de sus nuevas cátedras, Nájera se sintió a sus anchas y a la vez pagó otra deuda de juventud sacándose una espinita luego de las condenas del despotismo y el jansenismo contra los jesuitas. Especialmente por haberse inspirado en la figura del padre Clavigero, que de allí mismo salió arrestado rumbo al exilio. Bajo su estela ilustrada no sólo dotó o buscó los recursos para abrir las cátedras, sino que formó reglamentos y planes de estudio, como nos dice otro de sus biógrafos: “Este establecimiento que tanto habían ilustrado los PP jesuitas, entre los cuales se halló el inmortal Clavigero, volviere a figurar, aunque por poco tiempo, como uno de los mejores planteles de aquella ciudad”.³² La oración inaugural del curso fue una triple declaración: estética en pro del neoclasicismo, histórica por su hispanismo, y filosófica por abrazar el estoicismo. Nájera no desperdició la oportunidad para arremeter en contra de los filósofos deterministas franceses e ingleses que menospreciaron a los ingenios americanos, por medio de la evocación del legado modernizador de su gran impugnador, Clavigero: “México dio luz a escritores cuyas obras se conservan con aprecio en las bibliotecas de Europa. Dentro de estas paredes, bajo estos techos, tal vez en esta misma sala, uno de nuestros más grandes hombres [Clavigero] hizo conocer a mediados del siglo pasado a la juventud de Guadalajara, los sistemas de Newton, de Leibnitz y de Descartes”.³³ También se amparó en las alabanzas de Humboldt a la ciencia novohispana para insuflar de patriotismo a los jóvenes estudiantes, al tiempo que hizo un elogio epistémico de las cátedras que entonces se abrían: filosofía, lógica, moral, jurisprudencia, medicina, historia, matemáticas y literatura.

31. Sosa, “Nájera, fray Manuel”, 161.

32. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 23

33. Alamán y Lerdo, *Noticias de la vida*, 28.

No dejó de hacer publicidad a las tres academias anexas al colegio: las de botánica, química y música. Y por último recomendó a la juventud la lectura de sus autores favoritos: Chateaubriand, Milton, Klopstock y Racine (y denostó la ingratitud y el cinismo de Voltaire). Dejó, por último, el proyecto para montar un museo de antigüedades prehispánicas en un ala del colegio, con el propósito de estudiar y mostrar las conexiones de las culturas de América con las de Asia, que tanto le inquietaban.

Ya se ve, luego de su experiencia potosina, que Nájera fue un educador y reformador nato, un enciclopedista, comprometido con la utilidad pública, y que por eso mismo pudo remontar los tres cierres que, por vaivenes políticos, le infligieron a su colegio restaurado.

En medio de estas encomiendas estatales, también procuró dar nueva vida a la Academia de Bellas Artes de Guadalajara, y, en 1835, propició, junto con el gobernador centralista José Antonio Romero, la llegada desde México del pintor José Antonio Castro, quien asumió la dirección del plantel.³⁴ Castro había sido discípulo aventajado de Rafael Ximeno y Planes en la Academia de San Carlos y, de tal suerte, hizo mancuerna con Nájera para divulgar las ventajas de la enseñanza del dibujo entre la población. En 1840, el fraile redactó una disertación sobre cómo alcanzar la perfección o el “bello ideal”, no sólo por la corrección de los modelos inertes, como los yesos, ornamentos y las láminas, sino por los estudios directos del natural.³⁵

Dos años más tarde fue el encargado de pronunciar un discurso en pro de las bellas artes con motivo de la visita que hizo el gobernador a la Academia tapatía. Esta pieza fue una suerte de manifiesto estético, cuyo principio rector era obviamente “el genio del cristianismo” tomado de Chateaubriand, en tanto principio inspirador de todas las artes de la cultura occidental. Así, afirmó que la facultad de la imaginación, como potencia creadora de las bellas artes, debe su grandeza e inspiración a la revelación de la fe religiosa:

Nada prueba tanto, señores, la importancia de la pintura para el hombre que se halla en la escuela de la perfectibilidad intelectual, y de consiguiente social, como la armonía que de aquella y la única religión digna del hombre, resulta. ¡Oh, tu genio de Chateaubriand! Ven a inspirarme tu bíblico y homérico lenguaje, para

34. Ventura Reyes y Zavala, *Las bellas artes en Jalisco* (Guadalajara: Tipografía de Valeriano C. Olague, 1882), 15.

35. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 39-40.

que presente yo a la pintura adornada con aquellos atavíos con que nunca hechizó a la antigüedad pagana, y que tan llena de gracia como majestad, la engalana la religión del hombre. [...] Y ¿cuál otro, señores, es este genio del hombre que mantuvo el fuego sagrado entre las ruinas del Santuario; que halló los dogmas de la verdad filosófica en el corazón; que descubrió una fe para la misma imaginación, y a las bellas artes obligó a reconocer el origen de su grandeza, de sus gracias y de su hermosura? ¿Cuál otro puede ser sino el cristianismo?³⁶

También era muy sintomático que Nájera apostara ya por una estética nazarenista y exaltara las virtudes formales “del hechizo del divino pincel de Rafael”, explayándose en su famosa *Madonna sixtina*. De tal suerte se erigía en pregón y preludeo de la llegada de este movimiento pictórico a México, afincado en la superioridad ética y estética de los temas bíblicos, para luego desarrollarse, con significación política, en los grandes cuadros de historia.³⁷ En estas líneas fray Manuel no sólo parece ser un heraldo del nazarenismo que en la Academia capitalina comenzarían a practicar los discípulos de Pelegrín Clavé y Manuel Vilar, sino también del programa patriótico y edificante de los monumentos a los héroes, al que también tenía que contribuir el plantel. Todo esto por medio del poder de las imágenes virtuosas y edificantes, dirigidas a los ciudadanos de buena fe y buenas costumbres, capaces de reconocer verdad, bondad y belleza:

El cristianismo ha inspirado a la pintura ese bello ideal todo místico, todo espiritual que nos hechiza en el pincel del divino Rafael, cuya elevación y cuya pureza son el ideal de la religión y de la fuerza interior que ella comunica a el alma: [...] él, él fue al que a Vanucci [*Il Perugino*] presentó el objeto de mayor ternura en la Caridad cristiana; a Le Seur, el patético, en el Sacrificio de Abraham; a Carache [Lodovico Carracci], como el esfuerzo de lo sublime, la tierra convertida en cielo, en la Transfiguración. Con razón madame Staël [Anne Louise Germaine Necker], ese genio de muchos grandes hombres en el cuerpo de una mujer, no solo olvida las preocupaciones de la escuela árida del calvinismo, en que fue educada, sino que salía de sí toda y quedaba extática, a vista del cuadro de la Virgen, pintado por Rafael, que se conserva en Dresde, y es uno de los más ricos tesoros que poseen las bellas artes. En las largas vestiduras de esta casta doncella, no ve sino la expresión

36. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 57-58.

37. Fausto Ramírez y Angélica Velázquez Guadarrama, “Lo circunstancial trascendido”, *Memoria del Museo Nacional de Arte*, núm. 2 (1990): 5-30.

del poder; en la fisonomía de la niña, encontraba una belleza celestial al través de lo terrestre; el Niño de esa dichosa Madre, tiene a sus ojos en el semblante, apenas formado, un rayo de fuerza omnipotente, que no puede servir de aureola sino al Ser Divino; y por la sonrisa humilde, llena de confianza de los angelitos que contemplan al Hijo y la Madre; reflexiona que al lado del candor celestial, conserva sus encantos la inocencia. Aquí fue sin duda donde experimentó que los cuadros inspirados por la religión cristiana dejan una inspiración semejante a la de aquellos Salmos que mezclan con tanto encanto del que lo escucha, la poesía con la piedad.³⁸

Y para rematar su pieza, nuestro autor invocó el acto de la contemplación directa como revelación del misterio, confiado en su poder transformador, tanto en lo espiritual como en lo social: “Si Goethe echaba de menos el Júpiter Olímpico que tanto admiraron los antiguos, y decía: si yo lo hubiera visto yo sería un hombre mejor, convengamos en que la perfección de la sociedad está en proporción al cultivo de las bellas artes”.³⁹

En el convento tapatió fray Manuel escribió, además, ocho diálogos sobre asuntos estéticos en los que explicaba “los principios para juzgar la belleza o el buen gusto en los objetos naturales y en las obras de arte”.⁴⁰ Con estas especulaciones sobre el gusto y la belleza es posible que siguiera las huellas ilustradas de su maestro el jesuita Márquez, pero también los preceptos del idealismo y el romanticismo en boga. Baste citar la siguiente descripción de sus biógrafos acerca del contenido de estos escritos:

En ocho diálogos, figurando A y B como interlocutores, explicó el padre Nájera los principios para juzgar de la belleza y buen gusto en los objetos naturales y en las obras de arte. En la primera de estas lecciones expuso de qué manera el gusto es el resultado de la delicadeza, que afecta al sentimiento, y de la corrección que depende de la razón y el juicio. En la segunda, explica al genio como creador de todo lo bello, compuesto de las bellezas parciales, trayendo, con oportunidad, el ejemplo de Fidias, en su bello ideal de la Venus de Medici. En la tercera trata de la sublimidad, como objeto también del gusto, y aplicando esta lección a las bellas letras, se ocupa en la cuarta y quinta conferencias, de explicar todavía el sublime, con los incomparables himnos del poeta inspirado por la Divinidad, y con algunos

38. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 58-59.

39. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 59.

40. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 42.

pasajes de Homero, Virgilio, como autores antiguos; y de Racine, Milton, Ossian y otros muchos entre los modernos. En la sexta se propuso demostrar las causas de la belleza, y de cuántas maneras puede ésta reproducirse en los escritos; siendo también el asunto de la séptima y octava explicar los escollos que en el lenguaje y en el estilo deberá evitar el escritor para no perjudicar a la belleza y el buen gusto de las obras. El padre Nájera adoptó para estas lecciones los principios de Blair, ofreciendo continuarlas, pero, o no lo hizo por alguna ocupación más adelante, o se han perdido como tantos escritos suyos.⁴¹

No sobra insistir en que, para la historia del arte, estas obras de fray Manuel deben destacarse por ser de las primeras reflexiones que en México, de una manera sistemática, especularon sobre el fenómeno estético, la condición de la belleza y sus causas. Sin embargo, sus manuscritos, dispersos y sobrevivientes, no sólo son históricos, lingüísticos y de especulación estética; hay otros que se acercan a la numismática, botánica, geología y homilética, y que están a la espera de compilarse, estudiarse y editarse (algunos en los anaqueles de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco).⁴² Por algo, escribió Alamán: “Su librería está abierta a cuantos quieren y desean instruirse, particularmente en bellas artes, de las que es un elogiador entusiasta. Inspira, fomenta, y propaga el estudio de este ramo de literatura y difunde el buen gusto”.⁴³

El Carmelo tapatío como parnaso y museo

Bajo su priorato, pues, puede decirse que Nájera hizo del monasterio carmelitano una verdadera academia del conocimiento, del arte y la cultura local; por eso en sus interiores se desplegó una elocuente galería pictórica acorde con el decoro espacial, por los temas elegidos, pero cuyo programa de conjunto era toda una declaración de principios y doctrina, es decir, la visualización de un

41. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 42-43.

42. En este repositorio tapatío se conserva una miscelánea que perteneció al arzobispo Pedro Loza y Pardavé con los impresos de sus oraciones, discursos y sermones, pero la historia de sus manuscritos extraviados está por seguirse y merece un rastreo: por comunicación oral sabemos que la familia Palomar Vereá conserva algunos de ellos. Agradezco esta información a la licenciada Clarisa Hernández Esqueda y la misma María Palomar cuya reciente ausencia lamentamos todos sus amigos.

43. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 8.

manifiesto ideológico, sin duda enderezado ante el creciente laicismo. Era también una suerte de teatro de la memoria para evocar algunos de los lugares de Tierra Santa, y transportar mentalmente al visitante a los sitios en que surgió la cristiandad como origen y destino de la civilización occidental. No en balde Nájera había transformado un espacio de clausura y recogimiento individual en una nueva casa para ejercitantes laicos, habilitada sobre todo en tiempos de cuaresma, “días de expiación en que dicho sagrado recinto abría sus puertas a los piadosos hijos de Guadalajara”.⁴⁴

En aquel entonces no sólo se renovaron los retablos de la nave y sacristía, sino que fray Manuel también ideó su galería de historias bíblicas, héroes y alegorías en la portería, escalera, los ambulatorios y el osario; ámbitos tachonados de inscripciones reflexivas o dísticos para meditar, algunos de la pluma de fray Manuel, en los que puso todos sus talentos filológicos y dominio de lenguas:

Se leían, de trecho en trecho por toda la longitud de los muros, hermosas y sublimes inscripciones escritas en todos los idiomas antiguos y modernos, en cuya preciosa enciclopedia figuraba en primera línea el difícil y desconocido idioma de los hijos de Guatimotzin, siendo tan curioso ornato, así como todas las bellezas que enriquecían al templo y monasterio, debido al ardiente celo y elevado gusto que en todas sus obras distinguía al célebre y antiguo prior fray Manuel de san Juan Crisóstomo.⁴⁵

En el testero de la sala *de profundis*, un sitio clave en la espiritualidad carmelitana, consagrado para la oración, la vida comunitaria e ingreso del refectorio, Castro pintó su gran cuadro de velación en el Santo Sepulcro, con empaque romántico y conmovedor, a juzgar por la descripción que se hizo:

Una magnífica representación bíblica, obra clásica del referido artista Castro, del cual daremos al lector una ligera idea por el aprecio que su memoria inspira a los admiradores de aquellas notables producciones que enriquecen este monumento. Hacia arriba, en primer término, se hallaba el cadáver del Salvador medio recostado en el fondo tenebroso de un sepulcro tajado de viva roca. A corta distancia, dos bellos genios celestiales, vestidos de luto y recogidas sus alas de armiño, miraba el

44. *Recuerdo del Carmen de Guadalajara* (Guadalajara: Imprenta de Dionisio Rodríguez, 1864). Se puede consultar en Boletín Eclesiástico de la Arquidiócesis de Guadalajara, julio de 2007, <https://arquidiocesisgdl.org/boletin/2020-1.php> (consultado el 24 de febrero de 2022).

45. *Recuerdo del Carmen*, s. p.

uno, de rodillas y en la actitud más pesarosa, la efigie exangüe del Redentor; el otro, inclinada la cabeza, bañada de lágrimas, una negra piedra. Una nube oscura y densa vagaba con pesadez sobre aquella escena profundamente lúgubre y tierna, aterradora y sublime. A través del nubarrón, en último término, se distinguía una colina melancólica, árida y pedregosa, en cuya cima se advertían, elevadas, tres grandes cruces. En la parte inferior de dicha pintura, se leía: *Primogenitus mortuorum*, y encaminándose hacia la salida se distinguía una grande lápida, escrito con gruesas letras de relieve dorado: ¡Aquí te espero!⁴⁶

El pintor y el mentor respetaron el sentido del decoro con un tema *ad hoc*, ya que en este espacio de velación era precisamente para condolerse del sacrificio en el Calvario y empatar con la velación de los ángeles acompañando al cuerpo vulnerado de Jesús, sin duda con un ánimo expiatorio o para saldar los pecados sociales. Todo esto mediante el manejo de los sentimientos encontrados de la compasión y la ternura, tal como enfatiza la descripción.

Otra novedad impresionante eran las pinturas del cubo de la escalera: “En cuya pared de frente al descanso, se dejaba ver una original pintura de perspectiva que presentaba el interior de un antiguo templo en ruinas. Concluido el segundo tramo, la vista era agradablemente sorprendida por otra pintura de grandioso efecto, en la que se veía al profeta Daniel en la cueva de las fieras”.⁴⁷ Ésta debió leerse, como sucedía en la exégesis tipológica, como una prefigura de la resurrección de Jesús, de la salvación universal y del valor de la oración y la templanza ante la adversidad, sobre todo aquella que proviene de los falsos sabios y del despotismo.

Todo el recorrido conducía a la biblioteca, concebida como un depósito sagrado y fin último de sus afanes, ya que la librería conventual era ciertamente un *Sancta Sanctorum*, pero ahora abierta para la utilidad pública:

Contigua a dicha galería, seguía un espacioso salón, iluminado por asimétricas ventanas, cuyo cielo se adornaba con un vistoso cielo raso agraciado en todo su contorno con raras y simbólicas pinturas al temple. Este salón guardaba una selecta y copiosa biblioteca, la cual, por sus sublimes obras, preciosos manuscritos y crónicas, ocupaba uno de los primeros lugares entre las que poseían los monasterios de

46. *Recuerdo del Carmen*, s. p.

47. *Recuerdo del Carmen*, s. p.

la República, excitando por tan justo título la admiración del viajero que gozaba de la ocasión para visitarla, así como la anterior galería mencionada.⁴⁸

En efecto, esta galería, previa al ingreso a la biblioteca, estaba separada por un cancel de hierro forjado y en verdad era una pequeña pinacoteca consagrada al gusto y a los héroes culturales de fray Manuel: “Una rica galería de bellos lienzos de pintura y acabados bustos, que representaban a los genios más ilustres del antiguo y nuevo Continente, entre cuya notabilidades ocupaban un lugar prominente el heroico libertador de Irlanda, don Daniel O’Donnell, el azote del protestantismo: Fénelon y el mencionado Nájera, gloria distinguida de su Orden”.⁴⁹ No sabemos quiénes más de los pensadores americanos y europeos estaban en escultura, pero por la sola mención de estos dos personajes no queda duda de que el radar ideológico de fray Manuel estaba al día y empataba con su lucha en el partido conservador: desde el abogado emancipador de los católicos en Irlanda, en su lid pacifista contra la represión británica, hasta el obispo, teólogo antijansenista y fabulista, quien censuró el despotismo y los excesos de los reyes.

Llaman la atención las obras de perspectiva y el temple del *plafond* en esta biblioteca carmelitana, ya que allí seguramente Castro seguía las enseñanzas de un gran profesional en este género de pintura ejecutada sobre techos: la de su maestro, el valenciano don Rafael Ximeno y Planes.⁵⁰ Castro usó la misma técnica y género para ornamentar los muros laterales del templo, mientras que en el sotocoro pintó al óleo dos temas poco usuales, pero entonces de sugerente correspondencia simbólica: *El Niño Jesús disputando entre los doctores* y *Jesús presentado ante el pretorio*, “siendo dichas obras, del distinguido artista mexicano don José Castro”.⁵¹ Como un *pendant* de temas evangélicos, éstos podían leerse en clave jurídica o foral: mientras la sabiduría divina florece en los estrados académicos, la justicia de los hombres se equivoca en los tribunales humanos. El colofón de todo el programa estaba en los cuadros seriados situados entre

48. *Recuerdo del Carmen*, s. p.

49. *Recuerdo del Carmen*, s. p.

50. Jaime Cuadriello, “El milagro del Pocito, los murales del Colegio de Minería como declaración múltiple”, en Jaime Cuadriello, María José Esparza y Angélica Velázquez Guadarrama, coords., *De la modernidad ilustrada a la ilustración modernista. Homenaje a Fausto Ramírez* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021), 61-112.

51. *Recuerdo del Carmen*, s. p.

las arcadas del claustro, que debieron ser toda una declaración poética y espiritual: “Cuya vastas dimensiones y sorprendentes pinturas que lo hermo­seaban, le daban un aspecto de templo, realizando su mérito un cuadro de perspectiva que aparecía al fondo, cuyo poético pensamiento nos presentaba al célebre cantor de *El genio del cristianismo*, visitando las antigua ruinas de Grecia”.⁵² Así, a un tiempo que Nájera apostaba por la restauración de la Iglesia amenazada por las revoluciones en pro de un estado confesional, también declaraba su adscripción estética al “bello ideal” de la antigüedad grecolatina. Por ejemplo, notemos aquella oda visual a François Chateaubriand, el gran viajero a Tierra Santa, la misma que nuestro fraile había evocado en su gran proyecto pictórico. No deja de sorprender que al menos este último y controvertido autor, y el irlandés O’Donnell, fueran representados como héroes políticos y culturales, aún en vida, y desde un lugar que comenzaba a ser llamado Atenas tapatío o la Florencia mexicana.

Este meticuloso ejercicio de éfrasis, que hemos citado en partes, fue obra de un anónimo “hijo de la Iglesia”, indignado por la destrucción del conjunto y testigo ante lo irremediable. Su obra también empata con la gran elegía de otro escritor, liberal desencantado, que denunció los excesos de la piqueta reformista en la Ciudad de México: Manuel Ramírez Aparicio.⁵³ Tal descripción del monumento se publicó en 1864 bajo un impulso igualmente melancólico: tanto por las ruinas representadas en los muros, según hemos visto, como por las provocadas por la barbarie, que había profanado un *hortus* edénico y un museo del saber y la memoria, para convertirlo en un “cuartel inmundo”. La destrucción no era sólo en razón de la especulación urbana, para subastar los predios a los agiotistas, sino una medida de poder simbólico, según sus palabras finales:

Al contemplar el triste aspecto que ofrece este célebre monumento arruinado, con sus hermosas pinturas maltratadas y otras borradas, la preciosa galería, biblioteca y demás bellezas que la enriquecían, arrebatadas por sus profanadores en los horribles momentos de su furor impío, el alma no puede consolar su pena sin evocar de la tumba a los manes de los cenobitas que vivieron y murieron allí, entre los cuales parecemos descollar la sombra venerable del sabio Nájera, que poseída de

52. *Recuerdo del Carmen*, s. p.

53. Manuel Ramírez Aparicio, *Los conventos suprimidos en México* (Ciudad de México: Imprenta y Librería de J. M. Aguilar, 1861).

indignación, se levante pidiendo al cielo descargue su tremenda justicia sobre los despiadados destructores de su amado templo.⁵⁴

Todo, pues, parecía ir en contra de una orden religiosa incómoda o decadente, que fue el blanco preferido de la desamortización en ésta y otras comunidades del país. Pero es posible que tanta saña también se deba a la figura ya entonces proscrita del padre Nájera; o si se quiere, ya estigmatizada por las ideas, valores, discursos y acciones que había asumido durante la etapa previa a la Constitución de 1857 y a la sangrienta Guerra de Reforma.

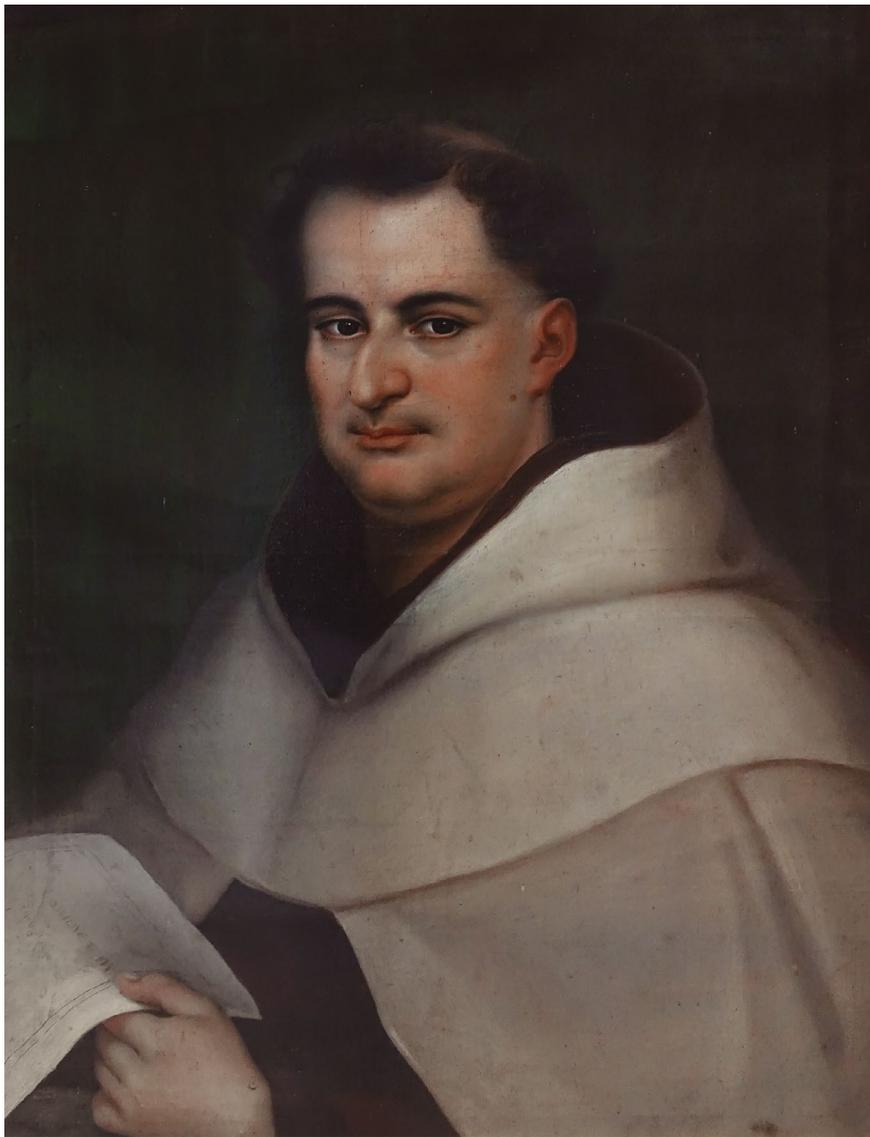
Al mismo Castro puede atribuirse sin duda el mejor retrato al óleo del padre Nájera, que ahora conserva el Museo Regional Potosino, pero que debió ser pintado en Guadalajara: fray Manuel, vestido con su hábito regular y tonsurado, empuña un plano cartográfico con las costas mexicanas del océano Pacífico, sin duda una declaración de su dedicación a la geografía nacional, pero también muy posiblemente una alusión al encargo que recibió del gobierno estatal para estudiar las condiciones geológicas y sísmicas del occidente de México (fig. 3).⁵⁵

Tales galerías pictóricas y repositorios bibliográficos, si bien desaparecieron, quedaron como punto de referencia en la leyenda urbana y como tema de la cultura regional (fig. 4). Baste citar este pasaje novelado del jalisciense Victoriano Salado Álvarez, evocado en sus *Episodios nacionales mexicanos*. Aunque Salado no alcanzó a conocer a Nájera, es de llamar la atención no sólo que se basó en la *vox populi*, sino que su elogio intelectual —y el penetrante retrato de su personaje—, provenía de un escritor de pensamiento liberal:

Los más de los días ocurríamos a la celda del padre Nájera, prior del Carmen y el hombre que con mayores aptitudes de maestro haya conocido en mi vida. Era fray Manuel de S. Juan Crisóstomo Nájera, como se le llamaba oficialmente, alto, de tez blanca, gordo sin llegar a obeso, de fisonomía nobilísima y distinguida como ninguna. Ya la historia lo ha traído en lenguas, y parece excusado pregonar aquí méritos suyos. Baste decir que su erudición en ciencias sagradas y profanas era portentosa; que conocía, como nadie los conocía de seguro en el país, los idiomas sabios como los indígenas y los orientales; y sobre todo, que su competencia en

54. *Recuerdo del Carmen*, s. p.

55. Sosa, “Nájera, fray Manuel”, 161. Mi agradecimiento para Fausto Ramírez por hacerme notar la relación entre los dos retratos y su origen tapatío.



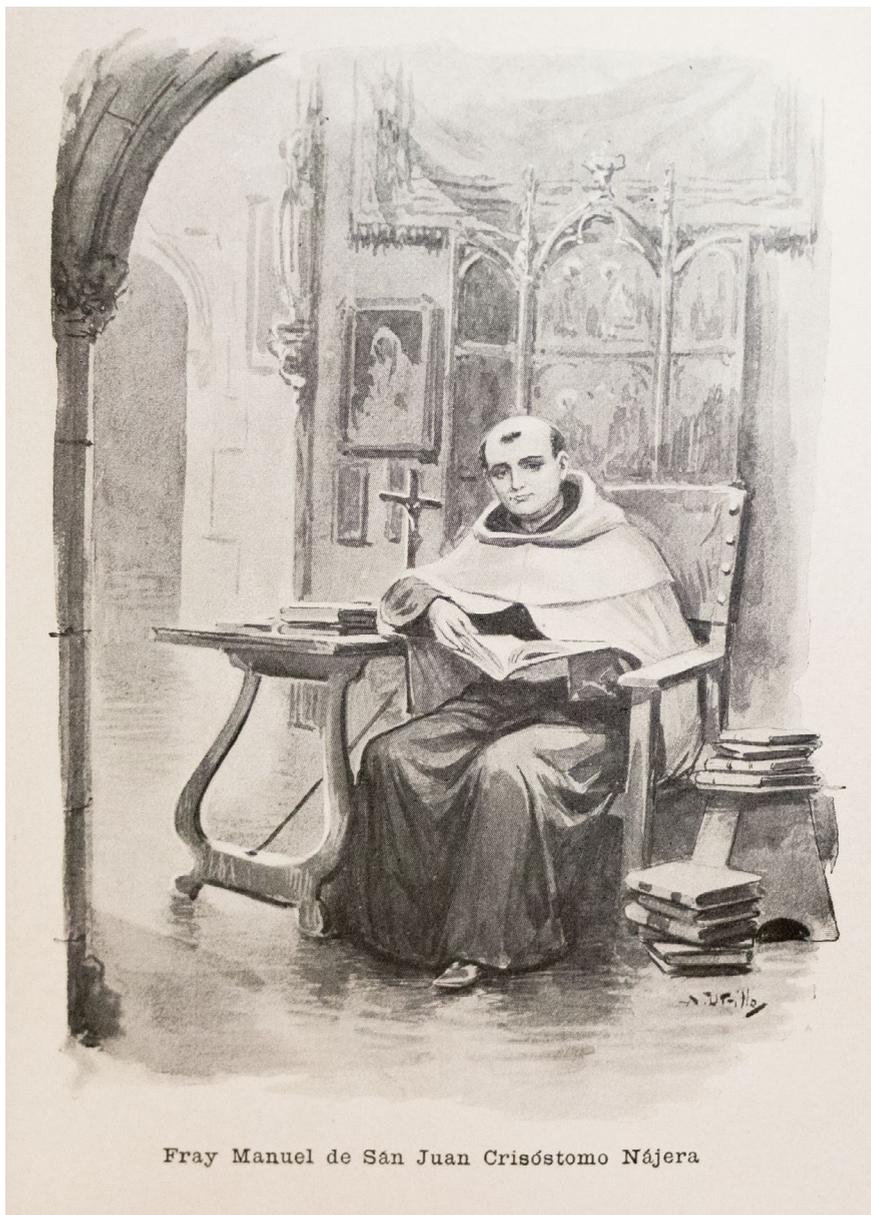
3. José Antonio Castro (atrib.), *Retrato de fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera*, óleo sobre lienzo. Museo Regional Potosino, Instituto Nacional de Antropología e Historia, San Luis Potosí. Fotografía: Valentín Ortíz. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia", SECULT.-INAH.-Méx.

asuntos de arte no tenía entonces, ni tiene ahora, ni tendrá en muchos años competidor posible. Lo mismo leía, admiraba y comentaba una tragedia de Sófocles que una comedia de Plauto, que un poema de Byron. Lo mismo pronunciaba, con aquel su estilo atildadísimo, una oración acerca de los sistemas filosóficos, que un discurso para celebrar un fausto acontecimiento político. En su celda encontraban labor y asunto los pintores, a quienes hizo ejecutar una serie de retratos de hombres célebres con inscripciones apropiadas, parto del ingenio del buen prelado; tarea los músicos, a quienes daba a conocer y hacía ejecutar los más grandes primores que producían los genios de entonces; modelo los escultores, a quienes mostraba las fidelísimas reproducciones que guardaba de las mayores obras de arte de los museos de Europa, y auxilio, consejo, protección y estímulo los arquitectos, los poetas y los simples estudiosos. El convento del Carmen era al mismo tiempo una pinacoteca, un museo, una biblioteca, una colección de monumentos y una casa de oración. Desde la entrada ostentaba, escritas en las paredes, sentencias de los clásicos, máximas de buen vivir, nobles y atractivas enseñanzas; algo más se avanzaba y se iban descubriendo tesoros que en todos los conventos podían haberse adquirido, pero que en todos faltaban porque no se contaba con el gusto exquisito, el hermoso desinterés y la noble iniciativa de Nájera, que no se curaba de aumentar las rentas, ni de adquirir inmuebles, y de poseer más ganados, y a quien más importaba una edición rara o un cuadro de mérito, que una casa o un saco de dinero. A nosotros nos recibía con una exquisita amabilidad, y no sólo corregía nuestros ensayos, nos daba consejos fructuosísimos y nos deleitaba con su conversación, sino que nos enseñaba la sociabilidad, la buena crianza y la grande y noble tolerancia, que eran la base de su carácter.⁵⁶

Narrativa alternativa: el sermón guadalupano y la historia nacional

El padre Nájera también fue el más aplaudido orador sagrado de su tiempo y ya se entiende que en sus sermones se distinguió por construir una visión armónica y civilizatoria de la Conquista, el guadalupanismo y todos los valores de la hispanidad, que iba a contrapelo de la naciente ideología liberal que desconoció la labor evangelizadora de la Iglesia y la gestión del gobierno virreinal.

56. Victoriano Salado Álvarez, *Episodios nacionales mexicanos: De Santa Anna a la Reforma, memorias de un veterano* (Ciudad de México: Establecimiento editorial de J. Ballescá, 1902), 94-96.



Fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera

4. Antoni Utrillo, *Retrato de fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera*, cromolitografía, 1902. Tomado de Salado Álvarez, *Episodios nacionales* (vid. supra n. 53). Colección Jaime Cuadriello. Reprografía: Fernando Herrera.

El sermón guadalupano del 12 de diciembre de 1839 se hizo célebre entre sus escuchas en la catedral tapatía y circuló ampliamente en el país como pieza de lectura. Alamán le reconoce el mérito de haber sido el primero en cambiar la narrativa sobre el sentido de las campañas de Hernán Cortés y el proyecto de incorporación de América a la monarquía española, esto sin negar el uso de las armas y la crueldad para abatir a Moctezuma y Cuauhtémoc, o incluso dando paso “a la esclavitud de los encomenderos”. Sin embargo, estos excesos para construir otra realidad no fueron en vano, eran la causa eficiente para el nacimiento del país. Lo mismo que Jerusalén castigada por los pecados de sus prevaricadores, México tuvo que aceptar la ira de Jehová, para que así se hiciera más notable su justicia y templanza con la llegada del Evangelio. Pero también algo más: como condición para poder generar instituciones y cambios sustanciales en la sociabilidad y el futuro de sus habitantes. Por falta de “instrucción y sano juicio”, según Alamán, desde 1821 era común denostar los hechos de la Conquista, más por “el furor” antihispanista que por el conocimiento profundo de la experiencia histórica. México había sido un territorio reservado para mejores fines, tanto por el orden natural como por los avances científicos y el progreso de la náutica; así, ante la amenaza de que otra potencia más depredadora se hiciese del imperio de Moctezuma, era una ventura providencial que España fuese a quien, por sobre todas, le tocara ser un “instrumento de castigo y maestra de civilización”.⁵⁷

En efecto, se trataba de una predestinación cuasi profética, con destino misericordioso y privilegiado, merced al apostolado mendicante jamás visto en otras latitudes del orbe. A partir de la segunda mitad del siglo xvi la Corona fue ensanchando y unificando bajo su gobierno un territorio nunca imaginado, creando instituciones del saber y la cultura que fueron a la postre los mismos semilleros de la conciencia de autonomía y del deseo de emancipación de España. Es decir, España misma forjó un carácter de nobleza y conciencia, que al cabo devendría el espíritu libertario de la emancipación:

Tú, [España], le abriste la puerta a las ciencias, que en el siglo xvi te eran amigas y familiares, tanto cuanto no lo eran a pueblo alguno de los que ahora brillan más que tú en la carrera del saber. Tú hiciste con México, lo que muy tarde y muy mezquinamente hicieron la Inglaterra y la Francia, y no muy temprano el Portugal, con sus conquistas; abriste colegios, estableciste Universidad, fundaste casas de educación, y en ellas el joven hijo de Moctezuma aprendió a leer la ruina de Troya en la

57. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 16.

lengua de Homero, sobre las humeantes cenizas de Tenoxtitlan; y lo más importante, los hijos de los que adoraban poco antes a Tlaloc y Huitzilopochtli, veían desplegado ante sus ojos el cuadro de los vaticinios de la venida de un Salvador, y la ruina y el castigo de la idolatría, recibían esas lecciones de boca de Moisés y de los Profetas. Tú nos participaste de la civilización de tu siglo en que fuiste grande y explotaste, aunque mal, la riqueza virgen de nuestro suelo. Tú comunicaste al mexicano un carácter caballeresco, que unido al dulce que tiene de sus madres, lo hacen generoso y noble. Tú, en fin, nos diste el germen de la independencia, que se fermentaba en nuestras venas con la sangre heroica de los que arrojaron a los árabes a los desiertos de África, y aun se acordaban de venir de los que hicieron temblar a Roma en los días de su poder.⁵⁸

En verdad era una pieza de tesis “arriesgada”, como dijo Alamán, que sorprendió a muchos y caló en la conciencia de sus partidarios, que lo leían como un compendio reflexivo de historia patria. Especialmente por una de sus frases lapidarias y justificativas: “El bien de la conservación de México, pues, estaba exigiendo que su triunfo fuese el año de 1821”. Así que, por primera vez durante los años republicanos, no sólo se aquilataban los saldos de la política real del Antiguo Régimen como un “instrumento de civilización” y se contrastaba la mezquindad de otras potencias, sino que el autor también retrató una realidad más compleja y dialéctica. Y esto sin negar la violencia de la Conquista y la encomienda del siglo XVI, y sobre todo la exacción y ceguedad de la Corona a partir de los últimos años del virreinato. Nájera no dudó en denunciar el reinado del pusilánime Carlos IV y la política absolutista, el atentado a la estabilidad financiera de la Nueva España que desataron los préstamos forzosos o los vales reales para pagar las guerras ni toda una serie de agravios a los suyos, los criollos.

Éste sería “el brinco” historiográfico de fray Manuel: atribuir a la misma y esencialista España el espíritu independentista, templado desde la reconquista del territorio en la Península. Nada que ver ni por asomo con el espíritu libertario y destructor de la Revolución francesa y en esto era consecuente con las mismas ideas antidisruptivas de la historia de Alamán, seguidor e introductor en México del pensamiento de Edmund Burke.⁵⁹ Más allá del artilugio retórico al

58. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 17.

59. Alfonso Noriega, *El pensamiento conservador y el conservadurismo en México*, t. II (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1993), 44-101.

emplear un vector asincrónico entre reconquista y conquista, el ingenio del orador persuadía a sus escuchas o movía sus sentimientos más recientes. Esto debido a que, un año antes, cuando se trasladaron los restos de Agustín de Iturbide desde Tamaulipas a la Catedral de México, se desató un sentimiento de culpa y expiación nacional: un parricidio colectivo. En fin, por los pecados sociales cometidos y las luchas fratricidas que se habían iniciado justamente con el fusilamiento del libertador y autor de las Tres Garantías. Ahora la guerra era de México contra México sin “el bien de la conservación de México”. En los párrafos del sermón están algunos de los gérmenes y temas más visibles del conservadurismo mexicano, que funcionan a modo de un examen de conciencia colectiva, de purgación y deprecación morales elevadas, por ejemplo, el patronato guadalupano como vertebrador de la nación, el culto al Cristo Rey de las naciones, supremo juez, que pone orden ante el pecado, la inmoralidad y la impiedad de la clase política. Tan sólo el orden y el tradicionalismo son garantes de las nuevas libertades y no al revés, ya que establecen la paz y se conserva la justicia, exclamaba Nájera.

En su tesis de España como maestra libertaria, fray Manuel tampoco faltaba a la verdad desde su propia óptica de criollo: como testigo adolescente de la guerra de Independencia, bien sabía que los mejores y más cultivados caudillos habían salido de los semilleros de la ciencia y la cultura o de instituciones auspiciadas por la Corona: el Real Seminario de Minas, el Colegio de San Nicolás de Michoacán o el correspondiente de San Francisco de Sales en la Villa de San Miguel.

En suma, este fraile era todo un vocero intelectual del naciente partido conservador, y pieza clave de la conciencia religiosa de sus más connotados miembros. Así, tanto por su guía y doctrina, su sabiduría y conocimientos al servicio de la educación del *guadalaxarensis populo*, como por su caridad con la infancia o los desvalidos, fue llamado en vida “el Borromeo mexicano”.

Esto es bastante sugerente, no sólo por su liga con el vigor unificador y estructurador de la Contrarreforma, sino por sus mismos intereses en el arte y el decoro litúrgico. En medio de esta saga intelectual, el tiempo ya no le alcanzó para concluir la traducción de una obra que juzgaba imprescindible para combatir una mala doctrina ideológica que empezaba a cundir en la sociedad: el comunismo. Se trataba del ensayo de teoría política, escrito en francés, de Alfred Sudre: *Historia del comunismo o refutación histórica de las utopías socialistas* de 1849. De seguro que había motivos para que el partido conservador actuara y se radicalizara, como se verá abajo.

El trauma de la guerra, la invasión de los Estados Unidos de 1847 y la firma de los tratados de Guadalupe cohesionaron, aunque en momentos patéticos y desgarradores, a la tríada de amigos: Couto, Alamán y Nájera. Si Couto fue miembro de la comisión diplomática para poner fin al diferendo, tanto Alamán como el fraile destilaron amargura y desazón al creer que en verdad se extinguía el proyecto de nación y la viabilidad del Estado mexicano. Desde su residencia de Guadalajara, fray Manuel, en su calidad de geógrafo, fue consultado sobre los diferendos fronterizos para dividir el territorio por petición del presidente Manuel de la Peña y Peña; mientras Alamán, como ya se sabe, quedó compelido moral y revulsivamente a redactar su historia de México. Eran momentos de definiciones, y la clase intelectual —y de cualquier partido— dejaba atrás sus meras aficiones eruditas y periodísticas, para asumir un nuevo papel eminentemente ideológico: el de profetas y visionarios sociales.

Un busto, un rostro, una figura: el sepulcro

Fray Manuel pasó sus últimos días en México. Al morir, el 16 de enero de 1853, toda la prensa sin distinción de facción o partido, como *El Universal*, *El Monitor* y *El Siglo Diez y Nueve*, hizo los elogios de la figura intelectual y la obra educativa del fraile carmelita. Incluso la muerte fue parte de su leyenda de hombre sabio, ya que acabó sus días atacado por una enfermedad causada por “el reblandecimiento cerebral, que produce el exceso de estudio”.⁶⁰ Entre el círculo de sus amigos y admiradores este deceso fue tristemente lamentado, “un día aciago para la República”, una pérdida irreparable que afectaba la cultura de su tiempo. Ya que además fallecía en plena madurez y creatividad intelectual: literalmente murió rodeado por sus libros, y asistido por sus hermanos de religión. El orador de las honras fúnebres veía en su partida un mal presagio: durante aquellos tiempos turbulentos, se echarían de menos su sabiduría y ecuanimidad, y su muerte representaba un trastorno o una “especie de calamidad pública, como nuevo castigo que sufre nuestro pueblo, [ya que] sus grandes talentos hubieran servido para dominar la situación y contribuir a la quietud de su país”.⁶¹

60. Juan Ormaechea, *Oración fúnebre que en las solemnes exequias del M. R. P. Fr. Manuel de San Juan Crisóstomo, religioso descalzo carmelita de la provincia mexicana de san Alberto, pronunció el Sr. Dr. D. Juan de Ormaechea* (Ciudad de México: Ignacio Cumplido, 1854), 110.

61. Ormaechea, *Oración fúnebre*, 92.

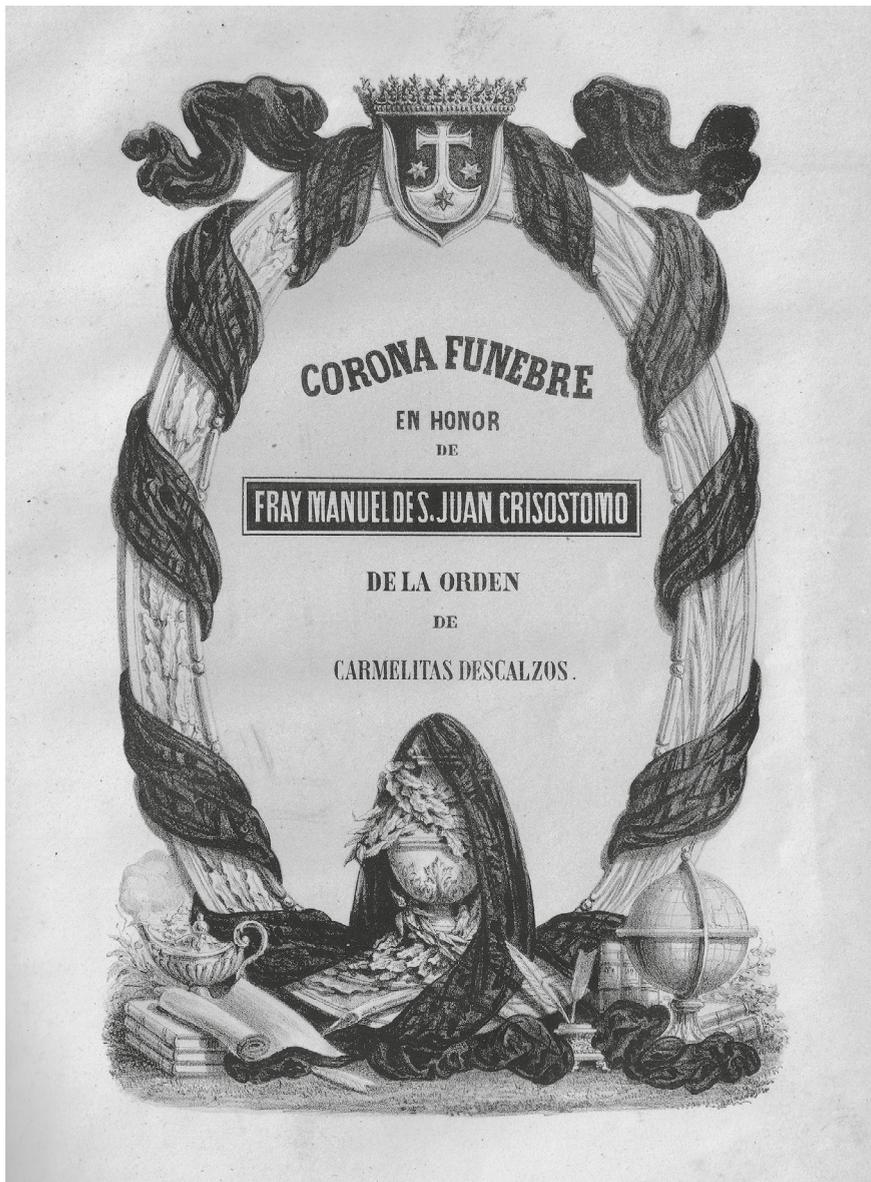
Eran los meses en que Santa Anna se empezó a llamar Su Alteza Serenísima, en diciembre consumaría la venta de La Mesilla a los Estados Unidos, mientras estaba a punto de estallar la proclama anticlerical y agrarista del Plan de Ayutla (en marzo), hecho que más tarde abriría las puertas a una guerra civil.

Para la opinión pública —más allá de su autoridad en tan distintos ámbitos del arte y el conocimiento—, en su persona también se encarnaba la figura de un verdadero dirigente y forjador social —aunque oculto tras bambalinas—, identificado como progenitor de la camada más reciente y vigorosa de sus correccionistas políticos, según dijo José Valadés:

Cabeza de este nuevo grupo era el padre Nájera, de la orden de carmelitas. Virtuoso, modesto, de vastísima cultura, Nájera era el guía espiritual de quienes habían de tomar la bandera alamanista. No aparecía en público como aparecían el padre Miranda, Rafael de Rafael, Aguilar y Marocho o Díez de Bonilla; pero era quien señalaba un nuevo camino y conducía a sus amigos hacia la formación de un partido: el Partido Conservador en 1845.⁶²

Su amigo Lucas Alamán, como vimos, había mantenido correspondencia con fray Manuel, no sólo como aliado político sino también al compartir afanes eruditos e intelectuales; así, durante su estancia en Guadalajara, Nájera dedicó largo tiempo a recopilar documentos y testimonios sobre la guerra de Independencia para remitirlos a Alamán mientras éste redactaba su *Historia de México*. Ya se ve que el historiador, por su parte, se sintió más que obligado a escribir la biografía, reunir a los autores del sentido obituario y organizar las ceremonias de exequias de fray Manuel. Sin embargo, los primeros trazos de esta vida los dejó inconclusos porque, a los seis meses, también Alamán —de improviso— lo acompañó a la tumba (por causa de una pulmonía fulminante). Dicho trabajo lo prosiguió y publicó en 1854 Fernando Lerdo de Tejada, bajo el título de *Noticia de la vida y escritos* ... que tantas veces hemos citado; Lerdo, además, hizo un voto para recopilar y editar, en un solo cuerpo, la obra tan dispersa o manuscrita de Nájera (proyecto que no llegó a buen puerto). En la portadilla lucen los títulos que fray Manuel reputó en vida: cronista de la Orden del Carmen de México, sinodal, censor y consultor teólogo del obispado de Guadalajara, socio corresponsal de la Sociedad de Geografía y Estadística de México, miembro

62. José C. Valadés, *Lucas Alamán, estadista e historiador* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977), 415.



5. Hipólito Salazar, portada de *Corona fúnebre en honor de fray Manuel de S. Juan Crisóstomo de la Orden de Carmelitas Descalzos*, litografía, 1854. Tomado de Alamán y Lerdo de Tejada, *Noticia de la vida* (vid. *supra*, n. 4). Colección Jaime Cuadriello. Reprografía: Fernando Herrera.

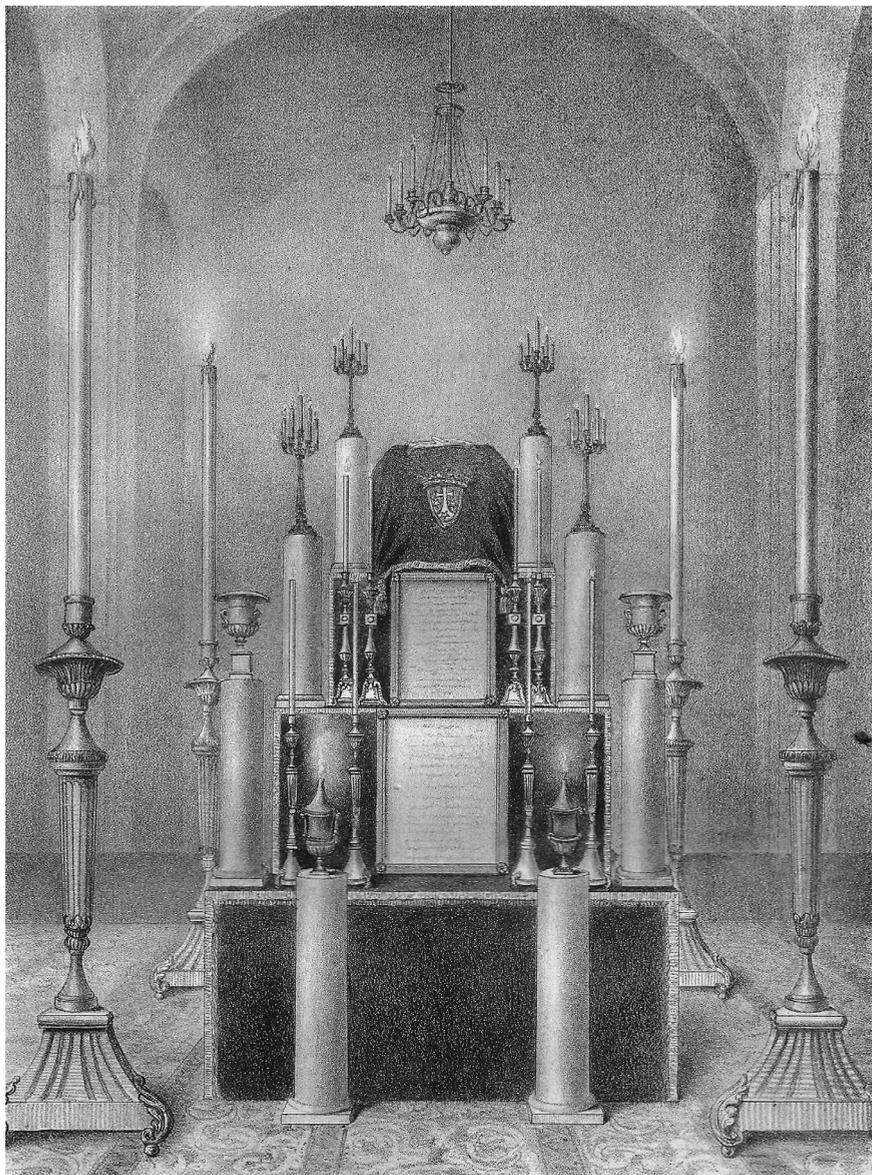
honorario de la Sociedad Médica de Guadalajara, de la Sociedad Americana de Filadelfia y de los Anticuarios de Copenhague.

El ceremonial de las exequias quedó reseñado en una elegante y prolija relación impresa, que estuvo acompañada del sermón fúnebre predicado por el doctor Juan Ormaechea, canónigo de Catedral, ilustrada por el litógrafo Hipólito Salazar, e intitulada: *Corona fúnebre en honor de fray Manuel de S. Juan Crisóstomo de la Orden de los Carmelitas Descalzos*, impresa por Ignacio Cumplido, también en 1854 (fig. 5).⁶³ En la portada alegórica se disponen los instrumentos literarios y científicos del fraile, esparcidos entre los velos negros y la corona oval formada por un festón de lauros y palmas y destaca, al pie, una lámpara de aceite como atributo del estudio. Es, pues, un hermoso ejemplo del diseño tipográfico romántico. Más adelante se encartan dos litografías que nos brindan la vista del catafalco de las exequias en el Oratorio de San Felipe Neri o Casa Profesa —celebradas la mañana del 16 de febrero—, y el monumento sepulcral definitivo cerca del crucero del templo de Jesús Nazareno.

Bajo la cúpula del templo filipense, quedó erigido el sencillo túmulo efímero de tres cuerpos, escoltado por cuatro hacheros de calamina, obras de Manuel Tolsá. En lo alto del pináculo de terciopelo negro estaba tendido su hábito carmelitano como prenda de su humilde investidura monacal. Los epitafios en los cuatro paños de la pirámide, escritos en castellano, fueron obra de sus amigos, José Bernardo Couto, Alejandro Arango y Escandón, José María Lacunza, Manuel Carpio, y de su sobrino, el licenciado Juan Ignacio de Nájera y Lascuráin. En sendos versos, éstos no dejaron de rememorar las penas y sinsabores que padeció por el destierro, su magisterio potosino y jalisciense, y el alcance de su fama internacional (fig. 6). Couto, por su parte, quiso tributar un último reconocimiento a su viejo condiscípulo en el Colegio de San Ildefonso: no sólo compuso las inscripciones latinas para el túmulo y las de su sepulcro definitivo en el Hospital de Jesús, sino que gestionó que la Junta Superior de la Academia donara un canto de mármol para el busto que diseñó Manuel Vilar, director del ramo de escultura de la Academia (que analizaremos abajo).

Este último familiar, el sobrino Juan Ignacio, estrechaba aún más los lazos con la Academia, ya que apenas en julio 1852 había sido nombrado “académico de honor” por sus méritos y cultura (también bibliófilo y quien ordenó y

63. Esta miscelánea fúnebre se compone de tres textos: semblanza, relación de las exequias y oración fúnebre; lleva por título *Noticia de la vida y escritos del reverendo padre fray Manuel de San Juan Crisóstomo, de apellido Nájera* (Ciudad de México: Ignacio Cumplido, 1854).



6. Hipólito Salazar, *Honras de fray Manuel de San Juan Crisóstomo, de la orden de Carmelitas descalzos, celebradas en la iglesia del Oratorio de San Felipe Neri el día 15 de febrero de 1853*, litografía, 1854. Tomado de Alamán y Lerdo de Tejada, *Noticia de la vida* (vid. supra n. 4). Colección Jaime Cuadriello. Reprografía: Fernando Herrera.

clasificó la biblioteca de la escuela); e incluso otro pariente, de nombre José Estanislao Nájera, había servido como conserje de aquel plantel, desde 1832 hasta su muerte en 1861.⁶⁴ Un año antes había muerto otro pilar intelectual e institucional de la Academia: el presidente y benefactor de ésta, Francisco Javier Echeverría. Así, con gran pesar institucional y social, el mismo grupo comandado por Couto e Ignacio Nájera había encabezado la comisión para celebrar sus correspondientes honras fúnebres en la Profesa.⁶⁵

Ya se adivina, en consecuencia, que la afinidad de fray Manuel y de su familia sanguínea, intelectual y espiritual con los restauradores de la Academia habría favorecido el buen éxito y el merecido homenaje que constituyó la erección del monumento final en el Hospital de Jesús. La litografía de este edículo nos muestra lo que aún era el proyecto de un “sepulcro sencillo y digno”, y que en un principio se tenía pensado levantar en la iglesia de monjas de Santa Teresa la Antigua (quienes en aras de su hermandad carmelitana, tendrían mucha honra en recibir su cadáver). El edículo tumbal que finalmente se alzó en el templo del Hospital de Jesús por empeños del hermano y bajo la influencia de Alamán, debe explicarse dado el vínculo del historiador con esta obra pía cortesiana (ya que se había desempeñado como apoderado-gobernador de los descendientes del Marqués del Valle —Hernán Cortés—, fundador del hospital).⁶⁶ Manuel Vilar había modelado años antes en yeso los bustos de los dos amigos como un *pendant*, y ahora, en su afán de hacer valer el adiestramiento de sus alumnos, delegó en Pedro Patiño Carrizosa la tarea de trasladarlo al mármol para coronar así el monumento, gastos que fueron sufragados por Ignacio Nájera (fig. 7).

Tampoco fue una casualidad que esta tumba quedara vecina del mausoleo colectivo de la familia Alamán, el sarcófago individualizado de don Lucas o de que el cuerpo del escultor catalán haya sido depositado en otro de los muros del mismo templo luego de su muerte en 1860; con lo cual, para sus memorias póstumas, todos ellos conviven con los huesos del conquistador de México y fundador del hospital más antiguo de América. Por eso aquí conviene recordar aquello que el propio Nájera pensaba acerca del papel memorioso y ejemplar que

64. Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1844-1867* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976), 213 y 290 y *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003), 172 y 196.

65. Báez Macías, *Guía del archivo, 1844-1867*, 129.

66. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 25.



7. Manuel Vilar (dibujo) e Hipólito Salazar (litografía), *Monumento funerario de fray Manuel de San Juan Crisóstomo*, litografía, 1854. Tomado de Alamán y Lerdo de Tejada, *Noticia de la vida* (vid. supra n. 4). Colección Jaime Cuadriello. Reprografía: Fernando Herrera.

desempeñan los monumentos escultóricos, y que quedó descrito en su discurso dirigido a la juventud jalisciense. Según el credo romántico de fray Manuel, inspirado por las ruinas clásicas y la lapidaria (desde aquellas enseñanzas del padre Márquez), las piedras talladas y las inscripciones eran memoriales contra el olvido, eran voces vivas del pasado, avisos morales a un pasajero o visitante que iluminaban en forma momentánea la oscuridad de los vetustos edificios:

Esos recuerdos, esos sentimientos que inspiran lo verdaderamente grande y sublime, vienen a confundirse con los que excitan los objetos que nos rodean: los monumentos de las bellas artes; los esfuerzos de los genios de Atenas y Roma; la belleza intelectual, encarnada, por decirlo así, por el cincel, que están como contemplándonos y ensoberbeciéndose con nuestras miradas, tan pasajeras como falibles.⁶⁷

En efecto, por su intrínseca tipología y género, los monumentos son también documentos —o viceversa—, y pueden ser muy elocuentes si el historiador los lee desde esa identidad binaria e intercambiable, como pedía en sus análisis Erwin Panofsky.⁶⁸ En el Museo Nacional de Arte se conserva el yeso modelado de 80 centímetros de altura ejecutado por Vilar, director del ramo de escultura de la Academia de San Carlos. Es, como dijimos, el diseño que sirvió para el traslado marmóreo tallado por un discípulo de Vilar, Pedro Patiño Carrizosa, hijo del también escultor Pedro Patiño Ixtolinque. Fray Manuel aparece revestido con el hábito y la capa carmelitana, su cuello emerge de una holgada capucha y su cabeza es de tamaño natural; el pelo está tonsurado, pero conserva un mechón en la frente. Las facciones del rostro corresponden a las de un hombre maduro y entrado en carnes, tiene una frente amplia y un entrecejo poco marcado; la mirada es impasible y dirigida al espectador; presenta profundas ojeras, nariz aguileña, mejillas abultadas con las comisuras marcadas, el mentón prominente y una papada naciente (sin duda, se mira más avejentado que los 50 años que sumaba al momento de morir) (fig. 8).

Este busto en posición frontal descansa sobre un basamento circular, y está dispuesto en el clásico formato romboidal que impone el género, con los hombros anchos y el ropaje holgado, para conferirle un empaque robusto y más aún, de connotación “heroica”. En su diario particular, Vilar no sólo confirma la paternidad del retrato, sino también del diseño del monumento o conjunto

67. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 25.

68. Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Madrid: Akal, 1979), 26-29.



8. Manuel Vilar, *Fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera*, vaciado en yeso, 1853. Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Museo Nacional de Arte. Fotografía: Arturo Piera. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2024.

fúnebre, pese a la colaboración que le había prestado su discípulo. Hacia mediados de abril de 1854 escribió: “Hice el dibujo para el sepulcro del reverendo padre fray Manuel Nájera”.⁶⁹ Este yeso aparece en el inventario de la Academia de 1867 y fue valuado en 60 pesos.⁷⁰

Tampoco es una casualidad que la afinidad intelectual entre el biógrafo Alamán y su biografiado se haya visto reflejada durante la séptima exposición de la Academia en 1855, cuando los bustos de los difuntos escritores finalmente fueron llevados al mármol por los discípulos de Vilar —Martín Soriano y Pedro Patiño—, respectivamente (figs. 9 y 10).⁷¹ Nótese su buen adiestramiento técnico para cincelar sobre este material y obtener, mediante el uso de limas, el acabado terso y pulido de las facciones. Un crítico de arte del diario conservador

69. Manuel Vilar, *Copiadore de cartas (1846-1860) y Diario Particular (1854-1860)* [palabras preliminares y notas de Salvador Moreno] (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979), 204.

70. Báez Macías, *Guía del Archivo, 1844-1867*, 386.

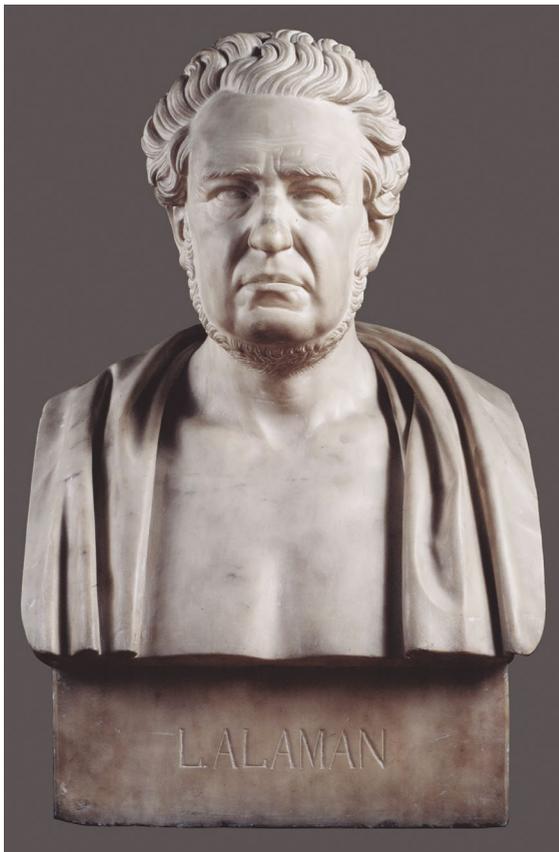
71. Manuel Romero de Terreros, comp., *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963), 154 y 181.



9. Pedro Patiño Carrizosa, *Fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera*, mármol, 1855. Templo de la Limpia y Pura Concepción y de Jesús Nazareno. Ciudad de México. Fotografía: Fernando Herrera. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”, SECULT.-INAH.-Méx.

El Universal reseñó los dos mármoles, casi como si formasen un *pendant*, de la siguiente manera:

En la clase de práctica del mármol vemos dos bustos copiados originales del señor Vilar, y ejecutados por los señores Soriano y Patiño. Uno es el retrato del excelentísimo señor don Lucas Alamán, y otro es el del reverendo padre fray Manuel de San Juan Crisóstomo. Ambos nos gustan bastante por su perfecta semejanza con los originales del señor Vilar, porque hay en ellos soltura de cincel: podría desearse en algunas partes un poco más de limpieza; pero los ligeros defectos que en este particular se notan son disculpables en todo principiante que no posee una larga práctica de trabajos en materia tan dura y delicada como el mármol. Los señores Soriano y Patiño han sido premiados con una mención honorífica por estas obras. Sabemos que el busto [...] del padre Nájera se colocará en el sepulcro que está



10. Martín Soriano, *Lucas Alamán*. Obra a partir de un original de Manuel Vilar, mármol, 1854. Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Museo Nacional de Arte. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2024.

construyendo para guardar los restos de aquel ilustre religioso en la iglesia del hospital de Jesús, a expensas de su hermano el señor licenciado don Ignacio Nájera.⁷²

En el catálogo del acervo del mismo plantel hecho por Manuel Revilla en 1905 así quedó registrado: “No. 158. Busto en yeso de Fray Cristóbal [*sic*] Nájera, notable cultivador de las lenguas indígenas de México, original de Manuel Vilar”.⁷³ De tal suerte, en el lado del Evangelio de la iglesia del Hospital de Jesús

72. Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en el siglo XIX*, t. I (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 382.

73. Esther Acevedo y Eloísa Uribe, *La escultura del siglo XIX. Catálogo de las colecciones de la*

quedó la versión en mármol, rematando un sencillo sarcófago con frontón y acróteras en los ángulos. Luce en el centro el escudo estrellado carmelitano y en la amplia lápida se leía el epitafio latino compuesto por José Bernardo Couto, ya entonces nuevo presidente de la Junta de Gobierno de la Academia.

Dos efigies al óleo se suman a su iconografía contra la desmemoria, pero que entonces celebraron su fama y legado cultural en Guadalajara. Hay un retrato póstumo —el más conocido—, del pintor jalisciense Felipe Castro de 1854, y que está actualmente en la Biblioteca Pública del Estado. Es muy semejante al modelo de la litografía de la *Corona fúnebre* y elocuente porque fray Manuel descansa la mano sobre uno de sus volúmenes.⁷⁴ Hay otra efigie de mejor factura, comentada líneas arriba, en la que se le mira más joven y vigoroso —ahora en la colección del Museo Regional Potosino, que puede atribuirse al padre de Felipe, el susodicho académico José Antonio Castro, y que posiblemente proceda del convento de Guadalajara. Sin duda, es un cuadro de excelente factura y realizado en el contexto de un profesor académico, ya que en sus encarnaciones se dejan ver las buenas enseñanzas de Rafael Ximeno y Planes en el plantel de México. No fue una casualidad que este último artista también haya realizado uno de los retratos más conocidos de Alamán, que fue muy celebrado, e igualmente mereció su traslado al grabado en lámina.

En esta efigie, incluso, no deja de ser sugerente que el rostro regordete y vivaz —así como el semblante amable y sereno—, reflejen algo de la personalidad y psicología de Nájera que corría de boca en boca o de la bonhomía y el carácter amable con el que, de común acuerdo, sus contemporáneos lo evocaron: “La finura de su trato, su franqueza y espíritu cultivado”, más los “bellos modales, afabilidad y dulzura con que discutía algún punto de las ciencias”.⁷⁵

Coda

Nájera murió orgulloso de su ciudadanía mexicana y preocupado de que alguien pusiera en duda la hondura de su patriotismo: incluso sus allegados pudieron

Escuela Nacional de Bellas Artes. Manuscrito de Manuel G. Revilla, 1905 [anotaciones al catálogo por Rubén M. Campos] (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980), 30.

74. Arturo Camacho, *Album del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX* (Guadalajara: El Colegio de Jalisco, 1997), 73.

75. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 8.

afirmar durante las exequias que “nunca fue desmentido su patriotismo” ante las críticas y recelos de sus adversarios políticos. El cronista de aquellas ceremonias puso punto final a la relación con el siguiente exhorto: “El padre Nájera vivirá perpetuamente en la memoria de los mexicanos, y su nombre pasará para servir de ejemplo a la posteridad, ornado con una imperecedera aureola de gloria, por sus virtudes y por su saber, que supo utilizar a favor de la patria”.⁷⁶

Ya se ve que la nave del Hospital de Jesús despuntaba como un panteón de los hombres ilustres del partido conservador, y que, debido al cambio de leyes y regímenes, por causas ideológicas y sanitarias, poco más tarde quedó en el olvido. Como tantos edículos tumbales en templos y cementerios, ahora esta urna marmórea es el único rastro de la vida de Nájera en la memoria urbana: una señal silenciosa y empolvada de la trayectoria de un intelectual capitalino que dio ingentes batallas contra la ignorancia, la intolerancia y la incomprensión; pero cuya corriente de pensamiento, paradójicamente, aún mantiene antagonistas y detractores entre la clase política de nuestros días, por increíble que parezca. Especialmente ahora que la palabra “conservador” ha vuelto a quedar estigmatizada por la retórica oficialista proferida día a día desde el Palacio Nacional, desconociendo su original impronta patriótica —esencialmente *antiyanqui*—, y su legitimidad como estructura de pensamiento político, como su peculiar visión histórica del pasado nacional y su respectiva proyección para el futuro estatal. En vano pensamos que proscribiendo los nombres de algunos de estos personajes, o al dejarlos confinados en las sombras, pasamos la página de la reflexión histórica. Desde la República Restaurada, muchos de estos mexicanos notables se quedaron sin calle, pedestal o plaza conmemorativa; quizá para bien, a la larga, ya que la historia de bronce ha tenido efectos contraproducentes en nuestros días; por un lado, no escapa a una retórica “políticamente correcta” para poder sobrevivir y, por el otro, es cada vez más un contendor carente de contenidos o ideas.⁷⁷

En realidad, el exilio moral y político de algunos personajes posibilita la vitalidad de la historiografía, y ya sabemos que los héroes consagrados sobreviven a sus promesas no cumplidas y los olvidados, en cambio, nos demandan nuevas miradas porque, pese a sus arquetipos, se hallan en constante transformación.⁷⁸

76. Alamán y Lerdo, *Noticia de la vida*, 79.

77. David A. Brading, *Ensayos sobre el México contemporáneo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica 2020), 250-267.

78. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 282-323.

Las estatuas de bronce representan personajes simbólicos e inestables, por paradójico que parezca: metáforas encarnadas que se acomodan al discurso del presente, que se sirven de manera selectiva del pasado y, por ello mismo, sin posibilidad de una existencia crítica para imaginar o diseñar el futuro. Aunque, a decir verdad, el olvido de esta figura carmelitana merece una reflexión más detenida que atienda a varios factores que expliquen su casi total ausencia en la memoria historiográfica: la muerte prematura, el hecho tan lamentable de que su obra manuscrita haya quedado inédita y dispersa hasta el presente, y que tan sólo un manojito de sus discursos, oraciones y sermones pasaron a la imprenta. También su propia condición frailuna hizo la otra parte, fray Manuel quedó alejado de los foros políticos o laicos y, como ya hemos dicho, los estigmas ideológicos que sobrevinieron con la derrota del pensamiento conservador, venidos y mantenidos desde el oficialismo moderno y contemporáneo.

Vale la pena poner aquí, por último, una de las inscripciones en verso que se leían en el túmulo de Nájera —obra de su sobrino Juan Ignacio—, una verdadera metáfora heterocrónica y absurda, si se vuelve a leer, 170 años después:

En tiempos de odio y rencor fatales,
En medio de las ofensas y la grita,
Se mantuvo intrépido levita
Guardando del santuario los umbrales.
Vio de la patria la aflicción y el duelo,
Y con prolijo afán oró por ella. ❀

Los trotes de la memoria: experiencias de la temporalidad en torno a la estatua ecuestre de Carlos IV, El Caballito

Memory's Trot: The Equestrian Statue of Charles IV, El Caballito, and the Experience of Time

Artículo recibido el 24 de mayo de 2023; devuelto para revisión el 20 de octubre de 2023; aceptado el 11 de enero de 2024, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2024.124.2854>

Aurelia Valero Pie Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Ciudad de México, México, aureliavalero@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4759-9124>

Líneas de investigación Filosofía de la historia; teoría de la historia; historia intelectual.

Lines of research Philosophy of history; theory of history; intellectual history.

Publicación más relevante Aurelia Valero Pie y Nora Rabotnikof, “¿Qué hacer con el pasado? Tiempo, memoria e historia en los debates contemporáneos en torno a la estatua de Cristóbal Colón”, *Historia y Grafía*, núm. 60 (enero-julio de 2023): 73-108.

Resumen Con el propósito de explorar ciertas formas de experiencia temporal en nuestros días, este artículo se centra en las polémicas en torno a la estatua ecuestre de Carlos IV, mejor conocida como *El Caballito*, suscitadas a raíz de las fallidas labores de limpieza emprendidas en septiembre de 2013. La clasificación de Alois Riegl sobre los tipos de valores que encarnan los monumentos se emplea como una guía para observar cómo se articularon y enfrentaron, en esa coyuntura específica, múltiples tradiciones, discursos e identidades. Los criterios, las estrategias y las políticas con los que se buscó conservar y restaurar la escultura se interpretan como un índice de las concepciones vigentes sobre el pasado y su transformación en el transcurso del tiempo.

Palabras clave Estatua ecuestre de Carlos IV; memoria; temporalidad; presentismo.

Abstract In order to identify current experiences of time, this article dwells on the debate concerning the equestrian statue of Charles IV, better known as *El Caballito*, in the aftermath of its 2013 disastrous restoration. The classification of heritage values, as enounced by Alois Riegl, serves as a tool to understand a conflict that involved different

conceptions of tradition and identity. I claim that the different ways in which the statue was preserved and restored during a few key moments in the 19th, 20th and 21st Centuries reveal central features of our relation to time and the transformations that lead to today's regime of historicity.

Keywords Equestrian statue of Charles IV; memory; temporality; presentism.

AURELIA VALERO PIE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS, UNAM

Los trotes de la memoria: experiencias de la temporalidad en torno a la estatua ecuestre de Carlos IV, El Caballito

...y en esa admiración había ya una forma de espanto porque de algún modo sabemos naturalmente que los edificios que crecen hasta lo desmesurado arrojan ya la sombra de su destrucción y han sido concebidos desde el principio con vistas a su existencia posterior como ruinas.

W. G. SEBALD, *Austerlitz*

“**L**a cosa más sorprendente de los monumentos —escribió Robert Musil en un célebre ensayo— es que nunca los vemos. Nada en el mundo es tan invisible”.¹ Lejos de suscitar el recuerdo, tal como exige su origen, sentido y función, su contorno termina por difuminarse y confundirse con el mobiliario que viste la ciudad. Se cumple así con el destino que acecha a los objetos considerados inmutables y cuyo carácter familiar suele transformar en elementos de una escenografía meramente ornamental, un trasfondo que acompaña sin hacerse notar merced a su constancia e incondicionalidad. A menos, claro está, que sobre su apacible existencia se cierna la amenaza del deterioro y la pérdida. Es entonces cuando el potencial inscrito en

1. Robert Musil, citado en Andreina Ricci, *En torno a la piedra desnuda. Arqueología y ciudad entre identidad y proyecto*, trad. Ricardo González Villaescusa (Valencia: Universitat de València, 2013), 55, n. 55.

el verbo *monere* —advertir, traer a la memoria— se vuelve a activar y el monumento se convierte en una fuerza viva y en un agente social.

De ello da cuenta la estatua ecuestre de Carlos IV, conocida popularmente como *El Caballito*. Tras ocupar sin mayores incidentes la plaza Tolsá durante más de tres décadas, su callada presencia se colocó en el centro del debate público a raíz de la lamentable intervención que en septiembre de 2013 condujo la empresa Marina Restauración de Monumentos a instancias de las autoridades de la capital. El ácido nítrico que recorrió la superficie del jinete y su corcel, eliminando el polvo y la suciedad, pero también los trazos del artista y los rastros del pigmento original, tuvo como efecto devolver la visibilidad a la escultura, al tiempo que conminó a reflexionar en torno a nociones como el patrimonio, la conservación y la identidad nacional. A la manera de Eróstrato, quien se sirvió del fuego para atizar las llamas del recuerdo, los responsables de mutilar la estatua lograron, por torpeza e ignorancia, fustigar la memoria y despertar los reclamos de una posteridad indignada al ver su herencia lastimada.

Además de infligir una pérdida patrimonial irreversible y elevados trastornos al erario, cuyo monto superó, en su dimensión cuantificable, ocho millones de pesos, el episodio puso en evidencia numerosos aspectos de nuestra relación con el pasado y su permanencia en el ahora.² En ese sentido llama la atención que la escultura y su estado de conservación sólo atrajeran el interés público tras perpetrarse las afectaciones, quizás un indicio de que la memoria no se deposita propiamente en los objetos o, en todo caso, que los monumentos no bastan por sí mismos para instigar la acción colectiva. Por otra parte, tampoco se presenta el deterioro mismo como el detonador autónomo de la indignación social. Una prueba radica en el desinterés generalizado ante gran parte de aquellos bienes que suelen colocarse bajo la categoría de “patrimonio histórico” y cuyo desgaste

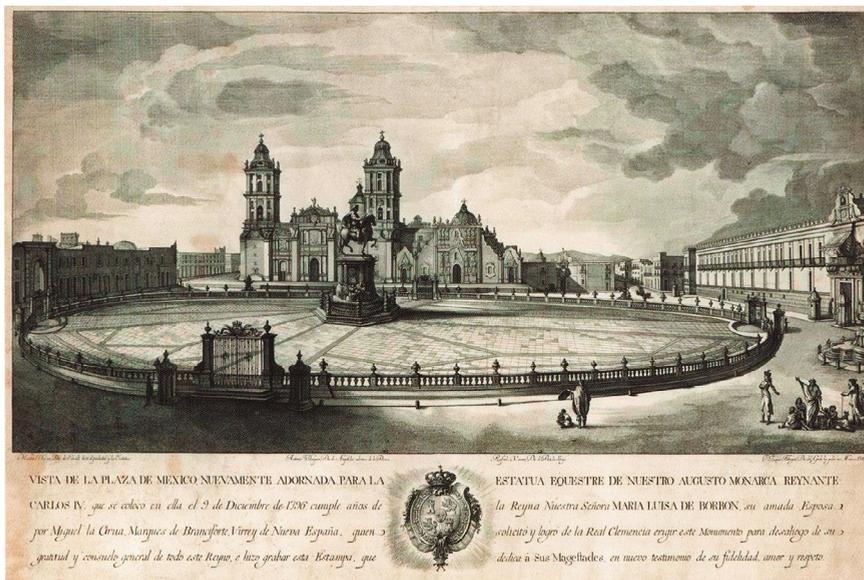
2. Tal como se indica en el informe que presentó el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el proyecto se desarrolló con el financiamiento del Gobierno de la Ciudad de México, el cual erogó dos millones de pesos para elaborar un diagnóstico y \$5,576,995.00 MN para ejecutar las labores de conservación y restauración. A ello deben agregarse los donativos en moneda y en especie por parte tanto de empresas privadas como de instituciones públicas que, como el INAH, la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional, participaron en el rescate de la obra, al contribuir con personal especializado. Como titulares del proyecto estuvieron a cargo Liliana Giorguli y Arturo Balandrano Campos (“Proyecto de conservación y restauración de la escultura ecuestre de Carlos IV y su pedestal. Informe”, junio de 2017, 66-67, <https://www.elcaballito.inah.gob.mx/assets/downloads/InformeProyectoCarloIVJunio27.pdf> [consultado el 30 de septiembre de 2020]).

se acepta con naturalidad resignada por el paso erosivo del tiempo. Más aún, que el valor estético o el renombre del autor resultan igualmente insuficientes para explicar los reclamos por parte de un segmento de la sociedad aparece con claridad al observar que, tras desprenderse de su sitio en la fachada de la Catedral Metropolitana a raíz del sismo de septiembre de 2017, el colapso de la escultura *Esperanza*, también obra de Manuel Tolsá, despertó la tristeza más que el enojo y terminó por considerarse como una fatalidad.³

¿Cuáles son, por tanto, los motivos que movilizan el recuerdo? ¿Sólo la acción, a diferencia de la omisión, es susceptible de despertar la protesta colectiva? ¿Es posible considerar un objeto del pasado, ora como un monumento, ora como una reliquia, no tanto a partir de su materialidad, ubicación o propósito originario, sino en función de su vínculo con la memoria viva? De ser así, ¿cómo y en qué momento se establece ese lazo? Con el propósito de explorar estas y otras interrogantes, así como de identificar ciertas formas de experiencia temporal, tal como se expresan en las relaciones con los objetos y espacios públicos de la ciudad, estas páginas se centran en *El Caballito* y en algunos momentos en su conservación. Los criterios, las estrategias y las políticas por los que se intervino de un modo u otro servirán como un índice de las concepciones sobre el pasado y su transformación en el transcurso del tiempo.

Unos cuantos episodios guiarán el análisis, dividido a su vez en tres apartados. Para intentar comprender en qué circunstancias puede activarse el recuerdo y, junto con él, la acción colectiva, el primero invita a un breve recorrido a lo largo de las principales ubicaciones de la escultura, desde su colocación en la Plaza Mayor (fig. 1) hasta su desplazamiento frente al Palacio de Minería, pasando por el patio de la Universidad Nacional (fig. 2) y la glorieta de Bucareli (fig. 3). La propuesta clasificatoria de Alois Riegl en torno a los valores que prestamos a los monumentos se interpreta aquí como un indicio de la relación con el tiempo, en la medida que permite identificar la dimensión temporal predominante en cada etapa de esa historia. El segundo apartado se centra en las fallidas labores de limpieza emprendidas en septiembre de 2013 y las reacciones de protesta que aquello suscitó. La triple temporalidad de la estatua, anclada en el pasado, inscrita en el presente y proyectada hacia el futuro, se ofrece como una de las principales claves para entender el conflicto. El tercero contrasta los trabajos de restauración concluidos en

3. Rebeca Barquera, “La caída de la *Esperanza* de Tolsá (y la pulsión por conservar)”, *Nexos*, 24 de noviembre de 2017, <https://cultura.nexos.com.mx/?p=14103> (consultado el 30 de septiembre de 2020).



1. *El Caballito* en la Plaza Mayor. Estampa de José Joaquín Fabregat, basada en un dibujo de Rafael Jimeno y Planes, 1797.

junio de 2017 con otros proyectos anteriores, en tanto unos y otros brindan una pauta para conocer los cambios en nociones como conservación, patrimonio y autenticidad. El texto concluye con una reflexión sobre el vínculo entre memoria y olvido en el marco de nuestro actual régimen de historicidad.

Amnistía y amnesia

Al reflexionar sobre la confluencia de memorias y experiencias en la urdimbre urbana, Michel de Certeau señaló con lucidez que “los edificios restaurados, viviendas mixtas que pertenecen a varios mundos, liberan a la ciudad de su apriamiento en una univocidad imperialista. Ahí mantienen, por más pintadas que estén, las heterodoxias del pasado”.⁴ La afirmación resulta particularmente atinada con respecto a *El Caballito*, marcado desde su origen por las contradic-

4. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*, trad. A. Pescador (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2010), 140.



2. *El Caballito* en el patio de la Universidad Nacional. Pietro Gualdi, *Claustro de la Real y Pontificia Universidad*, litografía, 1841. Archivo Histórico de la UNAM, edificios antiguos. CU-002626.

ciones temporales. Inaugurada en 1803 para exaltar la figura del rey Carlos IV, quien con mano firme y pausada dirigía el caballo como conducía a su pueblo, la escultura no tardó en manifestar su condición heterodoxa; todavía reluciente e impregnada con los olores de la fragua, los vuelcos en el escenario político la envejecieron de golpe y la convirtieron en la imagen de un ayer caduco y rechazado, dado que, tras consumarse la Independencia, el monumento se trocó en el retrato mismo de un poder extranjero y opresor. Los pormenores de esa historia son bien conocidos.⁵ Los relatos de Lucas Alamán, saludado como héroe salvador por conjurar el destino que la joven República tenía deparado a la obra de Manuel Tolsá—fundirla y emplearla como calderilla—, abundan en la prensa y en la historiografía. En esos recuentos se refiere que su traslado de la Plaza Mayor hacia el patio de la Universidad respondió al deseo de colocarla en un sitio donde, reclusa y discreta, quedaría resguardada de quienes veían en ella, no un

5. Sobre los distintos aspectos históricos y estéticos de la escultura, puede consultarse Luis Ignacio Sáinz, ed., *El Caballito, de Manuel Tolsá: lances y breves* (Ciudad de México: Morton Subastas, 2022).



3. *El Caballito* en la glorieta de Bucareli. Casimiro Castro, *Paseo de Bucareli*, litografía, 1855. Tomada de *México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país. Dibujados al natural por los artistas mexicanos C. Castro, G. Rodríguez é J. Campillo. Bajo la dirección de V. Debray.* The New York Public Library, Digital Collections, General Research Division, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-16a1-a3d9-e040-e00a18064a99>

pedazo de bronce labrado, sin importar con cuánta calidad, sino un símbolo activo del régimen recién derrocado.

Si la necesidad de ocultarla a las miradas constituye un indicio del carácter monumental en sentido estricto que poseía la estatua, es decir, de su vínculo con la memoria viva, es posible interpretar su retorno a la vía pública como un signo de su transformación en reliquia, entendida como residuo de un pasado carente de ligas con el recuerdo. Sin el fasto que acompañó la inauguración, pero libre igualmente de expresiones de repudio o de violencia, en septiembre de 1852 se verificó la mudanza de la escultura hacia el Paseo Nuevo, hoy llamado Paseo de la Reforma (fig. 4);⁶ para sostenerla se construyó un pedestal, obra del

6. Véase Verónica Zárate Toscano, “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de



4. Vista de Paseo de la Reforma con *El Caballito* y el edificio Corcuera a la derecha. Museo Archivo de la Fotografía (MAF) de la Ciudad de México CCo I.O.

arquitecto Lorenzo de la Hidalga, en una de cuyas placas figuraba la siguiente leyenda: “México la conserva como un monumento al arte”. Aunque el gesto revela que la imagen todavía guardaba cierto potencial movilizador, con ese acto se buscó inscribir la estatua en un ámbito atemporal y se consolidó su progresivo aislamiento de las circunstancias que le dieron origen. El proceso de desactivar sus componentes políticos e históricos fue tan exitoso que para 1979, momento en que se decidió desplazarla a la Plaza Tolsá, en el primer cuadro de la ciudad, la escultura ecuestre de Carlos IV aparecía como el último vestigio de una época ya extinta. Mientras la escala de los rascacielos la había empujando, el tránsito vehicular la invisibilizaba y la convertía, una vez más, en un anacronismo, una heterodoxia del pasado.

construcción nacional y su reflejo en la Ciudad de México en el siglo XIX”, *Historia Mexicana* LIII, núm. 2 (octubre-diciembre de 2003): 417-446.

Al ser así, ¿qué podía significar que *El Caballito* conformara, como afirmó el historiador Guillermo Tovar y Teresa en 2013, “parte del imaginario ciudadano”?⁷ ¿A qué se referían quienes lo describieron entonces como “un icono de la capital mexicana”, un “punto de referencia” en el trajín de la ciudad, o un “discreto pero notorio observador de la vida capitalina”?⁸ De ancla para el recuerdo a obra cúspide del neoclásico y, posteriormente, perenne ornato citadino, la escultura ecuestre parece ilustrar, en cada una de sus sucesivas etapas, la tipología que propuso Alois Riegl en su conocida obra *El culto moderno a los monumentos*. Según asentó en esas páginas, tres tipos de valores pueden prestar significado a los restos del pasado preservados en el presente: el valor conmemorativo, el valor histórico y el valor de lo antiguo. Al primero corresponde la intención con la que fueron erigidos, por lo común, en el caso de los monumentos, la de traer a la memoria personas, acontecimientos, creencias, ritos o reglas sociales constitutivas de cierta identidad colectiva. La dimensión histórica, en cambio, surge a partir de la distancia temporal, la cual implica comprender el objeto dentro de las coordenadas específicas en que fue creado. Por último, la antigüedad se refiere, en este orden clasificatorio, a una apariencia que transmite la pertenencia a una época ya ida, apariencia que permite el disfrute inmediato del observador sin exigir conocimiento alguno de su parte. Un doble movimiento se instaura de este modo: por un lado, el valor de lo antiguo tiende a cancelar la historia, en la medida en que éste remite a un ayer indefinido, abstracto y absoluto. Como catalizador de una experiencia exclusivamente sensorial, por otro lado, también puede producir una “epifanía del pasado”, aquella capaz de activar “en los individuos modernos, sean cuales sean sus orígenes y su formación, una turbación, una emoción, una fascinación o un placer”.⁹

Aunque escritas en los albores del siglo xx, las páginas de Riegl se han recuperado con frecuencia a la luz de fenómenos contemporáneos que, como el turismo de masas, tienden a consolidar, en palabras de Ricardo González Villaescusa, “el divorcio entre el valor histórico, confiado a los especialistas, y el

7. Bertha Hernández, “Clamor en redes sociales frena ‘restauración’ de El Caballito”, *Crónica*, 22 de septiembre de 2013.

8. Benito Taibo, “Grandes desgracias, pequeñas desgracias”, *Sin Embargo*, 27 de septiembre de 2013, Arturo Páramo, “¿Qué pasó ahí? Proeza de 220 años de la escultura de ‘El Caballito’”, *Excelsior*, 11 de octubre de 2013 y Bertha Hernández, “El Caballito, presencia entrañable de la capital mexicana”, *Crónica*, 29 de septiembre de 2013.

9. Alois Riegl, *El culto moderno de los monumentos. Caracteres y origen*, trad. Ana Pérez López (Madrid: Visor, 1999), 30-31.

valor de lo antiguo, gestionado por el público y los profesionales de lo patrimonial”.¹⁰ Así lo muestran igualmente varios elementos del escándalo en torno a la restauración de la estatua ecuestre de Carlos IV emprendida en años recientes. Como se discutirá a continuación, uno de los elementos más notorios de este debate consistió en centrarse en el *aspecto* de la estatua tras las labores de limpieza iniciadas en septiembre de 2013; de ahí las dificultades que experimentó el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) para mostrar que las pérdidas trascendían el ámbito de lo perceptible a simple vista. Dicho en otros términos: si reducir el monumento a sus componentes formales y dotarlo de un halo de atemporalidad constituyó durante casi dos siglos una clave de su pervivencia, devolverle el valor histórico fue el reto que enfrentaron los restauradores de nuestros días.

El ácido de los recuerdos

El anaranjado se convirtió en la marca del desastre cuando en los periódicos del país comenzaron a circular imágenes del estado en que se encontraba la escultura tras iniciarse la intervención en septiembre de 2013. El resplandeciente rostro del monarca y las líneas en contraste que, como alegres hilos de agua, cubrían las crines, descendían por el lomo y terminaban salpicando los flancos y las patas del caballo, atrajeron las primeras planas de la prensa, en tanto signo visible y fácilmente reconocible del daño infligido al monumento (figs. 5-8). “A simple vista —escribió un articulista—, es como si Carlos IV, el penúltimo rey español de México, se hubiera chamuscado la cara tras quedarse dormido al sol”.¹¹ No hacía falta ser un gran conocedor del patrimonio artístico, en efecto, para apreciar la magnitud de los estragos, asociados con aquellas lucientes manchas color bronce y, por lo mismo, evidentes para todos, ya fueran cultos o legos. A esta disponibilidad y aparente inmediatez para los sentidos y para el intelecto respon-

10. Ricardo González Villaescusa, “Introducción a la edición española”, 17. En palabras de Choay, “L’habit neuf du patrimoine et toute la garde-robe patrimoniale dissimulent désormais un grand vide, une double absence, celle du monument mémorial et celle du monument historique.” [“El traje nuevo del patrimonio y todo el guardarropa patrimonial disimulan desde entonces un gran vacío, una doble ausencia: la del monumento memorativo y la del monumento histórico”], en Françoise Choay, “Le patrimoine en questions”, *Esprit* 359, núm. 11 (noviembre de 2009): 208 (la traducción es mía).

11. Bernardo Marín, “Un ‘ecce homo’ en el centro del DF”, *El País*, 27 de septiembre de 2013.



5. El Caballito después de los daños ocasionados en 2013. Fotografía: Francisco Kochen Beristain. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.



6. *El Caballito* después de los daños ocasionados en 2013. Fotografía: Francisco Kochen Beristain. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

den varios de los principales rasgos que adquirió el debate, centrado en torno a la responsabilidad y naturaleza de los daños, así como a los mecanismos apropiados para preservar el patrimonio y adecuarlo a los tiempos nuevos.

Uno de estos rasgos consistió en la posibilidad de que algunos miembros de la llamada “sociedad civil” —en este caso, un segmento de las clases medias letradas— fueran los primeros en denunciar los trabajos emprendidos y en solicitar su suspensión por parte de las autoridades pertinentes.¹² Apenas co-

12. “Desde el momento en que un conjunto de ciudadanos a través de redes sociales señaló su preocupación sobre el proceso de mantenimiento en curso y tras la petición expresa del INAH —se reconoció a este respecto—, la Autoridad y el Fideicomiso instruyeron la suspensión

menzadas las labores se extendió la señal de alarma en las redes sociales y unos días más tarde se abrió una página de Facebook que, con el nombre “El caballito conservación”, se convirtió en un foro de la condena colectiva. La convocatoria resultó tan exitosa que, en menos de una hora, según hicieron constar diversos periódicos, el grupo ya contaba con 150 integrantes y al cabo de tres semanas sumaba más de dos mil.¹³ La celeridad en la respuesta sin duda se debió al dinamismo propio de los medios digitales y, quizá también, a que tras la iniciativa se encontraban el historiador Guillermo Tovar y Teresa y la restauradora Lucía Ruanova Aberdrop, cuyas respectivas profesiones garantizaban una opinión informada.

Bajo el liderazgo de unas cuantas personalidades, quienes reivindicaron para sí el papel de “responsables ciudadanos”,¹⁴ el colectivo inició lo que podría considerarse como un proceso de “ciudadanización” de la protesta. Este movimiento implicó, en un primer momento, dejar atrás la figura del “pueblo”, culpable, al decir de algunos, de amenazar con destruir tan extraordinaria escultura durante los años inmediatos a la revolución de independencia; en lugar de la ignorancia ciega y destructiva que en ese tipo de discurso se imputó a los grupos populares, a la “ciudadanía” del siglo XXI se atribuyó una fuerza ilustrada, capaz de trascender toda diferencia ideológica y desigualdades de clase.¹⁵ Una vez obviada cualquier discordia en torno a la noción de patrimonio, fue posible insertarlo en el ámbito de la universalidad.

Más allá del artificio que supone imaginar el patrimonio como un conjunto uniforme de significaciones, impermeable a los conflictos entre los diversos gru-

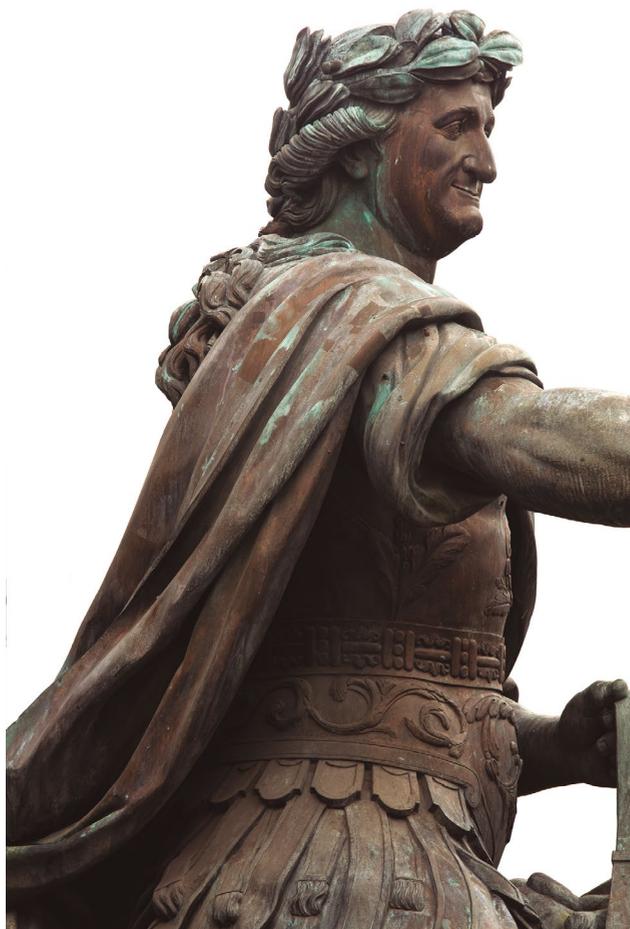
inmediata de los trabajos”, en “Boletín de prensa de la Autoridad y el Fideicomiso del Centro Histórico, sobre los trabajos de conservación en la escultura ‘El Caballito’”, 23 de septiembre de 2013, <https://centrohistorico.cdmx.gob.mx/storage/app/media/boletin-caballito.pdf> (consultado el 30 de septiembre de 2020).

13. Guadalupe Loaeza, “Hermoso homenaje”, *El Universal*, 14 de noviembre de 2013; Bernardo Marín, “La restauración de El Caballito produjo daños irreversibles en la escultura”, *El País*, 9 de octubre de 2013. Actualmente y pese a que su actividad es muy moderada, todavía figuran en el grupo cerca de 6 000 miembros.

14. Guillermo de Tovar y Teresa, estado de Facebook <https://www.facebook.com/groups/157090537831098/permalink/157892227750929/> (consultado en septiembre de 2020).

15. “Oculta en los años posteriores a la independencia para evitar que *el pueblo* la destruyera por sus reminiscencias españolas, ha sido precisamente *la ciudadanía* la que ha evitado dos siglos después que sufriera un desastre mayor. Porque las autoridades sólo paralizaron la obra cuando la protesta popular desbordó las redes sociales. Ahora, esas voces se conjuran para que algo así no vuelva a suceder”, en Marín, “La restauración de El Caballito” (las cursivas son mías).

7. *El Caballito*
después de los daños
ocasionados en 2013.
Fotografía: Francisco
Kochen Beristain.
SECULT.-INAH.-MÉX.
“Reproducción
autorizada por el
Instituto Nacional
de Antropología e
Historia”.



pos que componen una sociedad y ajeno a cualquier lugar, escala o criterio de interpretación,¹⁶ el ostentoso aspecto de los daños causados a *El Caballito* hizo perder de vista una cuestión suplementaria. Se hace de este modo referencia

16. Como señaló Guillermo Bonfil Batalla, el problema no radica en la pluralidad de perspectivas, sino en la voluntad de uniformarlas. “El conflicto —escribió— era inevitable y lo sigue siendo hasta la fecha. Pero finalmente, lo que hacía aflorar el conflicto no era la diferencia misma, sino el empeño por imponer uno de los modelos a los demás”, citado en Guillermo Bonfil Batalla, “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, en Enrique Flo-

a que el valor atribuido a los objetos es producto de una mirada disciplinada, en el doble sentido de la formación dirigida y de la constancia convertida en hábito. De ahí que con esos gestos universalizadores, según señala François Choay, se olvide que:

los dos valores (histórico y estético) atribuidos originalmente a las antigüedades, al igual que después a los monumentos históricos, lejos de darse de manera inmediata a la percepción, sólo pueden captarse al precio de un trabajo exigente, perseverante en el tiempo: se trate de la integración intelectual de las obras en el campo del saber histórico o de su recreación estética, que tiene por condición una experiencia física a la vez activa y contemplativa.¹⁷

Las consecuencias no son menores, dado que, al desconocerse la existencia y la necesidad de un saber especializado, pueden llegar a confundirse los deberes del profesionista y los derechos del ciudadano, junto con sus respectivos ámbitos de competencia. Un ejemplo de esta indistinción y de sus resultados potencialmente funestos aparece en el *Ecce Homo* ubicado en el Santuario de la Misericordia en la ciudad de Borja. Considerada como una obra menor y, por tanto, colocada en un lugar secundario con respecto a las políticas públicas de conservación, la imagen se hizo célebre al volverse irreconocible tras la devastadora “restauración” a manos de una aficionada. Allende los comentarios chuscos o soeces que de inmediato anegaron las redes sociales, el suceso puso de manifiesto algunas contradicciones en la noción de patrimonio, dividido entre el imperativo de protegerse y la imposibilidad de preservarse en su totalidad, así como entre su común pertenencia al pasado, al presente y al futuro, cuyas perspectivas no son siempre coincidentes.¹⁸

rescano, coord., *El patrimonio cultural de México*, vol. I (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997), 44.

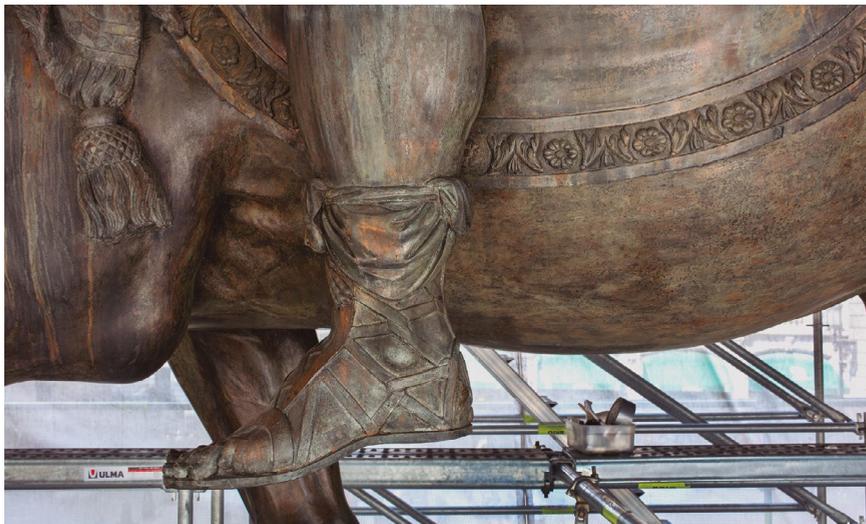
17. Choay, “On a trop oublié aujourd’hui - que les deux valeurs (historique et esthétique) originellement attribuées aux antiquités comme ensuite aux monuments historiques, loin d’être immédiatement données à la perception, ne sont l’une et l’autre appréhendées qu’au prix d’un travail exigeant, poursuivi dans la durée: qu’il s’agisse de l’intégration intellectuelle des oeuvres dans le champ du savoir historique ou de leur recreation esthétique, qui a pour condition une expérience physique tout à la fois active et contemplative”, en “Le patrimoine en questions”, 208 (la traducción es mía).

18. Curiosamente, en este caso en concreto los derechos del presente terminaron por prevalecer frente a otros cualesquiera. Ello se debe a que el *Ecce Homo* se ha convertido en un importante atractivo turístico, cuyos beneficios económicos han logrado revitalizar la ciudad. Además



8. *El Caballito* después de los daños ocasionados en 2013. Fotografía: Francisco Kochen Beristain. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

de haberse llegado a considerar a Cecilia Giménez, autora de la intervención, como una “salvadora”, se ha enfocado el suceso desde el punto de vista del ahora, con su derecho a interpretar el pasado y a privilegiar los usos actuales y sus correspondientes adaptaciones por encima de las políticas conservacionistas tendientes a “museificar” las ciudades y los bienes colectivos. Sobre el tema puede consultarse el documental *Fresco Fiasco*, realizado por la cadena de televisión Sky Arts, así como numerosos artículos en la prensa. Véase Javier Zurro, “Cecilia Giménez y su Ecce Homo: de vergüenza nacional a salvadores de Borja”, *El Español*, 7 de julio de 2016.



9. Aspecto del pie y campagus, manta de montar y abdomen del caballo en donde se aprecia la capa de origen. Fotografía: Francisco Kochen Beristain. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

Además de su cercanía temporal, dos notas principales motivaron los paralelismos a la intervención del *Ecce Homo* en el verano de 2012 y la que correspondió *El Caballito* un año más tarde. Una de ellas consistió en que se consideraron ambos casos como ejemplos de aquello que Charles de Montalembert designó, a principios del siglo XIX, como “vandalismo restaurador”.¹⁹ A diferencia del tipo destructor, este último comprende aquellas prácticas que, so pretexto de devolver el objeto a su estado primitivo, buscan borrar toda huella del tiempo. El problema se recrudece, desde luego, cuando dicho estado es más imaginado que efectivo, puesto que se dota al edificio o monumento en cuestión de un aspecto inédito hasta entonces, pero sin reconocerse como una novedad.²⁰

19. Charles de Montalembert, “Du vandalisme en France, lettre à M. Victor Hugo”, *Revue de Deux Mondes* (1833): 477-522.

20. Esta postura corresponde, sin embargo, a la muy conocida teoría de la restauración de Viollet-le-Duc, para quien “restaurer un édifice [...] c’est le rétablir dans un état complet qui peut n’avoir jamais existé” [“restaurar un edificio [...] es restablecerlo en un grado de integridad que pudo no haber tenido jamás”], en Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l’architecture française*, citado en Choay, “Le patrimoine”, 206.



10. Labores de restauración. Fotografía: Héctor Montaño. INAH. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

Ahora bien, en términos análogos se juzgaron los procedimientos empleados en la estatua ecuestre de Carlos IV, en la medida en que aplicar una solución de ácido nítrico a 30 por ciento tuvo por propósito disolver —en palabras de Marina Restauración de Monumentos— la “capa grasosa” y la “capa de corrosión”, es decir, tanto la suciedad como la pátina que la recubrían.²¹ Una vez concluida la limpieza, misma que incluía el uso de cardas de acero para obtener “brillos en las partes de mayor realce”, los trabajadores de la empresa aplicarían una capa “color cobre viejo (tonos verdosos) para resaltar la valía de la obra, recuperarla de su estado deteriorado y evitar así que se siga maltratando”.²² De este modo la escultura quedaría por

21. Las expresiones aparecen citadas en Jannen Contreras Vargas *et al.*, “Dictamen de daños a la estatua ecuestre de Carlos IV, conocida como ‘El Caballito’”, elaborado por encargo del INAH y fechado el 7 de octubre de 2013, en http://archivo.eluniversal.com.mx/graficos/pdf13/Dictamen_caballito_INAH.pdf [consultado el 1 de octubre de 2020].

22. Contreras Vargas, “Dictamen de daños”, 12.

completo remozada, aunque con un aspecto antiguo. Por consiguiente, además de mutilar la estatua, tal como en un sentido estricto efectivamente sucedió, ese conjunto de operaciones habría contribuido a producir un falso histórico, una variante, a su vez, de lo que Peter Eisenman denominó “antimemoria”.²³

Junto con la distorsión estética, histórica y simbólica, un segundo elemento suscitó la referencia a un “*Ecce Homo* mexicano”, a saber, que en los dos episodios intervino un personal nula o insuficientemente preparado en las labores de restauración, con el agravante de tratarse, en el caso de *El Caballito*, de una pieza extraordinaria debido a la maestría técnica y artística con que se realizó. No resulta casual, por ello mismo, que gran parte del debate suscitado a raíz de los trabajos se desarrollara en torno a las cualidades y competencias que distinguen al experto en la materia. ¿Quién estaba autorizado, en efecto, para pronunciarse acerca de las estrategias adecuadas de conservación y sobre el estado que guardaba la escultura? ¿Se trataba del transeúnte, a quien están destinados los monumentos que pueblan el espacio público, llegando incluso a poseerlos día a día con la mirada? ¿O, por el contrario, era preferible reservar la palabra al especialista y, de ser así, cuáles debían ser sus títulos y habilidades? Dada la gravedad que revestía la situación, cada parte en el conflicto se preocupó por esgrimir sus respectivas credenciales, con el objetivo de situarse como voz calificada. Así, un conjunto de profesionistas, compuesto de tres restauradores, un químico metalúrgico y varios arquitectos, informó al INAH que la empresa había mostrado “falta de capacidad profesional para intervenir un monumento histórico”, hecho que se evidenciaba, no sólo en el empleo de técnicas diseñadas para limpiar obras nuevas, sino en el extremo desaseo y descuido con que se llevaron a cabo las tareas.²⁴ Contra esas acusaciones se defendió Arturo Javier Marina Othón, representante de la compañía, al acreditar sus acciones, a partir de un saber extraído de la experiencia.

No somos una empresa improvisada —aclaró en un comunicado—, contamos con más de 15 años de *experiencia* en el ramo de la restauración de monumentos, ya sea

23. Según Eisenman, en “El fin de lo clásico”, la antimemoria no constituye un acto puro de olvidar, sino que utiliza el olvido “para llegar a una estructura, a un orden propio”. Este fenómeno, explica a continuación, “ensombrece la realidad del pasado [...], implica la creación de un lugar que encuentra su orden interno difuminando las relaciones con su propio pasado”, citado en Ricci, *En torno a la piedra*, 77. Por tanto, difícilmente se encontrará algo que desvirtúe más el sentido de los monumentos creados *ex profeso*.

24. Contreras Vargas, “Dictamen de daños”, 12.

bronces, placas conmemorativas, mármoles y canteras. Contamos con un equipo *experimentado* en cada ramo [...]. Somos asesorados y avalados por ilustres escultores y galardonados fundidores.²⁵

Bajo un principio análogo —el de la autoridad legitimada en la experiencia— emitió su opinión un trío de reconocidos artistas, quienes aprobaron el empleo de ácido nítrico por constituir, según dijeron, un procedimiento común en el manejo del bronce. Como si la autoría de una obra homónima representara una cualificación suplementaria, entre los escultores consultados se encontraba Sebastián, quien cuestionó el dictamen preliminar que presentó el INAH. “No me atrevo a decir —sostuvo en una entrevista— que el 50% está dañado, ¿en qué?, ¿se va a caer?, ¿se adelgazó?, ¿la estructura está deformada? Eso no lo entiendo; ¿está dañada porque bajó un poco el espesor del bronce?”²⁶ A ojos de quienes un monumento no es sino un concentrado de presente, nada se había perdido o deteriorado en el curso de la restauración, puesto que “al final de cuentas —señaló por su parte Juan Carlos Canfield— la escultura como tal, la forma no ha cambiado”. Privilegiar la integridad estrictamente formal del monumento llegó al extremo de desestimar sus dimensiones tanto históricas como materiales y, por tanto, a no hallar inconveniente en ofrecer, a la manera de Ricardo Ponzanelli, alguna reproducción que sustituyera a la deteriorada. Al referirse al millón y medio de pesos calculado en un inicio —menos de una cuarta parte del monto finalmente requerido—, afirmó a los medios: “Con esa cantidad yo me podría comprometer a hacer una réplica en bronce que a la vista no se distinguiría cuál es la original”.²⁷ Con éstas y otras declaraciones los escultores entrevistados no sólo se situaban como contemporáneos de Tolsá, unidos por un arte y un oficio concebidos como atemporales, sino que expresaban las consecuencias lógicas, no por ello deseables, de haber reducido el valor de la estatua a sus componentes artísticos y formales.

Constreñir *El Caballito* a su dimensión estética no supuso, sin embargo, que la carga política se hallara ausente en el debate, si bien, curiosamente, ésta no

25. Mónica Mateos-Vega, “Ponzanelli exculpa a Marina del daño a *El Caballito* y acusa al GDF”, *La Jornada*, 14 de octubre de 2013 (Las cursivas son mías).

26. “Si van a poner una pátina más duradera, más fresca, que no siga deteriorando el bronce —añadió Sebastián, había que limpiarlo todo y dejarlo como nuevo con una pátina reluciente; para el bronce esa es la técnica, tienen que usar por fuerza el ácido”, en Luis Carlos Sánchez, “Avalan restauración de *El Caballito* con ácido nítrico”, *Excélsior*, 14 de octubre de 2013.

27. Sánchez, “Avalan restauración”.

derivó tanto del personaje ni de la escena representados en ese conjunto escultórico. A semejanza de lo sucedido en el siglo XIX, cuando se optó por obviar el propósito coyuntural de la estatua y conservarla “como un monumento al arte”, casi 200 años más tarde las referencias al régimen imperial conmemorado en aquel bronce aparecieron sólo de manera oblicua y relativamente aislada. De ahí que si hubo quien celebró las manchas de color que desfiguraban el rostro del monarca, ello aparece sobre todo en insinuaciones, como al encontrar mencionado, por ejemplo, que “algunos ‘mexicanistas’ están de plácemes porque dicen que representa lo peor del poder colonial y porque bajo las patas del equino que el emperador monta hay un escudo de Cuitláhuac, el líder de la resistencia contra la invasión española, y eso resulta inadmisibles”.²⁸ En lugar de la bestia nacionalista, cuyos rugidos se esperaba escuchar, ora con morbo, ora con temor, en la prensa se condenó al unísono el accidente. De este modo, mientras en otras partes del mundo comenzaba una batalla por erradicar los símbolos más visibles de la dominación colonial y en particular aquellos que se exhiben en los espacios públicos, en México se afirmaba que *El Caballito* —cuyo mote mismo sugiere la irrelevancia del jinete en el sentir popular— “nos pertenece a todos por igual”.²⁹

Menos equitativos se encontraron los ánimos al momento de repartir culpas y reproches. Si bien casi todos los dedos apuntaron hacia la dependencia que

28. Benito Taibo, “Grandes desgracias, pequeñas desgracias”, *Sin Embargo*, 27 de septiembre de 2013. En el informe que presentó el INAH se registró que “no faltaron quienes gritaban con molestia al equipo de restauración que qué estaban haciendo atendiendo a ese tal rey”, si bien en este documento se prestó mayor importancia al descontento que expresó la sociedad ante los daños, una prueba de que el jinete y su corcel “son compañeros queridos en el paisaje”, en Giorguli Chávez y Balandrano, “Proyecto de intervención”, 517.

29. Taibo, “Grandes desgracias”. Para esclarecer cómo la figura se volvió irreconocible, en el sentido de desligarse de su referente explícito, resulta sugerente la propuesta de Ann Laura Stoler, quien recurrió al término ‘afasia’ para aludir a la incapacidad de vincular cosas y palabras en contextos coloniales. El afásico no ve el todo, sino sólo los detalles, que en el caso que aquí discutimos explicaría el detenerse únicamente en la montura de una estatua ecuestre. Véase Ann Laura Stoler, “Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France”, *Public Culture* 23, núm. 1 (2011): 121-156. Acerca de los movimientos recientes por eliminar de los espacios públicos los signos y monumentos que conmemoran la violencia del pasado colonial, véase Victoria Fareld, “Coming to Terms with the Present. Exploring the Chrononormativity of Historical Time”, en Marek Tamm y Laurent Olivier, eds., *Rethinking Historical Time. New Approaches to Presentism* (Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2019), 57-70. Para el caso mexicano, me permito remitir a Nora Rabotnikof y Aurelia Valero, “¿Qué hacer con el pasado? Tiempo, memoria e historia en los debates contemporáneos en torno a la estatua de Cristóbal Colón”, *Historia y Grafía*, núm. 60 (enero-junio de 2023), 73-108.

comisionó las labores de restauro —el Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México—, sus funcionarios no dudaron en intentar compartir las responsabilidades.³⁰ A ello se debe que de inmediato adujeran una “falta de coordinación” entre instituciones, en un eufemismo que en realidad revela un conflicto de autoridades.³¹ Y es que el incidente puso de manifiesto el problema de hacer coincidir en un mismo espacio la jurisdicción de distintos niveles de gobierno —el local y el federal—, al igual que cierta incompatibilidad entre valores culturales e intereses económicos. El propio Fideicomiso, creado como entidad privada en los años noventa, parecía condensar una suma de contradicciones, en la medida en que desde 2002 encarnó la alianza entre los poderes del Estado y el capital privado para contribuir, según se anunció, a recuperar, proteger y conservar el Centro Histórico. La alianza se tradujo en un programa denominado “de rescate”, el cual se abocó a “renovar el entorno construido y embellecer el área, alterando específicamente el carácter de los espacios públicos”.³² Ahora bien, en ese marco se inscribió igualmente la iniciativa de restaurar los “monumentos y esculturas más representativos” de la ciudad, entre los que destacaba la estatua ecuestre de Carlos IV. La sospecha de que los criterios empleados respondieron a cierta visión de la ciudad y, en concreto, aquella que privilegiaba el turismo y el desarrollo comercial en detrimento de cualquier otra consideración, se acentuó al difundirse que los trabajos se habían hecho “al gusto de la autoridad”.³³

De cara a lo que algunos autores consideran como un “nuevo colonialismo” de tipo urbano,³⁴ es decir, la progresiva apropiación de ciertos barrios por

30. En el primer dictamen de daños se denunció que el Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México incluso había intentado obtener la autorización del INAH de manera extemporánea, es decir, una vez infligidos los daños. Véase Contreras Vargas, “Dictamen de daños”, 7 y Abida Ventura, “¿Qué pasó con?... Los responsables de dañar el Caballito de Tolosa”, *El Universal*, 28 de junio de 2017. Hasta junio de 2017, última fecha en que se brindaron informaciones, sólo habían sido sancionados cuatro funcionarios del gobierno de la Ciudad de México, los cuales desempeñaban tareas administrativas.

31. La expresión entrecomillada se encuentra en “Boletín de prensa de la Autoridad”.

32. Veronica Crossa, “Disruption, yet Community Reconstitution: Subverting the Privatization of Latin American Plazas”, *GeoJournal*, núm. 77 (2012): 168.

33. “La propuesta del contratista que dañó la escultura [...] era imponer arbitrariamente un aspecto a la escultura, sin otro respaldo que su gusto o de quien le encomendaba la acción: ‘a gusto de la autoridad’”, en Giorguli Chávez y Balandrano, “Proyecto de intervención”, 185.

34. Rowland Atkinson y Gary Bridge, *Gentrification in a Global Context: The New Urban Colonialism* (Londres: Routledge, 2005).

parte de los sectores empresariales y las clases mejor acomodadas de la sociedad, junto con el concomitante desalojo de los grupos populares que antes lo ocupaban, no es casual que el pasado imperial modelado a golpes de cincel haya pasado a un segundo plano. En su lugar se colocó un conjunto de conflictos de orden político, social y cultural, derivados en parte de la reducción de la escultura a su componente meramente formal y, en ese sentido, expuesto a un tratamiento sólo estético y comercial. En modo alguno sorprende, por ello mismo, que las labores de restauración que condujo el INAH se orientaran a reunificar el valor artístico y el valor histórico del monumento: cuando se buscó revertir los daños infligidos. Así lo indican tanto las técnicas elegidas como sus estrategias de comunicación al público, tal como se argumentará en el apartado siguiente, sugiriendo que en unas y otras pueden descubrirse, no sólo los signos distintivos de una profesión, sino las huellas de cierta relación con el tiempo.

Tiempo de conservar

En una formulación hoy clásica, “la conservación consiste en negociar la transición entre pasado y futuro de tal modo que se garantice la transferencia del máximo significado”.³⁵ Tanto en la teoría como en la práctica, por ende, conservar implica establecer una jerarquía entre las distintas dimensiones temporales, dado que exige que la herencia histórica y cultural se transmita al porvenir sin disminuciones ni cambios sustantivos. Sería un error, por lo mismo, suponer que en los criterios y estrategias empleados subyacen únicamente consideraciones técnicas, en la medida en que en unos y otras intervienen concepciones sobre el tiempo. Que éstas son a su vez cambiantes puede ilustrarse a partir del contraste entre tres momentos en la restauración de la estatua ecuestre de Carlos IV: la que se verificó en 1979, con ocasión de su traslado a la Plaza Tolsá; la que se condujo en 2013, con el objeto de llevar a cabo “labores de limpieza”; y la que culminó en 2017, tras las afectaciones que provocaron estas últimas.

En la disputa más reciente, es decir, aquella que enfrentó al INAH y a la empresa Marina Restauración, el concepto de “pátina” adquirió un papel cen-

35. “Conservation is about managing the transition from past to future in such a way as to secure the transfer of maximum significance”, en Alan Holland y Kate Rawles, *The Ethics of Conservation: Report Prepared for, and Submitted to Countryside Council of Wales* (Gales: British Association of Nature Conservationists, 1996), 46.

tral, debido a que de su definición dependía cómo evaluar los cambios en la escultura. Tan ostentosos eran éstos que, según algunos testimonios, para el peatón capitalino, frecuentador cotidiano de las calles y plazas de la ciudad, no hacía falta peritaje alguno. “Conozco ‘El caballito’ desde niño —escribió en ese sentido el periodista Benito Taibo— y es verdozo desde entonces, y verdozo es como a mí por lo menos, me gusta”. No cabía duda, por lo mismo, de que “le han dado en la madre”.³⁶ Ante la crispación de los ánimos, indignados por el resplandeciente semblante del rey y su montura, para las autoridades responsables del incidente resultó fundamental establecer sus propias definiciones y, a partir de ellas, intentar minimizar el alcance de los daños infligidos. De ahí que alguno explicara que, “más que una pátina, la que se observaba era una capa de dióxido de carbono, de lluvia ácida, polvo y grasa”, la cual, en opinión de algún otro, resultaba menester “no confundir con la benévola pátina que el tiempo genera en los nobles metales que en aleación forman el bronce”.³⁷

Debido a los ejes en que se planteó la controversia, dos tareas se impusieron a los encargados de atender el deterioro en la escultura una vez que las autoridades del INAH atrajeron el caso. La primera consistió en asentar un vocabulario neutro que permitiera referirse al monumento sin incurrir en equívocos ni en apreciaciones de valor.

Para los restauradores —puede leerse en el proyecto— la pátina no es un material, es el efecto del tiempo en los materiales que los altera sin deformarlos; para los químicos la pátina de un metal es una capa de conversión del mismo, sin importar su aspecto; para los escultores y fundidores es una serie de minerales formados en el metal por reacción con diferentes sustancias químicas a las que frecuentemente les agregan ceras, resinas y otros materiales, que les dan un aspecto específico a sus obras.³⁸

Puesto que, además de polisémico, el término *pátina* “no es un asunto material, sino que se erige sobre el dominio crítico y siempre implica un juicio estético”,³⁹

36. Taibo, “Grandes desgracias”.

37. Ana Mónica Rodríguez, “Ningún daño irreversible en la estatua de *El caballito*, afirma Inti Muñoz”, *La Jornada*, 26 de septiembre de 2013 y Mateos-Vega, “Ponzanelli”.

38. Giorguli Chávez y Balandrano Campos, “Proyecto de conservación”, 14.

39. Paul Philippot, “The Idea of Patina and the Cleaning of Paintings”, citado en Giorguli Chávez y Balandrano Campos, “Proyecto de conservación”, 14, n. 1. Especialistas en el tema han señalado que la pátina debe ser continua, compacta y homogénea, acrecentar y proteger la calidad estética del objeto, además de poder incluir materiales derivados de acciones huma-

los especialistas del INAH optaron por utilizar el de “capa de superficie”, sintagma descriptivo y deslavado con el cual se intentó reformular el debate mediante un lenguaje técnico. Por lo demás, el giro semántico parecía indispensable para explicar —segunda tarea— tanto el alcance de los daños como el sentido de la intervención, en particular al descubrir, al filo de los análisis, que el propio Manuel Tolsá había recubierto la estatua de un revestimiento pictórico denominado “barniz al óleo coloreado” (fig. 9). Por ello, además de representar uno de los monumentos ecuestres más bellos en el mundo y una proeza desde el punto de vista de su factura, el hallazgo la reconocía como “la única escultura metálica de gran formato previa al siglo xx que conservara su capa pictórica de origen”.⁴⁰ Desde una perspectiva coyuntural, esto significaba que, al aplicar una solución de ácido nítrico, la principal pérdida se había verificado en el campo de lo invisible, no sólo porque esa capa se hallaba oculta a la mirada desde hacía casi un siglo, sino debido a que los métodos de conservación exigían protegerla de la intemperie y, por ende, cubrirla nuevamente. El reto consistía, por tanto, en trascender el ámbito de la sola apariencia y persuadir a la opinión pública de la relevancia de la estatua como fuente de información, se trataba de conocer las intenciones del autor, el contexto en que se esculpió, el gusto y la sensibilidad de una época, o los materiales y las tecnologías disponibles en cada momento. Dicho de otro modo, el desafío estribaba en devolver el valor histórico a la escultura ecuestre.

Al advertir sobre la necesidad de entender *El Caballito* como un objeto de historia, un problema se impuso a los especialistas del INAH: si cada golpe, fisura o remozamiento constituía una huella del tiempo que pasa, ¿cómo justificar una restauración que suponía disimular, eliminar o subsanar algunos elementos de una biografía no sólo hecha de bronce? Lejos de representar una cuestión anodina, de relevancia únicamente para puristas y ociosos, la pregunta actualizaba una vieja controversia, en la que se debatió el derecho a limpiar las esculturas y, con ello, a remover de un gesto los materiales depositados sobre la superficie por obra de las circunstancias. En este caso en concreto, los responsables tenían particular interés en que su intervención, pese a implicar remover los estratos que cubrían la llamada “capa de origen” —entre los que se contaba aquel de tono verdoso que había prestado su apariencia a la estatua durante cuarenta años

nas con valor artístico, social, simbólico, entre otros. Véase acerca del tema Jannen Contreras Vargas, “Problemas respecto del uso de conceptos de conservación-restauración en los medios de comunicación: irreversible, pátina y original”, *Estudios sobre Conservación, Restauración y Museología*, vol. III (Ciudad de México: Publicaciones ENCRYM, 2014): 10-11.

40. Giorguli Chávez y Balandrano, “Proyecto de intervención”, 287.

y que se hallaba asimilado en el imaginario de los capitalinos—, no se confundiera con la practicada en septiembre de 2013. Así se entiende que en los informes se colocara el acento en las diferencias entre ambas “limpiezas” y que se insistiera en los criterios que guiaron las labores recientes. Ahora bien, por esas páginas es posible saber que, ahí donde surgieron conflictos entre lo artístico y lo histórico, el soporte debió “subordinarse siempre al aspecto, a la imagen”.⁴¹ De esta manera, mientras que se establecía sin tapujos una jerarquía entre la perennidad del arte y la contingencia de la historia, también se sugirió gradar el pasado y valorar su dignidad en función de algo más que su carácter uniformemente temporal.

Un singular sentido de la historicidad se hizo manifiesto en ésta y otras consideraciones, en especial al discutirse la naturaleza irreversible o no de los trabajos, y al reflexionar sobre cómo entender y controlar las marcas del presente.⁴² Conscientes de que conservar con frecuencia implica destruir, ya sean datos o sólo sedimentos de sarro, los restauradores buscaron apeгarse a las normas y prácticas internacionales, estableciendo el precepto de “mínima intervención necesaria” como guía de sus trabajos. A partir de ese concepto se diseñó una estrategia para reintegrar la unidad física y visual de la escultura, pero sin pretender devolverla a un estado primigenio, por lo demás imposible, ni disimular las intromisiones del ahora (fig. 10). De ahí que los resultados se expusieran, una vez concluidas las labores, como una “interpretación contemporánea” de la obra,⁴³ enunciado sin duda incomprensible para quienes en junio de 2017 asistieron a lo que parecía una reencarnación del pasado en el presente (fig. 11). En efecto, al desmontarse los andamios y retirarse la malla azul que había cubierto la escultura durante casi cuatro años, los observadores y la prensa no pudieron menos que exclamar en un gesto de asombro: “¡Como nueva!” (fig. 12).⁴⁴

41. Giorguli Chávez y Balandrano, “Proyecto de intervención”, 270. Al respecto puede leerse en el informe: “Se reconoció que los materiales formadores del estrato negro —asfalto, cera, polvo, hollín y restos de las resinas colocadas en las intervenciones de la década de los 70 del siglo xx—, formaban parte de la vida de la obra, proveyeron de su apariencia a la escultura por décadas, y que esta apariencia fue largamente reconocida, sin embargo también la desfiguraban reduciendo la apreciación de sus volúmenes y ocultando sus detalles”, Giorguli Chávez y Balandrano Campos, “Proyecto de conservación”, 47.

42. La noción se discute en Contreras Vargas, “Problemas respecto del uso de conceptos”, 7-9.

43. Giorguli Chávez y Balandrano Campos, “Proyecto de conservación”, 58.

44. Redacción, “¡Como nueva! Develan estatua restaurada de ‘El Caballito’”, *Milenio*, 28 de junio de 2017.

Aunque es necesario poseer un ojo experto para reconocerla, en los criterios, los materiales y las tecnologías empleados en las operaciones que condujo el INAH aparece, como sello de agua, la firma inequívoca del siglo XXI y tanto así que “interpretación contemporánea” es el único término que se les puede asignar con propiedad. La prueba radica, no sólo en que se eligieron *ex profeso* técnicas y herramientas de una actualidad inconfundible, sino en que el concepto mismo de conservación contrasta con el que parecía vigente hace poco más de cuatro décadas.⁴⁵ Las prácticas hablan por sí mismas. Por ejemplo, mientras que de las labores de 1979 no se hallaron sino unas cuantas impresiones fotográficas, en días recientes se buscó documentar cada paso, descubrimiento y decisión. A ese fin se abocaron las bitácoras, los boletines, los informes, las ruedas de prensa y el micrositio en Internet que entonces se creó, todo ello como signo distintivo de una era conocida como “de la información”. Más allá de un particular sentido del tiempo, manifiesto en un futuro asociado con la rendición de cuentas, en esa tendencia se expresa igualmente una inquietud museística, originada en la reticencia a permitir que nada se pierda. Así el detallado registro se sitúa como un síntoma del presentismo característico de nuestros días y que, en palabras de François Hartog, se revela en el deseo de “preparar desde hoy el museo del mañana y reunir los archivos de hoy como si este hoy fuera ya el ayer, ocupados como estamos entre la amnesia y la voluntad de no olvidar nada”.⁴⁶

45. De hecho, parte del reto al momento de restaurar el monumento consistió en la necesidad de revertir algunos procedimientos y eliminar materiales utilizados en las intervenciones de los años setenta, dado que habían propiciado el deterioro del basamento y desfigurado la escultura, en particular al haber aplicado una capa negra sobre el jinete y su corcel, misma que impedía apreciar numerosos detalles de la obra. Con el propósito de restituir su unidad visual, los restauradores desarrollaron geles especiales de limpieza y optaron por recubrir la superficie con poliuretano acrílico alifático, compatible con la pintura al óleo aplicada al origen sobre la pieza. La coloración elegida constituye el principal elemento para considerar la restauración de 2017 como una “interpretación contemporánea” de la obra y se basó en la evidencia material, así como en la investigación documental, técnica y sociológica que condujo el INAH. Giorguli Chávez y Balandrano Campos, titulares del proyecto, “Proyecto de conservación”, 25-65.

46. François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, trad. Norma Durán (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007), 218. Por presentismo se hace referencia a una forma de articulación temporal que François Hartog ha caracterizado como “la experiencia contemporánea de un presente perpetuo, huidizo y casi inmóvil [...]. Todo sucede como si ya no hubiera más que presente, una especie de vasta extensión de agua agitada por un incesante chapoteo”, en Hartog, *Regímenes de historicidad*, 40.



11. La Secretaría de Cultura y el INAH hacen entrega de la intervención a la escultura ecuestre de Carlos IV. Fotografía: Héctor Montaña. INAH. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

Otras asimetrías entre ambas nociones de conservación saltan a la vista, como en la manera de valorar el pedestal que sostiene la efigie del antiguo gobernante. Que la obra de Lorenzo de la Hidalga se alterara en 1979, cuando se modificó la altura y el despiece de los sillares sin que nadie siquiera arqueara las cejas,⁴⁷ indica una apreciación desigual entre la base y la figura, sobre la que difícilmente se hubieran permitido libertades semejantes. En el polo opuesto, los especialistas en nuestros días no dudaron en considerar ambas partes como una unidad, por lo que invirtieron esfuerzos equivalentes a los que mereció la estatua para subsanar los daños infligidos en restauraciones previas. Con todo, en el sentido de la temporalidad quizá radique la principal diferencia: por un lado, un pasado juzgado y sometido según las conveniencias del ahora, tal como lo muestran el cambio de lugar y las transformaciones introducidas en el basamento en 1979; por el otro, un ayer que se busca preservar en todos sus aspectos,

47. Giorguli Chávez y Balandrano, “Proyecto de intervención”, 116.

en particular por considerarse expuesto a la amenaza, a su vez agudizada por la conciencia de la irreversibilidad.

En las dos cápsulas del tiempo depositadas al pie del pedestal es posible leer, asimismo, la valoración que en cada momento mereció el presente, al igual que sus respectivas nociones de futuro. En el primer caso, en 1979, monedas de la época, documentos, planos y al parecer unas cartas de amor constituyen el testimonio material de una época orgullosa de sí misma, capaz de identificar sus logros y confiada en su propia capacidad de permanencia y continuidad.⁴⁸ Cuarenta y cuatro años más tarde no se conoce el contenido de la caja, salvo por haberse informado que en ella se depositaron “documentos y objetos que dan fe de los trabajos realizados ahora”.⁴⁹ “No vamos a decir qué es —explicó al respecto un funcionario del INAH—, para que cuando se haga la siguiente intervención la encuentren”.⁵⁰ Si tomamos ambas declaraciones como indicios de nuestra experiencia del tiempo, no queda sino deducir que el presente se sabe pasajero y se circunscribe a lo inmediato, mientras que del futuro sólo poseemos la certeza del cambio y la pérdida. En cierto sentido, en el horizonte únicamente avistamos ruinas.

A modo de cierre: olvidar a todo galope

Durante casi cuatro años se mantuvo cubierta la escultura ecuestre de Carlos IV, obra maestra del neoclásico y comparable por su belleza y destreza técnica solamente a la estatua de Marco Aurelio, cuya réplica se admira hoy en la Piazza del Campidoglio, y al *Gattamelata* de Donatello, emplazado frente a la Basílica de San Antonio de Padua. Así se recordó en la prensa durante las semanas y los meses en que se sostuvo la controversia en torno a los trabajos que realizó la empresa Marina Restauración de Monumentos, emprendidos a solicitud de las autoridades capitalinas. Opiniones encontradas, discursos antagónicos y una intensa reflexión en torno a la historia, el significado y el valor de *El Caballito* para la ciudad y sus habitantes pusieron de manifiesto algunos rasgos del régimen de historicidad contemporáneo.

48. Wilbert Torre, “Los secretos de El Caballito”, *El Heraldo*, 1 de julio de 2017.

49. Ericka Montaña Garfías, “Todo el esplendor de *El Caballito* recalca de nuevo en la Plaza Tolsá”, *La Jornada*, 29 de junio de 2017.

50. Abida Ventura, “Estrena escultura de El Caballito iluminación especial”, *El Universal*, 28 de junio de 2017.



12. La escultura una vez concluidos los trabajos de restauración en 2017. Fotografía: Héctor Montaño. INAH. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

Desde esa perspectiva no deja de llamar la atención que en el origen de las afectaciones en 2013 se encontrara la incapacidad de reconocer la escultura como un objeto histórico, atravesado por múltiples temporalidades y valores que trascienden las dimensiones estrictamente estéticas y formales; en su lugar, se estimó la obra como un condensado de presente, tal como dan cuenta las técnicas elegidas para remozarla, indiferentes ante el contexto de producción y ciegas ante la especificidad de la pieza. A ese respecto también es indicativo que las reacciones de protesta se articularan en torno al aspecto de la estatua, asociado con su pertenencia a un ayer indefinido, sin referencia a la figura representada ni al pasado colonial del país. Liberar el monumento de su circunscripción exclusiva al valor de lo antiguo constituyó, por tanto, uno de los principales retos que enfrentó el INAH al conducir las tareas de restauración, si bien en el enfoque y estrategias empleadas no dejan de aparecer los signos del presentismo contemporáneo: un presente sometido a la aceleración, confrontado a la contingencia y atenazado por el sentimiento de la pérdida.

La celeridad propia de nuestros días se hizo también sentir, bajo una expresión distinta, en cuanto culminaron los trabajos de restauración. Apenas develada y expuesta a la ciudadanía, rehabilitada con tanto cuidado y talento que para el ojo común aparentaba una perfección primigenia, la escultura ya había reingresado al limbo de la invisibilidad.

—Buenos días. ¿Ya vio *El Caballito*? —pregunta esta reportera a una señora que lleva en la mano una bolsa del mandado. [...]

—¡Ah caray! No, y mire que paso a cada rato porque vengo a comprar mis frasquitos aquí a Tacuba. Al rato la veo bien.⁵¹

Y es que la memoria, selectiva, fragmentaria, efímera y discontinua, sólo existe —como bien se sabe, cuando no falla el recuerdo— por obra del olvido. ❀

51. Montañó Garfías, “Todo el esplendor de *El Caballito*”.

N.B. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PICT-RAÍCES 0618 “La historicidad del presente: las políticas del tiempo en las disciplinas y prácticas sociales”, coordinado por María Inés Mudrovic de la Universidad Nacional de Comahue, Argentina. Aprovecho para agradecer a Javier Ramírez por haberme impulsado a explorar algunos vínculos entre la historia del arte y la filosofía de la historia, así como a quienes evaluaron una primera versión de este trabajo. Un agradecimiento muy especial merecen Karla Richterich, Lourdes Padilla, Mariana López Mendoza y Alfonso Coronel por su apoyo para buscar las imágenes que acompañan este artículo y sin las cuales éste sería, en más de un sentido, sólo imaginable.

En defensa de La Revolución de Fabián Cháirez El arte contemporáneo como posibilidad de resistencia queer

In defense of Fabián Cháirez's La Revolución: Contemporary Art as a Possibility of Queer Resistance

Artículo recibido el 21 de marzo de 2022; devuelto para revisión el 10 de octubre de 2023; aceptado el 9 de octubre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.124.2855>

Mario Andrés Soto Rodríguez Universidad de Costa Rica, Escuela de Psicología, marioandres.soto@ucr.ac.cr, <https://orcid.org/0000-0002-0515-6691>

Líneas de investigación La construcción social de las subjetividades; las representaciones de la homosocialidad en cine y literatura; los diálogos posibles entre el psicoanálisis y el arte.

Lines of research The social construction of subjectivity; literary and cinematic representations of homosociality; dialogs between psychoanalysis and the arts.

Publicación más relevante “La patologización de la transexualidad: contemplando posibilidades de resistir desde algunas construcciones identitarias de género no-hegemónicas”, *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, núm. 11 (2014): 145-165, <https://doi.org/10.15517/c.a..V11I2.16721>

Resumen Este artículo aborda la obra *La Revolución* del pintor mexicano Fabián Cháirez y su recepción por parte del público, a la luz de los acontecimientos que marcaron su exposición en el Museo del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, a principios de 2020. El análisis realizado se enfoca en los ataques y las defensas que se esgrimieron sobre la obra y el artista, tomando como punto de referencia las tres defensas del arte contemporáneo propuestas por Anthony Julius: la canónica, la formalista y la del alejamiento. Se concluye que la transgresión ofrecida por el artista posibilita una renovación del personaje de Emiliano Zapata, ya que el cuadro funge como pieza de resistencia *queer* al cuestionar los imaginarios de la masculinidad hegemónica. La obra en cuestión implica una reapropiación, resignificación y una teatralización de la figura del Caudillo del Sur.

Palabras clave Arte contemporáneo; arte latinoamericano; arte mexicano; pintura; Emiliano Zapata.

Abstract This article addresses the work *La Revolución* by the Mexican painter Fabián Cháirez and the public reception of the painting, considering the events that marked his exhibition at the Museum of the Palacio de Bellas Artes in Mexico City, in early 2020. The analysis focuses on the attacks and defenses that were put forward on the work and the artist himself, taking as a point of reference the three defenses of contemporary art proposed by Anthony Julius: the canonical defense, the formalist defense, and the distancing defense. It concludes that the transgression offered by the artist facilitates a renewal of the figure of Emiliano Zapata, since, by questioning the imaginaries of hegemonic masculinity, the painting serves as a queer piece of resistance. The work in question implies a reappropriation, resignification and a theatricalization of the figure of the Caudillo del Sur.

Keywords Contemporary art; Latin-American art; Mexican art; painting; Emiliano Zapata.

MARIO ANDRÉS SOTO RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

En defensa de La Revolución de Fabián Cháirez

*El arte contemporáneo como posibilidad
de resistencia queer*

Introducción

En este artículo se propone pensar la obra pictórica *La Revolución*, del artista mexicano Fabián Cháirez, como una pieza de resistencia *queer*, en tanto que su contenido transforma y aleja la figura de Emiliano Zapata de las coordenadas de lo heteronormado, al colocarla en un escenario donde lo viril hegemónico se pierde de vista. En esta transformación –vivida por el público como transgresión– que se hace de la imagen del Caudillo del Sur, no sólo se toma distancia de los significados asociados a esta figura heroica construida por las élites intelectuales mexicanas,¹ sino que se hace converger en una misma obra varios elementos (clase social, cuerpos racializados, disidencia sexogenérica) que la alejan de la norma, al punto de despertar el odio, el rechazo y la censura (fig. 1).

El objetivo central de este escrito es analizar la pintura y su recepción mediática. Para esto se recurrió a diversas fuentes, entre las cuales destacan en particular las hemerográficas (que abordaron críticamente el cuadro, sus posibles intencionalidades y la recepción del público), así como la experiencia estética

1. Luis Vargas Santiago, “*Emiliano*: Framing Zapata’s Migrations Through Greater Mexico in Mexico City’s Museo del Palacio de Bellas Artes”, *Latin American and Latinx Visual Culture*, núm. 3 (2021): 109.

creativa de su autor. La aproximación aquí propuesta toma como punto de referencia el texto *Transgresiones: el arte como provocación* de Anthony Julius² y sus tres *defensas* (de alejamiento, canónica, formalista), en una lectura, además, nutrida por las tres estrategias de resistencia *queer* propuestas por David M. Halperin³ en su texto *San Foucault: la reapropiación creativa, la teatralización y la exposición de cómo opera el poder, en tanto formas de subvertir el orden y la violencia heteronormada*.

El concepto *queer*, de origen anglosajón, incluido en la academia por Teresa de Lauretis,⁴ se entiende en este escrito en términos de disidencia sexogenérica.⁵ Tal como lo proponen Sergio Rodríguez-Blanco y Francisco A. Zurian, “un agenciamiento que involucra tomar distancia de lo establecido para explorar estrategias de resistencia, de subversión y de imaginación política desde cuerpos que son, ante todo, contingentes”.⁶

En su propuesta para pensar la transgresión en el arte, Anthony Julius⁷ señala que una obra transgresora suele ser aquella que implica la infracción de algún tipo de ley, ya que “constituye un pecado, un gran crimen, una ofensa a

2. Anthony Julius, *Transgresiones: el arte como provocación* (Barcelona: Ediciones Destino, 2002).

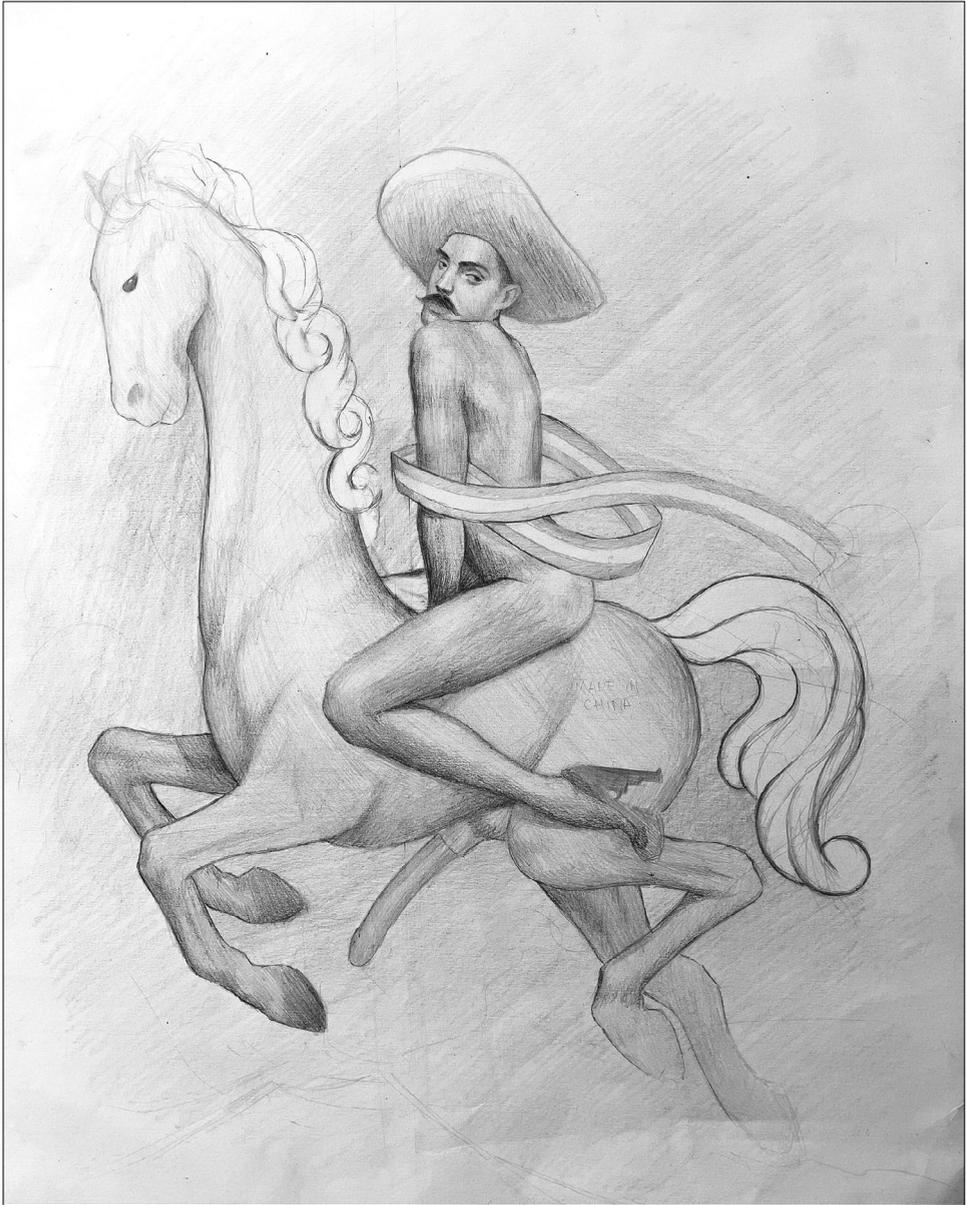
3. David M. Halperin, *San Foucault: para una hagiografía gay* (Buenos Aires: Cuadernos de Litoral, 2000).

4. Gabriela González Ortuño, “Teorías de la disidencia sexual: de contexto populares a usos elitistas. La teoría *queer* en América Latina frente a las y los pensadores de disidencia sexogenérica”, *De Raíz Diversa*, núm. 3 (2016).

5. De acuerdo con González Ortuño, el término *queer* ha recibido varias críticas por su utilización en contextos latinoamericanos, por lo que es relevante conocer algunas de las tensiones que se han generado en torno a este concepto. Por un lado, la misma Teresa de Lauretis señaló que su uso indiscriminado lo volvió comercial y vacío, así como otros autores señalan que su popularización ha implicado que se lo apropien las élites homosexuales bilingües y lo transformen en una forma de asimilación de la diferencia dentro del mismo marco heteropatriarcal que pretendería cuestionar. Por otro lado, académicas como Sayak Valencia proponen cambiar su grafía por “cuir”, y destacar así su potencial para pensar de forma local su utilización, entendiéndolo como “un proceso de autocrítica radical y de crítica a la sociedad y a sus categorías absolutas como lo masculino y lo femenino”, véase González Ortuño, “Teorías de la disidencia sexual”, 187.

6. Sergio Rodríguez-Blanco y Francisco A. Zurian, “Fugas de/desde lo *queer* en Iberoamérica: estéticas, narrativas e imaginación política de la disidencia sexogenérica”, *Confluenze*, núm. 2 (2022): 3.

7. Julius, *Transgresiones*.



1. Fabián Cháirez, *La Revolución*, boceto, 2013, grafito sobre papel, 49×35 cm. Cortesía Fabián Cháirez.

Dios”,⁸ así como también indica que son “atropellos capaces de liberar”.⁹ Sin embargo, las transgresiones no se viven tanto como una violación de reglas, sino que se traducen como una agresión, por lo que “no es la regla lo que se viola, sino a la persona”¹⁰ y “se regocija en la creación de híbridos y teme el absolutismo puro”.¹¹ Por tanto, “lo transgresor desafía las ideas comúnmente aceptadas; rompe con todo lo que está petrificado, arraigado, conduce a invenciones y a descubrimientos nuevos”.¹²

Tal como se puede apreciar, entre la definición de *queer* y las puntualizaciones sobre la *transgresión* presentadas anteriormente se establecen varios puntos de encuentro que permiten ponerlas a dialogar en torno a *La Revolución*, en tanto esta obra ofrece un distanciamiento de las coordenadas anquilosadas y normativas que regulan el género y la sexualidad. En este sentido, la pintura de Fabián Cháirez abre la posibilidad de explorar y pensar estrategias de resistencia y subversión que conducen no sólo a la resignificación y reapropiación del macho heroico, sino que también posibilita su uso político desde las disidencias sexogenéricas. Sin duda, estas aperturas producidas por la transgresión evidencian la relevancia de esta obra para pensarla como una pieza artística de resistencia *queer*.

Zapata después de Zapata: *la exposición y su impacto mediático*

El Museo del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México inauguró la exhibición *Emiliano: Zapata después de Zapata* el 1 de enero de 2020, en conmemoración de los 100 años de la muerte del líder de origen agrario, quien tuvo un papel clave en el proceso de la Revolución mexicana. Esta exposición, compuesta por 141 obras de arte, procuró hacer un recorrido por las diversas representaciones que se han hecho del Caudillo del Sur a lo largo de los siglos xx y xxi, tanto en México como en Estados Unidos.¹³ En palabras de Luis Vargas Santiago, curador de la exposición:

8. Julius, *Transgresiones*, 16.

9. Julius, *Transgresiones*, 17.

10. Julius, *Transgresiones*, 18.

11. Julius, *Transgresiones*, 20.

12. Julius, *Transgresiones*, 20.

13. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, “Emiliano: Zapata después de Zapata”, <https://inba.gob.mx/actividad/8056/emiliano-zapata-despues-de-zapata> (consultado el 5 de diciembre 2021).

Un aspecto fundamental de este esfuerzo fue el mostrar cómo, iniciando en la década de 1920 poco después de que Zapata fuera asesinado, el estado postrevolucionario, al igual que las élites intelectuales mexicanas, ensamblaron la imagen de un Zapata oficial como parte de un nuevo grupo de héroes nacionales. Desde entonces, el líder agrario ha encarnado las masas, la gente de México, e ideales pertenecientes a la justicia social.¹⁴

La célebre e importante figura ha generado gran diversidad de representaciones, razón por la cual la exposición estuvo dividida en cuatro secciones temáticas: “Líder campesino”, “La fabricación del héroe de la nación”, “Imágenes migrantes” y “Otras revoluciones”.¹⁵ De éstas, tres estaban destinadas al arte chicano, por lo que se convirtió así en la primera muestra en Bellas Artes que dedicaba varias secciones al arte mexicano producido fuera de sus fronteras.¹⁶ Según su curador, gracias a esto fue posible destacar dos elementos:

1) El intercambio continuo de imágenes entre México y los Estados Unidos por medio de exhibiciones artísticas, libros, fotografías, cine y folletos turísticos; y 2) las representaciones literarias y visuales de un territorio mexicano en términos transhistóricos y transnacionales, mediante el cual se le dio sostén y sustento a una imaginaria fronteriza del nacionalismo chicanx.¹⁷

Esta característica binacional de la exposición posiblemente incidió en el alcance que tuvo en cuanto a la recepción. Tal como lo indica Vargas Santiago, un

14. “An essential aspect of this effort was to show how, beginning in the 1920s not long after Zapata was killed, the postrevolutionary state, as well as Mexican intellectual elites, assembled the image of an official Zapata as part of a new group of national heroes. Since then, the agrarian leader has embodied the masses, the Mexican people, and ideals pertaining to social justice”, en Vargas Santiago, en “*Emiliano*”, 109 (traducción del autor).

15. Brenda Garduño, “Emiliano Zapata por Diego Rivera y Siqueiros, en Bellas Artes”, *El Universal*, 26 de noviembre de 2019, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/emiliano-zapata-por-diego-rivera-y-siqueiros-en-bellas-artes> (consultado el 5 de diciembre 2021).

16. Vargas Santiago, “*Emiliano*”.

17. “1) The continued exchange of images between Mexico and the United States by way of art exhibits, books, photographs, cinema, and tourism brochures; and 2) the literary and visual representations of a Mexican territory in transhistorical, transnational terms, whereby an imagery borderland held and sustained Chicanx nationalism”, en Vargas Santiago, “*Emiliano*”, 112 (traducción del autor).

total de 130 931 personas visitaron la exposición durante las siete semanas que estuvo disponible al público, aproximándose casi a 2 000 visitas diarias, y fue una de las últimas exposiciones de esa magnitud antes de que se impusieran los cierres por el inicio de la pandemia por Covid-19.¹⁸ Además, en diversos estratos de la esfera social se discutía sobre el evento, en particular por el revuelo que causó la pintura que motiva este escrito: *La Revolución* de Fabián Cháirez. El artista describe el fenómeno en sus propias palabras:

Desde el señor de los tacos hasta el empresario estaban hablando de todo esto en México, de diversidad, de disidencia, de arte, y realmente yo me sentía muy orgulloso de haber puesto este tema sobre la mesa. La polarización que se desató fue irreal. Mientras el hijo de El Santo me amenazaba por haber pintado a un luchador, Blue Demon Jr. me llamó para ofrecerme su respaldo. Mientras la crítica de arte Avelina Lésper publicó que mi obra era una falta de respeto, el crítico Cuauhtémoc Medina habló maravillas de mi trabajo.¹⁹

Como un efecto de literalidad, la revolución ocasionada por la pintura que lleva ese mismo nombre no se hizo esperar. De todas las representaciones que había de Emiliano Zapata dentro de la exposición, ésta fue la que despertó respuestas pasionales en diversos sectores de la sociedad mexicana, pues tal como lo deja ver el testimonio del propio Cháirez, mientras unos lo atacaban, otros lo defendían o le extendían su apoyo. Los ánimos se fueron calentando, e incluso se realizaron manifestaciones a las afueras de la exposición, en donde Jorge Zapata González, nieto del líder agrario, hizo las siguientes declaraciones:

Lo que venimos a exponer es la burrada que hicieron de exponer una fotografía de nuestro General en Bellas Artes. Un pintor desconocido que creo que quiere fama saca a nuestro general de gay. Como familia, como pueblo, donde somos netamente zapatistas, eso no lo vamos a permitir. Vamos a demandar tanto al pintor como a la encargada de Bellas Artes por exponer la figura de nuestro general de esa forma.²⁰

18. Vargas Santiago, “*Emiliano*”.

19. Fabián Cháirez, “El antes y después del ‘Zapata gay’”, *PlayGround*, Facebook, 2 de diciembre de 2021, video, 7:39 min., <https://fb.watch/9Ito4qdec6/> (consultado el 5 de diciembre 2021).

20. “Descendientes de Zapata demandarán a Bellas Artes y a Fabián Cháirez”, *El Universal*, 9 de diciembre de 2019, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/patrimonio/familia-de-zapata-demandara-bellas-artes-y-fabian-chairez> (consultado el 5 de diciembre 2021).

Estamos armando la demanda, pero para nosotros, como familia, es denigrar la figura de nuestro general pintándolo de gay. Yo no tengo nada contra los gays, tengo muchos amigos, no sé por qué en Bellas Artes, un lugar tan importante para todos, fueron a exponer la figura de nuestro general en esa forma y no lo vamos a permitir.²¹

Varios elementos de dichas declaraciones resultan de interés: la equiparación de la pintura a una fotografía, catalogar la inclusión de la obra como “burrada”, la transgresión denunciada sobre el *ser* zapatista, y la relación establecida entre lo gay y lo denigrante. Sin embargo, quisiera en este punto enfocarme en lo que desde la lectura de Teun A. van Dijk²² sería una clara negación aparente²³ planteada en el sentido “yo no tengo nada contra los gays, pero...”, ya que ésta pone el foco de atención en el centro del asunto. El problema no es la manipulación de la imagen de Zapata, o la adición de indumentaria relacionada con labores históricamente desempeñadas por mujeres en otras representaciones, sino su ubicación en el lugar de un hombre homosexual feminizado. De esta forma, el trabajo de Cháirez, transgresor y en resistencia a la heteronormatividad, puso en discusión violencias y desigualdades sociales que algunos creían resueltas.

La Revolución *de Fabián Cháirez: el artista y su obra*

Fabián Cháirez es un artista de origen mexicano, licenciado en Artes Visuales por la Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, carrera que cursó entre 2007 y 2012.²⁴ Su trabajo no es ajeno al entramado político dentro del que se inserta y a los elementos a los cuales plantea una

21. “Descendientes de Zapata demandarán a Bellas Artes y a Fabián Cháirez”.

22. Teun A. van Dijk, *Ideología y discurso: una introducción multidisciplinaria* (Barcelona: Editorial Ariel, 2003).

23. Según Van Dijk, “se denomina negación aparente porque sólo la primera parte [del enunciado] niega los sentimientos negativos [...] respecto a un grupo, mientras que el resto del discurso afirma aspectos muy negativos de los otros”, *Discurso y poder* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2009, 64).

24. “Fabián Cháirez, el artista que pintó a Zapata feminizado”, *El Universal*, 10 de diciembre de 2019, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/fabian-chairez-el-artista-que-pinto-zapata-feminizado/> (consultado el 5 de diciembre 2021).

resistencia política clara y abierta, pues el propio artista se refiere de la siguiente manera a su aproximación:

Soy un pintor figurativo mexicano, disidente sexual y prieto, enfocado en visibilizar expresiones que no han sido suficientemente visibilizadas. Estamos saturados de la imagen del hombre blanco hipermasculinizado. Mis pinturas buscan darle luz principalmente a la gente prieta y a las disidencias sexuales (fig. 2).²⁵

De esta manera, el cuestionamiento a la cisheteronormatividad y al racismo atraviesa su obra. Esto es bastante evidente en pinturas como *La invocación* (2015), *Insurrección* (2016) y *El retorno* (2020). La utilización de imaginería religiosa parece ser otro recurso para la provocación, ya que un trabajo como *La venida del señor* (2018) deja ver, desde el título del cuadro, su contenido homoerótico. Sin embargo, antes de la explosión mediática que fue *La Revolución* expuesta en Bellas Artes, su nombre no había tenido mayor cabida en medios artísticos, pero sí en los bares de la Ciudad de México:

Antes de toda la locura del “Zapata gay”, hice un mural en la galería José María Velasco que mostraba a dos luchadores cayendo mientras se besaban. De ahí me ofrecieron pintar murales en bares LGBT. Siempre recibí frases como “pinta más comercial”, “no jotees tanto”, “dedícate a otros temas”, y dije “bueno, si no quieren mi obra expuesta en las galerías, voy a exhibirla en los antros. Expuse mucha de mi obra en siete bares LGBT de la Ciudad de México. Y fue en el Marrakech Salón, uno de los antros LGBT más icónicos de la Ciudad de México, donde el curador del Museo de Bellas Artes conoció mi trabajo. Cuando me contactaron para ofrecerme exponer *La Revolución* en un homenaje a Emiliano Zapata pensé que era una broma. En el momento en que llegaron a recoger el cuadro, todavía no tenía idea de lo grande que sería la exposición, ni me pasaba por la cabeza la locura que ocurriría semanas después.²⁶

Pareciera ser un irónico giro el que lleva su obra hasta Bellas Artes: la exclusión de sus temas y estilo lo colocan en los ambientes de vida nocturna, los cuales, a su vez, son el medio por el cual logra ubicar su cuadro en la exposición que parece haber cambiado el curso de su carrera artística. Tal como lo relata Cháirez,

25. Cháirez, “El antes y el después del ‘Zapata Gay’”.

26. Cháirez, “El antes y el después del ‘Zapata Gay’”.



2. *La Revolución*, de Fabián Cháirez,
30 x 20 cm, modelo: Antonio
Marquet con el cuadro a sus espaldas,
fotografía digital, 211.6 x 118.8 cm,
Cortesía: Fabián Cháirez.

con la divulgación de las primeras imágenes de su obra en la publicidad de la actividad, comenzaron a surgir muchos comentarios homófobos en las redes sociales, y, tras la inauguración del evento, los ataques comenzaron a llegar de todas partes.²⁷ El artista comenta que los vínculos creados con algunos de los trabajadores del Museo de Bellas Artes le permitieron enterarse de los acontecimientos conforme iban sucediendo. En sus palabras: “Hice amistad con algunos trabajadores del museo, sobre todo con los disidentes sexuales, y me mandaban

27. Cháirez, “El antes y el después del ‘Zapata Gay’”.

mensajes en vivo. Me decían: ‘mira, mira, Fabián, lo que está pasando. No te preocupes aquí vamos a defender tu obra. ¡Ya estamos afilando los tacones!’”²⁸

De acuerdo con Rodolfo Hachén, dentro de los ataques dirigidos al artista y su obra destaca lo siguiente:

Se llegó a sostener que “La obra es en verdad una basura” acotando que: “Lo primero que puede decirse, es que el título ‘La Revolución’ es prácticamente un plagio [...] La obra en sí misma, es arte fallido. El cuadro vincula a la Revolución mexicana con asuntos de homosexualidad, que nada tienen que ver ni con la Revolución misma, ni con las luchas campesinas que Zapata encabezó [...] Tampoco creo que nadie tenga derecho a ofender ni a los campesinos de México, ni a sus héroes, ni mucho menos a la familia Zapata, que se sintió muy agraviada por el cuadro. Por otra parte, si lo que quería el autor del cuadro era hacer daño al movimiento de las minorías sexuales, ese pseudoartista lo ha logrado. Cientos de campesinos mexicanos protestaron en Bellas Artes, pues con toda razón se sintieron agraviados por esa pintura, que parece haber sido fabricada en un burdel y no en un caballete”.²⁹

Esta categorización como “arte fallido” está directamente ligada a las defensas que surgirán para destacar la pertenencia del cuadro dentro del mundo del arte, al igual que las referencias a sus lugares de procedencia y creación, o a las temáticas que aborda. Sin embargo, la respuesta agresiva no se limitó a deslegitimar el estatuto artístico de la obra o las habilidades y méritos de su creador, sino que se extendió hasta el ámbito personal. El artista también recibió amenazas de muerte por varios meses, debió solicitarles a sus padres que tomaran las medidas de seguridad respectivas, y ocurrieron algunas agresiones homofóbicas a las afueras del Palacio de Bellas Artes, en las que se contabilizaron varias personas heridas y cuyos videos aun circulan en redes sociales.³⁰ Con esto se evidenció no sólo la relevancia de la obra, sino también la puesta en movimiento de toda una serie de mecanismos que buscaron censurarla y destruirla.

28. Cháirez, “El antes y el después del ‘Zapata gay’”.

29. Rodolfo Hachén, “Arte, género e historia: dialogismo transgenérico en la obra de Fabián Cháirez”, *Open Minds International Journal*, núm. 1 (2020): 8-20.

30. Valentina Di Liscia, “Farmworker Unions and LGBTQ Activists Clash Over Nude Portrait of Mexican Revolutionary Emiliano Zapata”, *Hyperallergic*, 12 de diciembre de 2019, <https://hyperallergic.com/532706/farmworker-unions-and-lgbtq-activists-clash-over-nude-portrait-of-mexican-revolutionary-emiliano-zapata/> (consultado el 5 de diciembre 2021).

Tras las agresiones que se dieron frente a Bellas Artes, Cháirez, en conjunto con activistas, otros artistas y gente de la política, convocó a una manifestación en rechazo a esa violencia, en apoyo a la obra y en protección de la libertad de expresión y los derechos de los colectivos LGBTTTI.³¹ Esto, aunado a la colocación de una nota proveniente de la familia Zapata junto al cuadro, en la que expresaban su desacuerdo con la presentación de éste en la exposición,³² produjo que los ánimos se calmaran un poco. Sin embargo, gracias a la intensidad en la recepción que el público hizo del cuadro, la obra se popularizó y comenzaron a distribuirse reproducciones de manera clandestina en eventos como las Marchas del Orgullo de la Ciudad de México, e incluso algunas personas han decidido tatuársela en la piel (fig. 3).³³

La Revolución es una obra que, en comparación con otros trabajos del artista, es más simple en su composición, aunque lo que transmite, se ha evidenciado, transgrede y despierta pasiones. El cuadro consiste en una pintura al óleo sobre tela, de 30 por 20 centímetros, creada en 2014 y expuesta por primera vez en la Galería José María Velasco durante 2015 y 2016. El marco dorado y añejado parece remitir al pasado,³⁴ en contraste con los colores cálidos y vibrantes que sirven de fondo a la acción que parece haber quedado congelada frente a la mirada del espectador. La figura de un hombre de tez morena casi desnudo, cubierto solamente por un sombrero rosa, un cintillo con los colores de la bandera mexicana, y unos zapatos de tacón con forma de revolver, monta un corcel blanco de gestos elegantes, el cual parece encontrarse en un ligero vuelo producido por el galope, del cual da cuenta tan sólo una de sus patas traseras. El animal, ya de por sí asociado históricamente con la virilidad, porta una erección que parece mostrar lo que el jinete oculta con sus manos: lo masculino es desplazado fuera de la figura del hombre y redoblado en el caballo.

Después de la clausura de la exposición en el Museo del Palacio de Bellas Artes, *La Revolución* la compró el periodista Tatxo Benet para formar parte de la

31. Fabián Cháirez (@fabianchaires13), “Por la libertad de expresión y los derechos culturales LGBTTTIQ+”, *X*, 10 de diciembre de 2019, foto tomada de: <https://x.com/Fabianchaires13/status/1204603835190136833?s=20> (consultado el 5 de diciembre 2021).

32. “Se coloca el texto que acompañará la imagen *La Revolución* en la exposición Zapata después de Zapata”, Gobierno de México-Secretaría de Cultura, 16 de diciembre de 2019, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/se-coloca-el-texto-que-acompanara-imagen-la-revolucion-en-la-exposicion-zapata-despues-de-zapata> (consultado el 5 de diciembre 2021).

33. Cháirez, “El antes y el después del ‘Zapata gay’”.

34. Hachén, “Arte, género e historia”.

colección *Censored*.³⁵ En palabras del artista: “Estoy con Mapplethorpe, Picasso, Ai Weiwei, Andrés Serrano, y un chingo de gente que está y estará en los libros de historia del arte”.³⁶ Dicha colección la conforman aquellas obras que han sido censuradas o prohibidas desde diversos criterios y que han sido creadas a partir de la segunda mitad del siglo xx y el siglo xxi; alberga en su catálogo no sólo pinturas, sino también esculturas, instalaciones, grabados y fotografías.³⁷

*La transgresión de Cháirez:
la profanación de lo masculino como resistencia política*

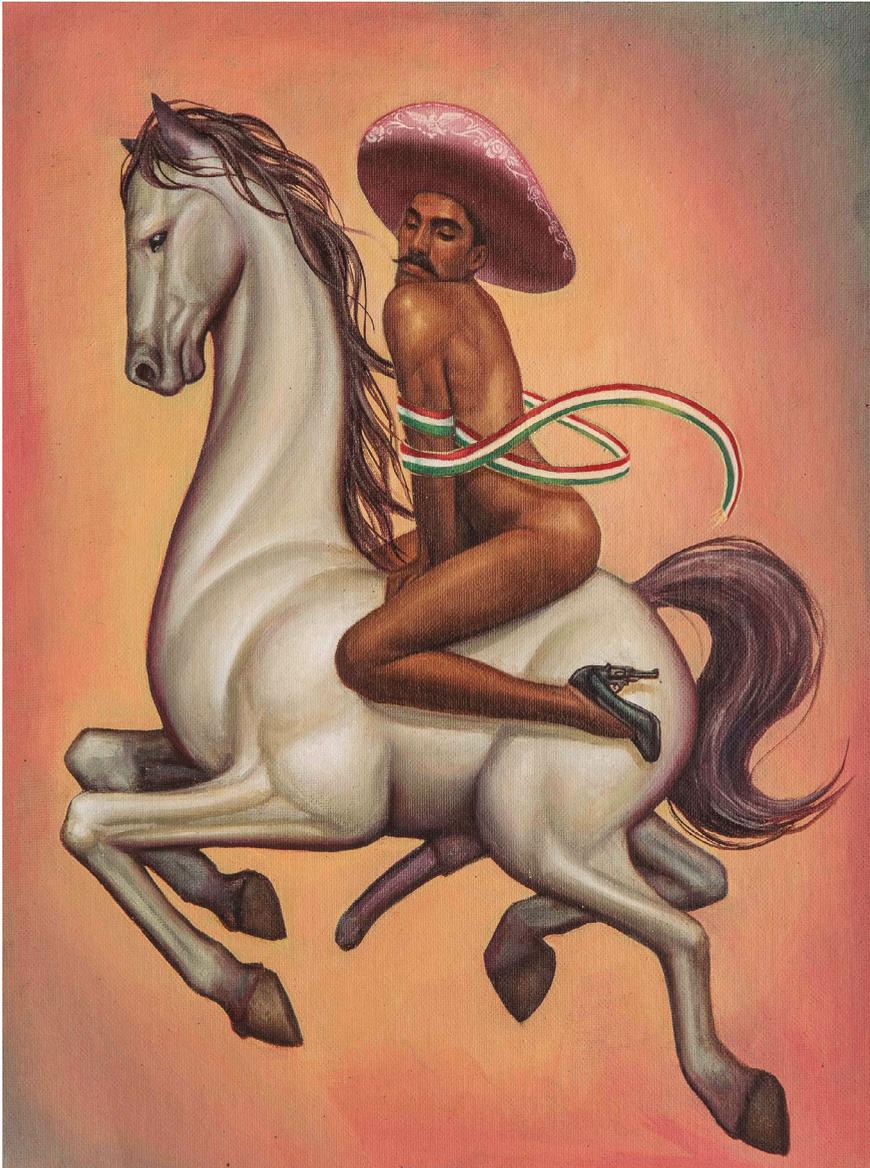
Es claro que la obra en sí es catalogada como transgresora por el uso que hace de la figura de Zapata. Pero aquellas que representaban al revolucionario en el cuerpo de Speedy González, o lo ataviaban con implementos de limpieza y lo titulaban *El Mandilón*,³⁸ no dieron tanto de que hablar. Por lo que el tema de fondo no es la transformación de su figura o la utilización de indumentaria de estereotipo femenino, sino su vinculación con la homosexualidad, al punto en que popularmente se renombró la obra como el *Zapata gay*. De esta manera crea un híbrido de la figura del macho que ahora está feminizado, y su hombría ha quedado desplazada por la que despliega el caballo que él monta. Esto parece ser vivido, al menos por parte de las personas que se han manifestado en contra de la exhibición, como una ofensa directa al referente, a su memoria y a su legado, no como un uso particular más de los tantos que se exponen en la muestra de 141 obras. Y, sin lugar a duda, contribuye a la generación de aperturas, rupturas y alejamientos con respecto al anquilosamiento de lo masculino en un referente histórico tan importante.

35. Luis Méndez, “Taxto Benet: el gran rebelde del mecenazgo que adquirió el Zapata Gay”, *El Universal*, 16 de enero de 2020, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/taxto-benet-el-gran-rebelde-del-mecenazgo-que-adquirio-el-zapata-gay> (consultado el 5 de diciembre 2021).

36. Cháirez, “El antes y el después del ‘Zapata gay’”.

37. “El arte liberado de las garras de la censura”, *La Vanguardia*, 26 de septiembre 2020, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200926/483632821610/tatxo-benet-arte-censura-lleida.html> (consultado el 6 de diciembre de 2021).

38. “Zapata en Bellas Artes: feminizado, ‘mandilón’ y también como ‘Speedy Gonzalez’”, *El Universal*, 10 de diciembre de 2019, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/zapata-en-bellas-artes-feminizado-mandilon-y-como-speedy-gonzales> (consultado el 5 de diciembre 2021).



3. Fabián Cháirez, *La Revolución*, 2014, óleo sobre lienzo, 30 × 20 cm. Cortesía: Fabián Cháirez.

La feminización de personajes históricos relevantes no es un recurso nuevo, y es una forma interesante de resistir políticamente desde el arte. En este sentido, y apoyándonos en Andrea Giunta,³⁹ es de utilidad señalar que el arte contemporáneo se preocupa por el tema de la administración de los cuerpos por medio del biopoder. De esta manera, el juego con las corporalidades y el género es un campo dentro del cual se puede ubicar la obra mexicana aquí tratada. En palabras de la autora “el arte contemporáneo expone e investiga los mecanismos de control de los cuerpos, abstrae sus relaciones tradicionales, inventa otras que funcionan como observatorio”,⁴⁰ y esto posibilita una problematización de las posiciones en cuanto a lo masculino y lo femenino. Ejemplos como *El libertador Simón Bolívar*, de Juan Dávila,⁴¹ o la novela *Pompas fúnebres*, de Jean Genet, en la cual se lleva a Hitler al acto homosexual en calidad de penetrado, dan muestra de esto.

Este ejercicio de subvertir el género o la identidad de algún personaje es un acto de resistencia política que se mueve en varias vías, quizá de ahí que este tipo de obras produzca reacciones caldeadas. En primer lugar, implica una *reapropiación y resignificación*⁴² de la figura histórica, al sustraerla de su contexto, y posibilitando su utilización para fines políticos en otras temporalidades; además, permite descentrar la figura del hombre de los acontecimientos históricos, ya sea por medio de su feminización o al recordar que mujeres y otras personas también participaron de dichos procesos. Segundo, la *teatralización*⁴³ de estos personajes desanquilosa las cargas simbólicas de las que se les ha hecho garantes, y permite producir *alejamientos* y rupturas con normas culturales y morales hegemónicas o cómplices de violencias patriarcales. Finalmente, dicho ejercicio de feminización no deja de ser una *exposición*⁴⁴ de la performatividad del género,⁴⁵ en el sentido de que no hay una *verdad* ni esencia sobre la masculinidad o lo masculino, y que incluso algunos de estos personajes pueden estar

39. Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Fundación ArteBA, 2014).

40. Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, 92.

41. Denisse Espinoza, “Juan Domingo Dávila: ‘Pintar para mí es esencial frente a la digitalización de la imagen’”, *La Tercera*, “Culto”, 19 de marzo de 2019, <https://www.latercera.com/culto/2019/03/19/juan-domingo-davila-artista/> (consultado el 5 de diciembre 2021).

42. Halperin, *San Foucault*.

43. Halperin, *San Foucault*.

44. Halperin, *San Foucault*.

45. Judith Butler, *Des hacer el género* (Madrid: Paidós, 2006).

rodeados de rumores o fantasmas que fracturan su idealización como portadores de lo que es o implicaría “ser hombre”.⁴⁶

En este sentido, los puntos en los que *La Revolución* es atacada por su transgresión, también son aquellos que la hacen sumamente relevante en tanto pieza de resistencia *queer*. Retoma a Zapata y lo despoja de su contexto original; lo hace partidario de las diversas e imprecisas agendas *queer* que el cuadro no posibilita ubicar; lo desnuda y desprende así de toda indumentaria que haga referencia al enfrentamiento armado, exceptuando los tacones (¡como los que los funcionarios del museo preparaban para su defensa!); su sombrero rosa lo aproxima a lo femenino, a la delicadeza que expresa su posición, e invita a un distanciamiento de la idea de que las revoluciones son procesos masculinos. Pero, además, retoma y pone sobre la mesa los rumores existentes sobre la bisexualidad u homosexualidad de un personaje clave, en un país donde la violencia vinculada al género es dramáticamente significativa.⁴⁷ No es de extrañar su presencia en el centro de la tormenta durante varias semanas, donde los ataques y las defensas giraban de manera constante a su alrededor.

Las tres defensas de La Revolución

Para Anthony Julius, toda obra de arte contemporáneo aspiraría a ser merecedora de la defensa canónica, la formalista y la del alejamiento; “por consiguiente, las defensas crean obras de arte nuevas que a continuación les piden su protección”.⁴⁸ Mi interés en esta sección es hacer un breve acercamiento a cada una, a la luz de *La Revolución* de Cháirez.

46. Ejemplo de esto son los rumores que circulan sobre la supuesta homosexualidad o bisexualidad de Emiliano Zapata, que se reavivaron con *La Revolución* de Cháirez. Véase, por ejemplo, Astrid Sánchez, “Emiliano Zapata: ¿De dónde surge el rumor de su homosexualidad?”, *La Jornada Maya*, 10 de abril de 2021, <https://www.lajornadamaya.mx/nacional/169750/emiliano-zapata-de-donde-surge-el-rumor-de-su-homosexualidad> (consultado el 6 de diciembre 2021).

47. Almudena Barragán, “México, el fracaso en frenar los feminicidios”, *El País*, 24 de noviembre de 2020, <https://elpais.com/mexico/2021-11-25/mexico-el-fracaso-en-frenar-los-feminicidios.html> (consultado el 6 de diciembre 2021).

48. Julius, *Transgresiones*, 31.

*La defensa canónica:
el entramado que recibe a la obra como tal*

De acuerdo con Julius,⁴⁹ la defensa canónica busca mitigar el alcance producido en el público, al utilizar otras obras que en su momento también dieron de qué hablar, para contextualizar la exaltación que el nuevo arte pone a flor de piel. El objetivo es visibilizar que lo que se presenta como “radicalmente nuevo” en realidad está inscrito e interrelacionado con otras obras, tendencias y el propio linaje que tenga todo trabajo artístico. Esta defensa suele implicar la “educación” del público:

La defensa da al público lecciones de historia. ¿Conque rechazan esto? Entonces es que no conocen esto o aquello, siendo ambos casos ejemplos consagrados del arte, cada uno una obra canónica. Si rechazas esta obra nueva, para ser coherentes también tendrán que rechazar estas anteriores. Y eso sería absurdo.⁵⁰

En función de esta defensa quisiera señalar el lugar de exposición en el cual se encontraba la obra cuando se dio el estallido mediático y social. El Museo del Palacio de Bellas Artes es uno de los espacios más reconocidos en lo que al arte respecta en la Ciudad de México. Esto coloca a las obras y a las personas artistas que ahí exponen en un lugar particular de la historia del arte, tanto de México como de América Latina y el mundo. Es una vitrina con la posibilidad de producir que, de la noche a la mañana, la vida de un artista cambie al exponer su trabajo, tal como le sucedió a Cháirez: “El Museo de Bellas Artes tuvo que instalar detectores de metales, y los medios me acosaron, mi nombre apareció en periódicos de cuatro continentes, mis obras llegaron al mundo de los memes y a las galerías de Europa”.⁵¹

De acuerdo con Vargas Santiago,

Dos factores clave influyeron en Emiliano desde la perspectiva de la política de exhibición. Primero, la exposición se realizó en el Palacio de Bellas Artes, el pináculo del altamente centralizado sistema federal de museos de México. Localizado en el centro histórico de la ciudad, el Palacio de Bellas Artes es el edificio estatal más

49. Julius, *Transgresiones*.

50. Julius, *Transgresiones*, 42.

51. Cháirez, “El antes y el después del ‘Zapata gay’”.

emblemático para las artes visuales, el teatro, y la danza en México; solamente el Museo Nacional de Antropología, que se enfoca en el arte indígena y precolombino, cuenta con una importancia simbólica comparable.⁵²

De esta manera, la sola selección de la obra para su exposición, pasando así de los bares a una de las instituciones más prestigiosas para el arte en México, tiene asegurado su estatuto dentro del mundo artístico. Asimismo, la concatenación de cada una de las 141 obras presentadas, en tanto arte vinculado a Emiliano Zapata, las legitima como un grupo de trabajos con los requisitos suficientes para ser albergados en la galería que comparten. Sin embargo, no es de extrañar la diversidad de calificativos que le dan a *La Revolución*, lo cual la pone en relación con otras formas de ilustración y pintura, al hacer referencia a la siguiente defensa: la formalista.

*La defensa formalista: arte figurativo, joto, pin up,
de La Revolución, retrato ecuestre...*

De acuerdo con Julius,⁵³ la defensa formalista de la obra de arte contemporáneo pone el énfasis en la forma de la obra y no en el tema, ya que “la función del arte es explorar la forma”,⁵⁴ no generar reflexión sobre el mundo y el espectador, quien solamente debe dedicarse a contemplar. En ningún caso debería confundirse la ficción de la representación con la realidad de su referente. Curiosamente, una de las críticas sobre *La Revolución* hablaba de la posibilidad de que hubiera sido “fabricada en un burdel y no en un caballete”, según un comentario que recopilaba Hachén en su artículo.⁵⁵ Esta afirmación, en algo se aproximaba a la realidad, pues como bien cuenta el artista, “los antros” y las discotecas fueron

52. “Two key factors influenced Emiliano from an exhibition policy standpoint. First, it was displayed at the Palacio de Bellas Artes, the pinnacle of Mexico’s highly centralized federal museum system. Located in Mexico City’s historic center, the Palacio de Bellas Artes is the most emblematic state building for visual arts, theater, and dance in Mexico; only the Museo Nacional de Antropología (National Museum of Anthropology), which focuses on Indigenous and pre-Columbian art, bears comparable symbolic importance”, en Vargas Santiago, “*Emiliano*”, 112 (traducción del autor).

53. Julius, *Transgresiones*.

54. Julius, *Transgresiones*, 36.

55. Hachén, “Arte, género e historia”.

de los primeros espacios en recibir sus obras,⁵⁶ y esto en ninguna medida las transformó en algo menos artístico.

Fabián Cháirez ubica su trabajo dentro del arte figurativo y el arte joto (como una manera de llamar al arte de contenido contrahegemónico en el aspecto sexual, con un sentido político),⁵⁷ así como otros que han opinado sobre *La Revolución* parecen ubicarla fácilmente dentro de diversos movimientos artísticos, reconocen así su pertenencia al mundo del arte por el uso que hace de la forma. En la descripción que el curador de la muestra hace de ella, la ubica dentro del arte *pin up*,⁵⁸ mientras Rodolfo Hachén destaca su pertenencia dentro del arte sobre la Revolución mexicana, en particular en lo que respecta al retrato ecuestre.⁵⁹ En diversos sentidos, *La Revolución* calza como obra de arte en cada uno de los estilos o categorías indicados. No obstante, quisiera ahondar un poco más en el último género artístico mencionado (fig. 4).

De acuerdo con Hachén, el retrato ecuestre surge en el Renacimiento, y toma como referencia la estatua ecuestre de Marco Aurelio. Esta práctica se extenderá por varias partes del mundo y llegará a América, en donde “Los héroes y sus caballos son retratados con el esplendor de todas sus galas: uniformados, fuertes, varoniles, rodeados de un contexto promisorio”.⁶⁰ Un artista mexicano de gran renombre que contribuyera a esto desde su propia trinchera fue Diego Rivera; el famoso muralista no sólo colaboró con la transformación del personaje histórico en un mártir de la Revolución y del pueblo mexicano, sino que también realizó el primer retrato ecuestre de éste, titulado *Zapata líder agrario*.⁶¹

Para Vargas Santiago, la importancia de este mural portable de Rivera radica en que inicia el proceso visual de racialización de Zapata como un mexicano indígena, la cual posteriormente contrastará con su configuración imaginaria como mestizo, caracterizado por la presencia del sombrero de charro.⁶² Sin embargo, como ya sabemos, la representación de Cháirez lo despoja de casi todos los demás elementos que conforman el retrato ecuestre, por lo que el caballo

56. Cháirez, “El antes y el después del ‘Zapata gay’”.

57. Cháirez, “El antes y el después del ‘Zapata gay’”.

58. Vargas Santiago, “*Emiliano*”.

59. Hachén, “Arte, género e historia”.

60. Hachén, “Arte, género e historia”, 15.

61. Diego Rivera, *Zapata líder agrario*, 1931, Museum of Modern Art (MoMa), https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/mobile/mural_details/agrarian_leader_zapata.html (consultado el 6 de diciembre de 2021).

62. Vargas Santiago, “*Emiliano*”, 113.



4. Fabián Cháirez, *La Revolución II*, 2015, grafito sobre papel, 34 x 36 cm. Cortesía: Fabián Cháirez.

cobra un protagonismo mayor. Además, curiosamente, la cabeza y el cuello del animal presente en el cuadro de Diego Rivera recuerdan al caballo del *Zapata gay*, en tanto parecen compartir no sólo el color de su pelaje, sino un alargamiento y estrechamiento similar entre el cuello y el hocico. ¿Será éste un guiño de Cháirez a la obra de Rivera? No es objetivo de este escrito responder esa pregunta, pero sí interesa, al menos, destacar que el Zapata del primer cuadro tampoco pareciera reflejar la masculinidad o virilidad que presumiblemente le falta a la versión “gay”.

De acuerdo con Roberto Hachén, la aproximación de Cháirez al retrato equestre es subversiva, ya que:

Abandona el paisaje, el uniforme, la masculinidad y trasmuta la figura central en el marco de un empoderamiento femenino. Sólo el caballo muestra la fuerza bruta

de ser macho potente. [...] La obra de Cháirez no es una burla ni una parodia, es una reinterpretación artística de *La Revolución* (actualizada, inclusiva) que empodera lo que hasta hoy fue considerado como débil, menor, marginal. Lo femenino fortalece a *La Revolución* y a la figura misma de Zapata que concentra en sí todas las formas del ser y del decir(se).⁶³

Sin duda estamos frente a un retrato ecuestre que comparte, además, las otras características con las que se le cataloga en tanto obra artística. De igual manera, se reconoce la ruptura y subversión del autor del cuadro en lo que respecta al tratamiento que hace de ciertas tradiciones artísticas. Un retrato ecuestre despojado de su contexto; un personaje exaltado, pero carente de insignias de reconocimiento que lo distinguan; un héroe feminizado que monta un caballo de virilidad redoblada.

En este sentido, no deja de ser un dato de sumo interés, el hecho de que la persona que sirvió de referente para la construcción de la figura central del cuadro no fue una representación previa de Zapata, sino un artista *drag* de la Ciudad de México conocido como *Miss Loreto*, tal como lo deja saber Cháirez en su página de Instagram,⁶⁴ lo que muestra de forma contundente que la obra nunca es el referente, y que, por ende, confundir la pintura con la persona de Emiliano Zapata, sería un sinsentido (fig. 5).

*La defensa del alejamiento: el rompimiento
con la figura del macho encarnada en Zapata*

De acuerdo con Julius,⁶⁵ la defensa del alejamiento insiste en que las obras de arte existen para causar un efecto en sus espectadores, ya sea por algo relacionado con ellos y ellas mismas, sobre el mundo o el propio arte que se les presenta. E incluso:

De un modo más radical, ampara un arte que destruye las ilusiones, denuncia los prejuicios, suspende las creencias populares y, en general, sacude las cosas. Nos aleja

63. Hachén, "Arte, género e historia", 15-16.

64. Fabián Cháirez (@fabian_chairez), "I never thought this image could go that far", Instagram, 8 de agosto de 2020, foto, https://www.instagram.com/p/CD03MJxhPF-/?utm_source=ig_web_copy_link

65. Julius, *Transgresiones*.



5. Alusión a *La Revolución* de Fabián Cháirez, detalle, fotografía digital. D.R. © Fabián Cháirez.

de lo familiar: nos niega los placeres del reconocimiento fácil. Es un arte que coge las creencias populares y muestra que son simples ilusiones. Nos distancia momentáneamente de la realidad cotidiana.⁶⁶

Como ya mencionaba en el apartado sobre la transgresión, el principal alejamiento que se hace es con la figura del Zapata militar, entronado como una de las figuras más claras de un tipo particular de masculinidad: el macho. Además,

66. Julius, *Transgresiones*, 32.

me gustaría destacar los aportes de Hachén⁶⁷ al indicar que el marco del cuadro remite al pasado, mientras el fondo de éste refiere a un contexto perdido, con lo cual se podría agregar que coloca al personaje principal en un punto impreciso del tiempo. El macho, despojado de sus insignias, uniformes y contexto heroico e histórico parece cabalgar con placidez sobre un corcel notablemente viril.

De acuerdo con Vargas Santiago la figura de Emiliano Zapata es terreno fértil para la exploración del juego con su imagen:

En tanto personaje que ha encarnado una visión heroica y masculinista del pasado, Zapata se convierte en un terreno idóneo para subvertir y destruir imágenes de dominación de género. La obra *El Mandilón* (*The Househusband*, 1995), del artista mexicano Daniel Salazar, habla precisamente de este paradigma al presentar a Zapata realizando labores domésticas. En esta imagen, se ve al héroe charro con un delantal y sosteniendo una escoba y un detergente, lo cual sugiere que existen revoluciones igualmente importantes, en ámbitos que pueden ser mucho menos visibles que el campo de batalla o un edificio gubernamental.⁶⁸

Sin embargo, la obra de Daniel Salazar no generó el revuelo que sí produjo la “homosexualización” acontecida en *La Revolución*. De pronto, el artista solamente aplicaba indumentaria femenina a una imagen ya preestablecida de Zapata, y no buscaba modificarla más allá de aquello que porta. Sin embargo, el trabajo de Cháirez apuntó a quien *es* o *era* ese personaje (las coordenadas del tiempo se han perdido). Con respecto a quién *era*, unas páginas atrás mencionaba los rumores sobre sus posibles encuentros sexuales con otros hombres;⁶⁹ en cuanto a quién *es*: para Cháirez y para Vargas Santiago, una posibilidad para contribuir a la deconstrucción de masculinidades nocivas.⁷⁰

67. Hachén, “Arte, género e historia”.

68. “As a character that has embodied a heroic, masculinist view of the past, Zapata becomes a suitable ground on which to subvert and destroy images of gender domination. Mexican American artist Daniel Salazar’s work *El Mandilón* (*The Househusband*, 1995) speaks precisely to this paradigm by presenting Zapata doing domestic chores. In this image, the charro hero is seen wearing an apron and holding a broom and cleaning detergent, which suggests that there exist equally important revolutions in realms that may be far less visible than the battlefield or government building”, en Vargas Santiago, “*Emiliano*”, 117 (traducción del autor).

69. Sánchez, “Emiliano Zapata: ¿De dónde surge el rumor de su homosexualidad?”.

70. Vargas Santiago, “*Emiliano*”.

Estos movimientos producen un alejamiento de la figura mítica de Zapata, la retoman y feminizan, la descontextualizan y la colocan en un lugar impreciso del tiempo, mientras la despojan de toda distinción material a excepción del sombrero, ahora rosa, y el bigote poblado que lo caracterizan. Dicho alejamiento genera la posibilidad de comenzar a cuestionar el anquilosamiento de lo masculino en figuras específicas. En palabras de Hachén:

De este modo, la imagen de Zapata tiene más posibilidades de representar el acto revolucionario en un despliegue de pluralidad que deja atrás todos los prejuicios. Despojado de uniforme, no binario, sensual, armado, montado, da cuenta de muchas de las voces acalladas durante años en el imaginario revolucionario. Abre paso a otras realidades.⁷¹

Es peculiar que el trabajo realizado por Úrsula Albo Cos y José Luis Sánchez Ramírez⁷² parece apuntar en la dirección de la apertura producida por el alejamiento. Los autores, en su afán de analizar algunas de las imágenes que comenzaron a circular en Internet a raíz de la exposición de *La Revolución*, indican que dicha obra “abre y expande sus signos a través de la disputa de sentido. Estos signos chocan, modifican o reafirman la construcción del mito de la masculinidad hegemónica y forman una heterogeneidad para ser interpretados infinitamente a través de los memes”.⁷³ La transgresión amplía el sentido:

Con la obra de Cháirez se abre una variedad de elementos que integran el mito de Zapata pues la interpretación va más allá de las luchas sociales agrarias. Como se puede ver en los memes que circularon en redes sociodigitales, la pintura en sí misma le da fortaleza al mito al seguir utilizándolo como estandarte de la rebeldía.⁷⁴

De esta manera, se subvierte la figura y se le resignifica como metáfora de la diversidad.⁷⁵ Tan es así que rápidamente los medios de comunicación y la gente empezó a llamarle el *Zapata gay*. Entonces, la creación de esta obra hace honor a su nombre en tanto “decide trasmutar las referencias enquistadas para dar paso

71. Hachén, “Arte, género e historia”, 14.

72. Úrsula Albo Cos y José Luis Sánchez Ramírez, “La masculinidad de Zapata en disputa a través del meme”, *Revista Mexicana de Comunicación* (2020): 146-147.

73. Albo y Sánchez, “La masculinidad de Zapata en disputa a través del meme”, 7.

74. Albo y Sánchez, “La masculinidad de Zapata en disputa a través del meme”, 4.

75. Hachén, “Arte, género e historia”, 14.

a una nueva concretización que viene a reivindicar a los olvidados y marginados no sólo en tanto componentes de determinadas clases sociales, sino en cuanto representantes de un número muy variado de identidades de género”.⁷⁶

En relación con este punto, y como cierre del recorrido sobre la apertura que produjo el alejamiento que el artista hizo de Zapata en su obra, interesa hacer referencia a otro tipo de arte *queer*, que es el transformismo, últimamente más conocido como *drag*, que además Cháirez practica.⁷⁷ Hablo en específico de la puesta en escena realizada por una de las participantes del concurso mexicano *La Más Draga*, conocida con el nombre artístico de Georgiana, en la que reinterpretó al *Zapata gay*. La concursante lo renombró como *La Revolución Marica*,⁷⁸ así como también cambió algunos detalles: ella está sentada de frente –recordando la forma en que se le enseñaba a montar a las mujeres–, así como también las botas, que ya no remiten a armas de fuego, ahora son blancas y portan corazones, en un intento de sustituir la violencia por el amor, tal cual ella lo indica; por último, la jinete no se encuentra desnuda, sino que su indumentaria remite al de una muñeca y monta un unicornio de tonalidades rosas. Ante los comentarios de los jueces del concurso sobre su tributo a Cháirez, ella dice lo siguiente sobre su arte e inspiración:

Soy una muñeca, mi drag es hacer una muñeca. No quería hacer la pintura justo como es la pintura, porque yo no soy la pintura y yo no soy Cháirez. Entonces Cháirez siendo artista, a mí me inspiró a mí siendo artista, a hacer mi arte referenciándolo a él, referenciando a Zapata, referenciando a los gays. Entonces, fue más irme a mi visión artística, que a la visión artística de Cháirez.⁷⁹

En este recorrido por los diversos alejamientos y las respectivas aperturas que produjo *La Revolución* es posible ver cómo se sostiene su lugar como obra de arte contemporáneo. Sus aportes en torno al tema que trata han sido varios,

76. Hachén, “Arte, género e historia”, 14.

77. Fabián Cháirez (@fabian_chairez), “Feliz de exponer en Palacio de Bellas Artes”, Instagram, 3 de diciembre de 2019, foto, https://www.instagram.com/p/B5ONqPEHG9_/?utm_source=ig_web_copy_link (consultado el 6 de diciembre 2021).

78. Georgiana (@itsgeorgieboy), “Arriba las mujeres y lxs queer”, Instagram, 6 de octubre de 2021, foto, https://www.instagram.com/p/CushzdFRMfk/?utm_source=ig_web_copy_link (consultado el 8 de diciembre 2021).

79. La Más Draga Oficial, “Capítulo 3: La más revolucionaria”, 5 de octubre de 2021, video, 47 min., <https://youtu.be/3hgAA007XXO> (consultado el 8 de diciembre 2021).

particularmente por el posicionamiento que hizo de la masculinidad, la diversidad sexual y la expresión de género. Asimismo, contribuyó a la liberación de la imagen de Emiliano Zapata de las coordenadas de lo masculino, al dar pie a una apertura a la reapropiación de ésta por parte de la gente, así como también a reinterpretaciones del trabajo expuesto en el Museo de Bellas Artes, sobre todo por artistas *queer*.

Conclusiones

El recorrido realizado permite entender *La Revolución* como una obra de arte contemporáneo, en tanto el alcance de su exposición puso en juego las *tres defensas* de las que nos habla Anthony Julius. Los temas y la forma en que los presenta hacen que esta obra pueda ser catalogada como transgresora y *queer*, en tanto produce cuestionamientos que generan aperturas que desmitifican y subvierten lo que hasta ese momento no había podido ser cuestionado con esa magnitud. En este sentido, coincido con Hachén, quien indica que la obra de Fabián Cháirez “vuelve a dar vida a la historia desde una mirada *queer*. Logra, sin duda, una descolonización del arte. Una recreación de los géneros, una mirada al sesgo que corre por los meandros de lo prohibido, de lo reprimido”.⁸⁰

Con respecto a la defensa canónica, se pudo observar cómo el entramado institucional y simbólico en el que se inscribe la obra le otorgan un lugar particular dentro del mundo del arte. La exposición de *La Revolución* en el Museo del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, en concatenación con las otras 140 obras presentadas al mismo tiempo, así como su adquisición por parte de Tatxo Benet para formar parte de la Colección Censored, sostienen su valor y relevancia artística por sí solos. En relación con la defensa formalista, se vislumbra cómo la pintura en cuestión es catalogada de diversas maneras, como arte joto, arte *pin up*, y la que resultó de mayor interés, el retrato ecuestre. Sus similitudes con este último género permitían leer referencias a la virilidad y lo masculino, mientras que los contrastes entre la pintura y lo esperado, pero ausente, evidenciaban el carácter disruptivo de ésta. Así, Cháirez ofrece un Zapata atemporal que puede ser utilizado incluso para las causas políticas que a las masculinidades hegemónicas les estorban.

80. Hachén, “Arte, género e historia”, 18.

La defensa del alejamiento permite observar cómo, en un acto de resistencia política, la reapropiación y resignificación de la figura de Zapata posibilita el desanudamiento de mitos y permite la apertura de “puntos de fuga”, por los cuales se dejan ver nuevas opciones y reinterpretaciones de lo que anteriormente se había sacralizado al punto de volverse intocable. Curiosamente, otras obras que también transformaban la figura de Zapata, o lo vinculaban con elementos femeninos, no produjeron esa reacción de censura y pretensión de destrucción del cuadro, con lo que se demuestra que algunos juegos sí están permitidos y otros no. En este caso específico, lo que se busca prohibir es el personaje homosexual femenino y desnudo, que pone sobre la mesa un cuestionamiento directo sobre quién *es* o *era* este caudillo. Además, la apertura liberó los sentidos posibles y las opciones para hacer y pensar con la figura de este nuevo Zapata, siendo así que se utilizó para hacer *stickers*, memes y reinterpretaciones.

Este caso particular, abierto por *La Revolución*, muestra cómo el arte contemporáneo tiene la posibilidad de convertirse en una estrategia de resistencia política *queer*, ya que al retomar a Emiliano Zapata y colocarlo en un lugar distinto al que históricamente se le ha asignado, surge la posibilidad de hacer rupturas y alejamientos que, tal como lo señalan Sergio Rodríguez-Blanco y Zurian, pueden entenderse como fugas de/desde lo *queer*, en tanto desestabilizan los mundos posibles y abren la posibilidad de pensar otras formas de vida y de lucha desde las disidencias sexogenéricas,⁸¹ al actualizar la figura del caudillo para producir sentidos novedosos y transgresores. Al eliminar el contexto y la indumentaria militar, es posible hacerlo partícipe de múltiples agendas (en particular las de los colectivos LGTBTTT); aproximarlo a la feminidad trastoca tanto la idea de que los procesos revolucionarios son exclusivamente masculinos, así como también cuestiona la figura mítica del héroe masculinizado; y, por último, surge un cuestionamiento en torno a la exclusividad heterosexual de personajes clave, que sirven para las construcciones sexogenéricas estereotipadas y binarias que habitan los imaginarios sociales. ❀

81. Rodríguez-Blanco y Zurian, “Fugas de/desde lo *queer* en Iberoamérica”.

Sistematización de la propuesta infraleve de Marcel Duchamp como categoría estética

Systematization of Marcel Duchamp's infrathin Proposal as an Aesthetic Category

Artículo recibido el 31 de enero de 2023; devuelto para revisión el 31 de julio de 2023; aceptado el 28 de noviembre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2024.124.2856>

Elisa de la Torre Llorente Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, España, elisa.delatorre@ufv.es, <https://orcid.org/0000-0003-0511-7876>

Líneas de investigación Estética y análisis de la imagen.

Lines of research Aesthetics and image analysis.

Publicación más relevante “La sombra femenina: un análisis de la estética de ocultamiento”, *Revista Atrio* (2019): 81-90.

Resumen Este artículo analiza el poco difundido concepto *infraleve*, propuesto de manera críptica por Duchamp en 1914. Con él se refería a aquellas observaciones particulares de la vida anotadas en un cuaderno y que, conectadas por un nexo ambiguo, agrupó bajo este término, dejando a la libre interpretación del lector la decodificación de su contenido. Fruto de un largo camino conceptual que desemboca en la negación de lo visual, lo *infraleve* recoge múltiples y variadas acepciones y supone, por ello, un concepto bastante difícil de explicar y definir por lo complejo de su significado. La propuesta de esta investigación sintetiza a diferentes autores conocedores de la obra de Duchamp, y concluye que la relación de significación entre todas sus acepciones guarda un sentido metafísico en torno a la contingencia de la realidad. Por último, se propone una sistematización que se ajusta a todas sus posibles variantes para su mayor comprensión y posible aplicación como categoría estética artística.

Palabras clave *Infraleve*; Duchamp; conceptual; estética; contemporánea.

Abstract The article analyzes the little-known concept of *infrathin*, introduced cryptically by Duchamp in a notebook in 1914. The artist used it at several moments subsequently in reference to particular observations of life which he grouped using this term as an ambiguous link

and leaving the decoding of its content to the free interpretation of the reader. Fruit of a long conceptual path that leads to the denial of the visual, the *infrathin* collects multiple and varied meanings; thus its complexity makes it a quite difficult concept to explain and define. The text synthesizes the work of a number of authors versed in Duchamp's work, and comes to the conclusion that the relationship between all the different meanings lies in a metaphysical sense concerned with the contingency of reality. Finally, it proposes a systematization that adjusts to all possible variants for a greater understanding and possible application as an artistic-aesthetic category.

Keywords *Infrathin*; Duchamp; conceptual; contemporary; aesthetics.

ELISA DE LA TORRE LLORENTE
UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA

Sistematización de la propuesta infraleve de Marcel Duchamp como categoría estética

Origen y desarrollo del concepto infraleve en Marcel Duchamp

Desde 1914 el artista Marcel Duchamp escribió diferentes anotaciones en un cuaderno personal, que más tarde se publicarían con el título *Notes*.¹ En él desarrolló un concepto poco conocido en la actualidad, que denominó *infraleve* (*Infrathin*), el cual configura una topología de lo contingente como acto artístico. De esta manera, Duchamp señaló los frágiles acontecimientos extraídos de la contemplación de la vida cotidiana como verdadera materia artística.

La publicación original de *Notes* fue póstuma, ya que eran unos escritos inacabados y sin pretensión de difusión. Paul Matisse, hijo de la segunda mujer de Duchamp, Teeny, relata que, a la muerte de Duchamp, en 1968, fue cuando se encontró un paquetito de notas manuscritas que habían sido elaboradas durante al menos los 50 años precedentes.² Se trata de los escritos que forman el libro *Notes*. Duchamp desarrolló, al menos 50 años, el concepto *infraleve*. En 1976, Teeny le pidió a Matisse ordenar y publicar estos escritos en forma de libro,

1. Marcel Duchamp, *Notes*, prefacio de Pontus Hulten, transcripción de Paul Matisse (París: Centre Georges Pompidou, 1980).

2. Marcel Duchamp, *Escritos* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2012), 323.

cuyo resultado fue una publicación en la que se encontraban reproducidas en facsímil fotos de cada una de las notas.

La transcripción del manuscrito en francés y la traducción al inglés estuvieron al cuidado de Paul Matisse, con prefacio de Pontus Hulten. La primera edición fue de 1 000 ejemplares numerados, con reproducción facsímil en gran formato de cada una de las notas, y publicada por el Centro Georges Pompidou de París en 1980. Más tarde se realizó una nueva edición, con reproducción facsímil en blanco y negro de las notas, prefacio de Anne d'Harnoncourt y nota del traductor.³ La publicación en castellano de 1989 se llevó a cabo con la traducción de María Dolores Díaz Vaillagou, y cuenta con una introducción de Gloria Moure.⁴

Desde 1997 estos manuscritos forman parte de la colección del Centro Georges Pompidou, ordenados para su publicación en 1976. El libro, *Notes*, reproduce en facsímil casi la totalidad de los textos acompañados de su transcripción en francés y su traducción al inglés, y mantiene la estructura original del cuaderno. Matisse dividió las notas en cuatro apartados, el primero corresponde a las que se refieren a lo *infraleve*. Los tres restantes tienen relación con el *Gran vidrio* y otros proyectos. Es relevante el hecho de que Matisse afirmara, al igual que opinaba Duchamp que, en cuanto a los textos explicativos de sus obras, las indicaciones nunca aclaran nada. Esto podemos entenderlo ahora tras haber conocido la personalidad y las singularidades de Duchamp, quien nunca pretendió realizar escritos acabados ni publicar nada, sino que más bien sus notas siempre tenían un carácter personal a modo de indicaciones sobre conceptos, ideas y montajes.

Al adentrarnos en el contenido, vemos que el artista y autor crea y desarrolla el concepto de *infraleve*; reflexiona acerca de los diferentes elementos o situaciones que encarna, para él, esta idea. Se trata de un ejercicio muy personal y sin ningún fundamento teórico ni científico más que su propia elucubración y poética artística. Más adelante fundamentaré este concepto en relación con otros similares, así como con las afirmaciones de diversos autores versados en él. En esencia, *Notes* es un libro compuesto por escritos particulares de Duchamp; contiene sus ideas y pensamientos que encierran lo más profundo de su trabajo y concepto. Se trata de una obra muy personal y difícil de entender, puesto que no está redactada con vistas a ser publicada, sino que se trata más bien de

3. Duchamp, *Notes*, 1980 y Marcel Duchamp, *Notes*, prefacio de Anne d'Harnoncourt, trad. Paul Matisse (Boston: G. K. Hall & Co., 1983).

4. Marcel Duchamp, *Notes*, introd. Gloria Moure, trad. Ma. Dolores Díaz Vaillagou, Colección "Metrópolis" (Madrid: Tecnos, 1989).

apuntes y notas personales, a veces con carácter poético y en la mayoría de las veces sin sentido aparente.

Para José Jiménez, las notas que Duchamp escribe sobre sus obras revelan la dimensión plástica y al mismo tiempo poética e imaginativa, sin olvidar las referencias de carácter técnico sobre perspectiva, dimensiones, procesos, entre otras. Una característica de los textos es que son fragmentarios, inacabados, discontinuos y, al mismo tiempo, repetitivos, al enfatizar algunas cosas reiteradamente en diferentes puntos. “Duchamp volvía una y otra vez a ciertas ideas y formulaciones, lo que demuestra que en ningún caso sus anotaciones eran meramente ocasionales”.⁵

La manera en que Duchamp llega desde su posición conceptual hasta la gestación, lenta, de este término es algo que conlleva un proceso,

En vistas del fracaso de una cultura que ya no tenía nada más de lo que valiese la pena hablar, Duchamp decidió descender a lo más bajo, más frágil, más insensible y más arbitrarias actividades de la mente, los niveles que él llamaba *infraleve* y entendía como los niveles más básicos o misteriosos de cualquier discurso posible.⁶

Así expresa Baruchello la razón por la que nuestro artista decidió que sería más asequible volver a empezar a pensar de nuevo y poder así reconstruir un posible mundo mental. Los enigmas de lo *infraleve* daban lugar a un mundo en el que creía que le gustaría vivir, tal vez, creando un mito que le daría las energías para hacer posible tener las ganas y voluntad de vivir. Y por ello no compartió nunca con nadie este mito, hasta su muerte, ya que era algo que estaba inventando enteramente en él y para él mismo.

En el artículo “Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial”, Miguel Ángel Hernández-Navarro reflexiona en torno a la inmaterialidad de la obra de Duchamp partiendo de la propuesta de Lucy Lippard acerca de la desmaterialización como pérdida de sustancia de la materia. Esta reflexión lo lleva a encontrarse con un modo de ver duchampiano, el cual apuesta por lo mínimo, lo imperceptible, lo sobrante y desechado, encumbrado en el concepto de *infraleve*.⁷

5. José Jiménez, “Prólogo: El ojo del espectador”, en *Escritos* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2012), 27.

6. Gianfranco Baruchello y Henry Martin, *Why Marcel Duchamp* (Nueva York: McPherson & Company, 1985), 88.

7. Miguel Ángel Hernández-Navarro, “Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial”, *Creatividad y Sociedad* (diciembre de 2017): 1.

Estas visiones encauzan la idea de la progresiva minimización física de lo que Duchamp consideraba arte. Al igual que para Hernández-Navarro, para Baumann la paradoja de la pintura no retiniana de Duchamp no revoca la cuestión de la óptica, sino que interroga las condiciones que posibilitan una visión extrarretiniana que pueda tocar el concepto o que permita ver aquello que no es visible, destinada a captar las luces no visibles por medio de nuevos mecanismos.⁸ Así, Baumann establece que la visión en Duchamp presenta una parte importante en el proceso de captar esos destellos no visibles a los ojos, pero perceptibles de manera sensible por otras vías. Lo ausente y lo invisible se relacionan con la intangibilidad y levedad del elemento, la materia débil, lo cual se vincula, también, con la pérdida de sustancia de la materia y su descomposición.⁹

El interés metafísico de Duchamp es palpable entre 1913 y 1914 cuando, siendo bibliotecario en la Biblioteca de Saint Geneviève de París, comenzó a desarrollar un interés en tratados de matemáticas y física contemporáneas, así como de perspectiva antigua. Y fue en esta misma época cuando inició su interés en el germen de lo *infrave* como una tipología espacial particular entre el ser y el no ser, el espacio y la nada, lo visible y la desaparición. Baumann señala que, mediante lo *infrave*, Duchamp conforma un sistema de representación del espacio que pasa no sólo por lo visible, sino que tiene en cuenta tres elementos fundamentales: el paralelismo en cuanto a una figura particular de repetición a la que se le asocia una ausencia de diferencia respecto de la reproductibilidad, la relatividad espacial y lo infinitamente pequeño.¹⁰

En 1937 Duchamp elabora el pensamiento de lo *infrave* y es a partir de ese año cuando comienza a formar parte de su actividad reproductora artística. Es decir, irremediablemente, el pensamiento y desarrollo de un concepto como lo *infrave* afectan a la obra artística producida por el autor a todos los niveles, como hemos visto en lo que respecta al *ready-made* y que Bernard Marcadé explica como una relación de lo sensible a lo trascendente y conceptual semejante a un paso de nivel, “A partir de reflexiones fragmentarias que apelan a la experiencia más ordinaria, Duchamp intenta acercar el espacio-tiempo infinitesimal que separa dos objetos, dos sensaciones, incluso dos situaciones, unidas por una relación de similitud o contigüidad”.¹¹

8. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 51.

9. Hernández-Navarro, “El cero de las formas. El ‘Cuadrado Negro’ y la reducción de lo visible”, 8.

10. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 18.

11. Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp. La vida a crédito* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008), 333.

Hernández-Navarro afirma que en la desmaterialización de las prácticas artísticas se esconde una idea de sublimar y dar importancia a la materia invisible que se encuentra oculta y se quiere destapar, es decir, sacar a la luz de la visión.¹² Se trata de una tendencia romántica a partir de la imposibilidad de los sentidos de captar la inmensidad de algo que se nos escapa y que tiene relación con la idea del coeficiente de arte propuesto por Duchamp en la conferencia de Houston “El acto creativo”.¹³ El coeficiente de arte refiere a aquello que, dentro del acto creativo, queda suelto: un estado en bruto de la obra de arte que pasa de la mente del creador a la mente del espectador, y nos habla de la diferencia entre lo que el creador quería expresar y lo que la obra en realidad expresa, es decir, aquello que el espectador entiende.

La relación de esta pretensión conceptual con lo *infraleve* se encuentra entonces en el aspecto de aquello de la realidad que se expresa sin pretenderlo y que deja entrever una presencia artística en un suceso que se revela arte por el mero hecho de ser constatado. Es por esto que la definición de *infraleve* que da Baumann lo refiere como un neologismo fabricado por el artista para calificar el umbral de lo que se considera arte dentro de la realidad.¹⁴ Duchamp comenzó a anotar todos estos elementos y situaciones en los que encontraba una particularidad: la tensión de un tránsito del ser al dejar de ser y consecuente desaparición, así como la potencialidad de algo para convertirse o llegar a ser otra cosa, incluso la recreación de lo ausente. En la tensión de este devenir se encuentra necesariamente una conciencia del estado contingente que provoca admiración desinteresada, ligada a la dimensión estética de la belleza frágil que transmite.

Por ello, Davila explica que Duchamp mismo remarcaba que lo *infraleve* sólo se puede explicar mediante ejemplos, ya que escapa a las definiciones científicas. La búsqueda de ejemplos, casos y procedimientos *infralevos* es lo que permite describir el principio de acción de los fenómenos, la casuística de la excepción y del accidente.¹⁵ Esta casuística hace referencia al caso particular, al encuentro, a la llegada fortuita de algo, al accidente, la conjetura, la circunstancia, la ocasión que se produce por azar. De esta manera, analizar lo *infraleve*

12. Hernández-Navarro, “Cuando lo sólido se desvanece en el aire”, 9.

13. Michael Sanouillet y Elmer Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp* (Nueva York: Da Capor Press Inc., 1973).

14. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 37.

15. Thierry Davila, *De l'infamince: brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours* (París: Editions du Regard, 2010), 64.

supone ir caso por caso, como establece Duchamp en sus 46 notas consagradas a este objeto, a manera de catálogo de ejemplos.¹⁶

Esta metodología por casos conlleva, a juicio de Davila, diversas consecuencias teóricas; una de ellas es que, si la identidad experimental de lo *infraleve* implica la existencia de una fenomenología de las cosas desapercibidas, existe entonces una fenomenología de lo imperceptible, por así decirlo. Esta fenomenología de lo imperceptible estaría inscrita en la descripción de lo *infraleve* y sería lo que nos sitúa en presencia de fenómenos singulares y locales que toman forma y que, para Duchamp, no consisten en un saber riguroso, general y exhaustivo, sino en un saber universal que describe que hay problemas fenomenológicos, casos o situaciones ejemplares.¹⁷ La fenomenología de lo desapercibido, investigada por medio de la casuística derivada de Wittgenstein, considera que no hay certezas fenomenológicas, sino problemas fenomenológicos.¹⁸ La cualidad experimental de lo *infraleve* dentro de la fenomenología de lo imperceptible es algo que destaca Davila, así como, al mismo tiempo, supone una operación crítica que expone a la experiencia y a la percepción a condiciones límites que someten lo sensible y su posible desaparición,¹⁹ lo cual nos sitúa ante la propuesta de análisis; la naturaleza contingente que caracteriza nuestro objeto de estudio.

Análisis de la propuesta infraleve

Con base en los escritos de diversos autores, como son Guerrero, Hernández-Navarro, Davila, Baumann, Moure, Ramírez o Jean Clair, así como aportaciones propias, vamos a realizar un acercamiento a los diferentes y posibles significados asociados a este concepto.

A continuación, mediante otros autores que han trabajado ideas de fondo similar podremos fundamentar cada uno de los aspectos en los que se categoriza este término ya que, a partir de conceptos trabajados con diferentes nombres, encontramos descripciones y fundamentos que, en esencia, refieren a los mis-

16. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 65.

17. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 66-67.

18. Thierry Davila, "Histoire (générale) de l'art, histoire des oeuvres: Georges Didi-Huberman avec Marcel Duchamp", en *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Perceptions (Dijon: Les Presses du Réel, 2011), 32.

19. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 34.

mos enfoques que Duchamp quiso expresar y que nos sirven para sostener el concepto *infraleve*.

Como conceptos relacionados con la naturaleza contingente *infraleve*, encontramos las ideas de desmaterialización de Lippard, introducidas por Hernández-Navarro a partir del concepto de *la forma cero* y lo *antivisual*. Asimismo, podríamos hablar de los *incorporales*, de Cauquelin, la *obra velada*, de Reguera, las *figuras de la ausencia*, de Vernet, así como la propuesta de presencia y ausencia de Lefebvre. Aunque son autores muy dispares, el fondo de sus conceptos desarrollados tiene conexiones en cuanto a la esencia que constituye la naturaleza *infraleve*, como veremos a continuación.

Algunas aproximaciones a la definición del concepto infraleve

En el análisis etimológico que realiza Baumann, *mince* refería, en un principio, a algo pequeño y sin valor; en el siglo *xvi* adquirió el significado físico de un cuerpo u objeto como ausencia de peso o ligereza, y es en el siglo *xvii* cuando, además, se comienza a aplicar a realidades abstractas sin importancia.²⁰ Asimismo, el adverbio *infra* refiere a algo que se sitúa debajo de algo, en un segundo nivel, dejado de lo que está debajo. Se trata de un valor inferior de un segundo elemento. Según las investigaciones de Baumann, la composición de palabras que utiliza este adverbio comenzaría a partir del siglo *xix*. Finalmente, y como percepción personal, Baumann opina que utilizar *infra* en vez de infinitamente, delante del término *mince*, como venía haciendo Duchamp, es más táctil, menos abstracto y menos riguroso.²¹

Aunque la traducción común del término original *inframince* es *infraleve*, Ramírez no parece estar de acuerdo con esta traducción y propone la traducción *infracino*, más literal y fiel al original. A su parecer, *infraleve* alude a la ligereza o ausencia de peso en deterioro de otros aspectos que el término original involucra. Sin embargo, en esta investigación nos mantendremos ligados al término *infraleve* por ser éste el más común y usado entre los conocedores de Duchamp. Cabe entender que *fino* tiene una acepción más matérica que *leve*. *Fino* refiere a algo que es delgado, pero *leve* refiere a algo cercano al *no ser*. El *ser* y su con-

20. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 40.

21. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 40.

tingencia tienen más relación con el concepto duchampiano.²² De cualquier manera, *infrafino* e *infraleve* refieren al mismo término, *inframince*.

A este respecto, Duchamp, en conversación con Denis de Rougemont, expresaba que lo *infraleve* o *infrafino*: “Es algo que todavía escapa a nuestras definiciones científicas. Yo he tomado a propósito el término delgado que es un término humano, afectivo, y no una medida precisa de laboratorio”.²³ Duchamp eligió a propósito la palabra *mince* que es una palabra humana, afectiva, y no una medida precisa de laboratorio. Se trata de una categoría que le tomó más de diez años y que consideraba un concepto por el cual se pasa a una siguiente dimensión. Al respecto Baumann confirma que no es sino mediante una operación mental que podemos acceder al significado *infraleve* y representar la cuarta dimensión.²⁴

La definición que Baumann propone de este concepto es la de un adjetivo calificativo dimensional de algo no concreto, pero que se hace visible mediante mecanismos de aparición que revelan esta cualidad particular y termina diciéndolo que la entiende como una condición necesaria y primera de la experiencia estética.²⁵

Davila expresa lo *infraleve* como una fenomenología de lo imperceptible, que reúne singularidades formales y que reposa sobre una vuelta a las propiedades de las apariencias.²⁶ Se trata de una llamada de atención sobre lo imperceptible, lo insignificante y lo ordinario, que lo convierte en singular y, de esta manera, lo magnifica, lo singulariza. Como decía Duchamp, lo *infraleve* no es un sustantivo, sino un adjetivo, una característica del elemento en cuestión que evoca una tensión hacia la desaparición. En efecto, se es *infraleve* en cuanto se está en tensión hacia la ausencia, en permanente estado contingente. Podemos decir que algo es *infraleve* cuando se encuentra empapado de las características que definen este concepto y comparte una esencia y naturaleza común.

22. Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (Madrid: Ediciones Siruela, 1994), 193.

23. “C’est quelque chose qui échappe encore à nos définitions scientifiques. J’ai pris a dessein le mot *mince* qui est un mot humain, affectif, et non pas une mesure précise de laboratoire”, en Denis de Rougemont, “Duchamp, mine de rien”, *Preuves* (febrero de 1968): 45 (traducción de la autora).

24. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 53.

25. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 45.

26. Davila, *De l’inframince: brève histoire de l’imperceptible*, 114.

Las dos obras duchampianas de las que Hernández-Navarro habla como paradigmas *infraleves* son *Air de Paris*²⁷ y *Élevage de poussière*.²⁸ Ambas se encuentran regidas por el concepto de *infraleve* y la categoría de lo residual, es decir, lo que sobra de lo visible. Para Hernández-Navarro,²⁹ el arte de Duchamp se compone de sombras de lo real y sobras de lo visible, refiriéndose la primera a la apariencia de y la segunda a la huella de; al ser ambas presencias ausentes (fig. 1).

Hernández-Navarro comenta el principio de contradicción por el que Duchamp operaba en la mayoría de sus obras, a lo que llamaba la *cointeligencia* de los contrarios, algo ya descrito en su momento por Donald Judd como el principio de polaridad y que supone el contraste entre lo que vemos y lo que sentimos.³⁰ Lo que percibimos y lo que en realidad existe y sabemos: la ampolla de cristal de *Air de Paris* se ve vacía, pero se sabe irremediabilmente llena de aire. Lo que expresa esa plenitud es una idea contrapuesta a lo visual; algo que se encuentra vacío. “*Aire de Paris*, en definitiva, es París, es lo *infraleve*, es lo femenino, lo irrepresentable-representado, lo sublime, la materia informe enmarcada por la forma”.³¹

Lo *infraleve* es ínfimo y al mismo tiempo absoluto, lo que transforma la realidad de lo percibido, es decir, la obra. Moure también menciona, respecto de lo insignificante y lo ínfimo, las siguientes palabras:

Felizmente nominado como *infraleve (inframince)*, es enorme en su ínfima infinitud, transforma todas las realidades, acoge la energía de la poesía, conjura y asiste lo aleatorio, reúne y separa todas las dualidades, se presta tan sólo a la evocación aproximada y sólo se deja percibir por las potencias del erotismo andrógino.³²

27. Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1919/1964, 14,5 × 8,5 × 8,5 cm, Centre Georges Pompidou, inv. AM 1986-296, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cbLy77k> (consultado el 15 de abril de 2020).

28. Marcel Duchamp, *Élevage de poussière*, 1920, négatif argentique sur film souple, 9,20 × 12 cm, 1920, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cMa5Ad> (consultado el 15 de abril de 2020).

29. Miguel Á. Hernández-Navarro, *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, Colección Novatores 25 (Valencia: Institutió Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 2006).

30. Hernández-Navarro, “Cuando lo sólido se desvanece en el aire”, 19.

31. Hernández-Navarro, “Cuando lo sólido se desvanece en el aire”, 22.

32. Duchamp, *Notes*, 11.

Moure expresa una relación hacia la traducción romántica que reúne la razón del pensamiento del espectador con la elevación de lo insignificante y lo trivial hacia lo misterioso, al convertir lo divino en próximo y accesible, “Pero, además, supone una concepción expansiva y libertaria del hecho creativo cuyas consecuencias apenas han sido expresadas hasta hoy en día”.³³

Dentro del aspecto imperceptible encontramos la idea de la indiferencia. La imperceptibilidad de la diferencia en la semejanza o similitud es algo que interesó mucho a Duchamp y que analizó por medio de la reproducción en serie y los moldes, entre otras cosas. Esta indiferencia se hace visible, incluso, en su propia persona, dentro del juego de la personalidad y alter ego del artista, quien pasa de una a otra, sin dejar de ser él mismo. Baumann nota que, a raíz de la lectura de Poincaré *La science et l'hypothese*, se produjo en Duchamp un interés y una estrategia de acercamiento por indiferencia. Esto quiere decir que, dentro de la aproximación del espacio conceptual y sensible, al ser ambos muy cercanos, dos elementos idénticos poseen siempre una pequeña diferencia.³⁴

En la cuestión de la similitud y la diferencia entre objetos iguales, Duchamp encontraba siempre un valor de diferencia *infravele*: “Semejanza/similitud/Lo mismo (fabricación en serie)/aproximación práctica de similitud. En el tiempo un mismo objeto no es el/mismo en el intervalo de 1 segundo -¿qué/Relaciones con el principio de identidad?”³⁵

Davila sostiene que tal afirmación se fundamenta en que el mundo está lleno de diferencias infinitesimales entre los seres y las cosas cuando se las compara entre ellas en el tiempo. El artista tiene el derecho y la responsabilidad de circular entre esas singularidades para llegar a destacar lo fragmentario, y convertirlo en único y destacado. Siempre existe una diferencia que determina y esta búsqueda de la diferencia es lo que afana a Duchamp, considerando que el principio de identidad nos posiciona en una verdadera explosión diferencial dentro de una proliferación infinita de variantes y ante una ausencia de generalización posible en el detalle.³⁶

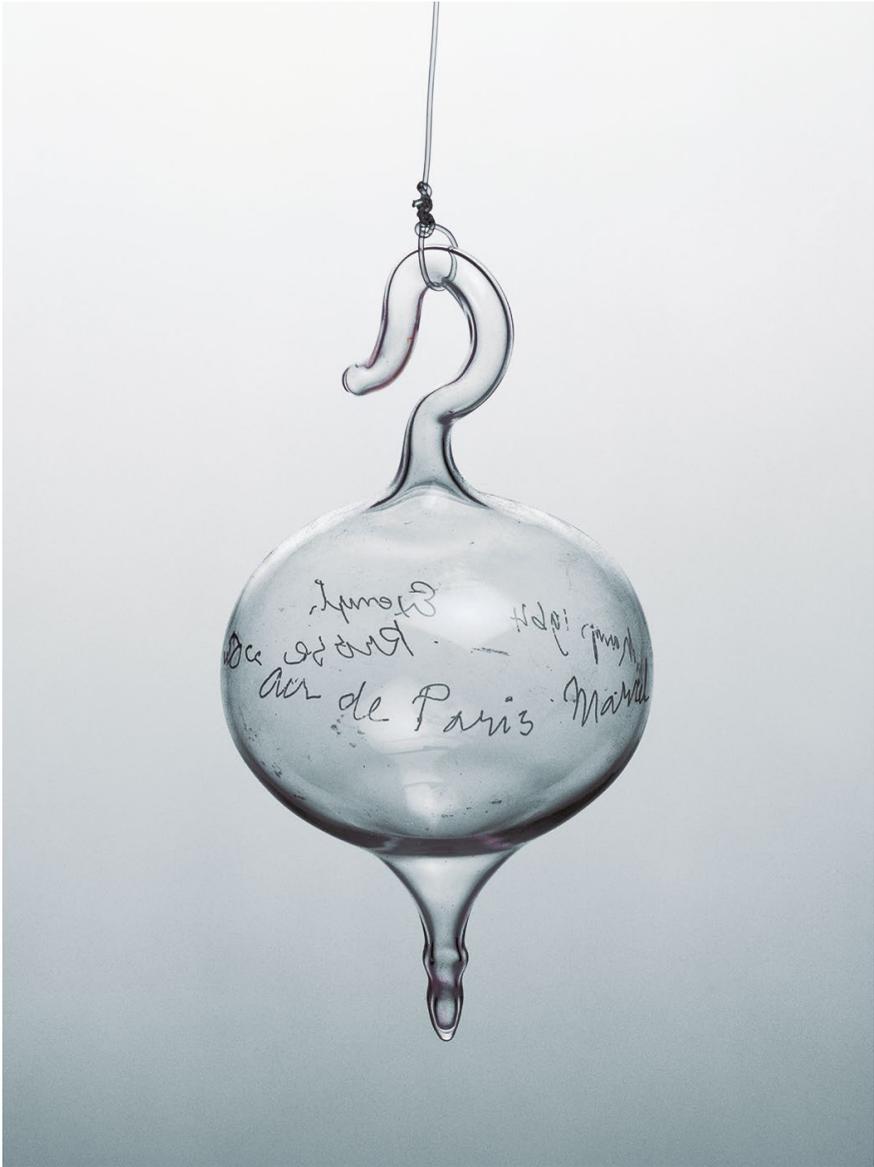
Jean Clair, por otro lado, expresa que lo *infravele* sería el grado cualitativo en el cual, de manera indiferente, éste se transformase en su contrario, sin poder decir con exactitud cuál es todavía el mismo y cuál es ya el otro. Desde

33. Duchamp, *Notes*, 11.

34. Baumann, *Brançusi & Duchamp*, 47.

35. Duchamp, *Notes*, 21.

36. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 58.



1. Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 14.5×8.5×8.5 cm. Service de la Documentation Photographique du MNAM – Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP. © D.R. Marcel Duchamp/ADAGP/Association Marcel Duchamp/Somaap/México/2024.

un punto de vista sensitivo e intuitivo, lo *infraleve* sería el borde infinitamente delgado que define la entrada perceptiva.³⁷

Incluso en la invención del mismo término existen variaciones infinitesimales en la visualización y pronunciación que marcan una diferencia, por pequeña que sea. Todas las variantes realizadas por Duchamp se concretan en *inframince*, *infra mince*, e *infra-mince*; cuyas diferencias fonéticas son tan ínfimas que apenas son perceptibles. Davila enfatiza que la palabra misma incorpora en su escritura, a su visibilidad y sobre todo a su pronunciación, la operación que designa o encarna, entendiendo una suerte de espejo entre la identidad individual de cada una, su escritura, su verbalización y lo que describe. De esta manera cada una de ellas encarna de inmediato aquello de lo que es visible: un desplazamiento, un poder de transformación o un movimiento de cambio de forma.³⁸

En lo *infraleve*, en particular, se revela esta cuestión de lo singular, menciona Davila, dentro de la sensación ínfima de la diferencia imperceptible, y apunta que lo *infraleve* nos sitúa en presencia de fenómenos singulares y locales que toman forma. Nos reenvía cada vez a casos que son manifestaciones específicas, situaciones que dejan aparecer cristalizaciones de sensaciones únicas. Este autor confirma que Duchamp creaba ciencia a partir de singularidades, como en el ajedrez, con la suma de jugadas. Jugar al ajedrez es construir “lo único”, jugada tras jugada, sin plan riguroso que seguir y sólo comportando elecciones personales no premeditadas.³⁹

Sobre la singularidad de las pequeñas dimensiones, pesos y potencias casi invisibles que inducen a la proliferación de identidades e identificaciones, se presenta un problema de definición, ya que se enfrenta a su imposible, rigurosa y exhaustiva determinación lógica que no encaja en ninguna legislación matemática. Una característica leibniziana que se encuentra en Duchamp es, a juicio de Davila, el acercamiento diferencial puesto al servicio de un arte inventado y de una exploración de lo real y lo pensable. La diferencia está en el acercamiento al fenómeno de las singularidades que, en Leibniz, es aplicable a una ley matemática y en Duchamp, sin embargo, no podría condensarse en reglas aplicables.⁴⁰

37. Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp* (París: Éditions Gallimard, 2000), 272.

38. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 30-31.

39. Davila, “Histoire (générale) de l'art, histoire des oeuvres”.

40. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*.

Otros conceptos relacionados con la naturaleza infraleve

Al analizar el concepto *infraleve*, vemos que la contingencia de su naturaleza implica que, a veces, el interés de este elemento no es objetual sino inmaterial, y que puede referir a una ausencia, o a una indiferencia de relación. Encontramos una relación palpable con la idea de Lippard de la desmaterialización cuya pretensión es que el modo de existencia de las obras de arte no tiene por qué ser objetual, puesto que la experiencia estética está por encima de la materia. En arte ya ni siquiera se trata del objeto en sí, sino de la propuesta. El arte conceptual demuestra la posibilidad del disfrute estético incluso sin obra, sin pasar por las condiciones artísticas tradicionales; mantiene la experiencia estética sin que medie en ella la elaboración artística ni el valor de los objetos. El tipo de funcionamiento de una obra conceptual es atencional, depende de la sensibilidad receptiva que asume el espectador. Consiste en una actitud por parte del emisor, el artista, a quien se le pide compartir con el receptor. Es la obra abierta en su máxima exposición. La tendencia de la desmaterialización del arte, de la propuesta de lo ausente, lo invisible o secreto, desafía el potencial de nuestra percepción. Esto conecta con la idea *infraleve* que tenía Duchamp al fijar su atención en la transitoriedad de los elementos contingentes.

De igual manera, la *obra velada* de Galder Reguera supone otro elemento de referencia para el concepto *infraleve*. Se trata de la no-necesidad de realización material de la parte oculta en la obra. Vincula la categoría de *obra velada* con el famoso programa de tres puntos que Lawrence Weiner propuso en 1969 en el que afirmaba que la obra de arte no necesita ser construida, es decir, no necesita ser visual y ni siquiera existir físicamente, para ser.⁴¹ Esto nos referencia a la presencia ausente *infraleve*, cuando el mero hecho de pensar en algo ausente, sugerido por otro elemento presente, es suficiente para su existencia.

También encontramos cierta similitud en la figura de los *incorporales* que Cauquelin propone. Éstos se manifiestan como elementos que apelan a la memoria del espectador, que suscitan el recuerdo y avivan la imaginación para recrear algo, al manifestar con su posibilidad de ser el lugar, tiempo y vacío en donde podrían existir. Su posibilidad denota el vacío, y el vacío es su posibilidad de existencia. En relación con esto, Baumann expresa que, en Duchamp, el hermetismo crea el espacio. Es decir, aquello contenido dentro de la elipsis de

41. Galder Reguera, *La cara oculta de la luna. En torno a la "obra velada": idea y ocultación en la práctica artística* (Murcia: Cendeac, 2008), 15.

lo no dicho, del silencio, del lugar vacío que presupone una posibilidad de ser llenado, “Hay entonces una nueva desviación dimensional de deber ser retomada: lo alojado entre lo contenido y lo percibido, y aquello entre lo perceptible y lo que se entiende (conceptualizado)”.⁴² En esta cita Baumann establece una nueva diferencia dimensional que refiere a aquello oculto, pero percibido, que se sitúa entre lo perceptible y lo comprensible.

Del todo relacionado con la presencia ausente *infraleve* encontramos lo que Marc Vernet propone por medio del concepto *figura de la ausencia*; la alusión a algo fuera del campo de la imagen. Se trata de aquellas figuras dentro de un discurso, procedimientos descriptivos o motivos que tienen como objeto hacer presente ante el lector algo ausente, sea éste una persona o una idea.⁴³

Incluso Henri Lefebvre en *La presencia y la ausencia*⁴⁴ expresa que se dirige a aquellas personas que buscan a tientas un camino nuevo, al instar al espectador a encaminarse en una búsqueda y ser insaciable. Esta búsqueda del camino nuevo es precisamente la propuesta de la presente investigación, que pretende explorar las capacidades y los poderes de sugestión, de evocación de sentimientos e imágenes de recordar, de llegar al espectador mediante los sentidos internos despertados a partir de la percepción, yendo más allá de la apariencia y convirtiendo al espectador en algo más que receptor, en partícipe y creador. Duchamp fue ese espectador atento a la realidad que encontró en la presencia que denota una ausencia la belleza de lo recreado.

Sistematización de la propuesta infraleve

Tras el estudio de las interpretaciones de los diferentes autores mencionados brevemente, y a partir del cuaderno *Notes*, en el que Duchamp anotó todos aquellos elementos o experiencias que manifiestan este concepto, se ha realizado un análisis y una clasificación según tipologías establecidas desde el punto de vista objetivo. Partiré de la base de que todo elemento *infraleve* tiene

42. “Il y a donc un nouvel écart dimensionnel qui se doit d’être repris: celui logé entre ce qui est contenu et ce qui est perçu, et celui entre ce qui est perceptible et ce qui est compris (conceptualisé)”, Baumann, *Brançusi & Duchamp*, 34 (traducción de la autora).

43. Marc Vernet, *Figures de l’absence*, Cahiers du Cinéma (París: Editions de l’Etoile, 1988), 3.

44. Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia*, Edición Conmemorativa 70 Aniversario (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006).

como cualidad común su contingencia y una fuerte tendencia a la desaparición, sea por la fragilidad de su naturaleza o por su función de recuerdo.

Hemos visto cómo lo *infraleve* acoge un espectro muy amplio de significados a raíz de las situaciones o elementos que lo contienen. En efecto, cuando lo pensamos, casi todo puede ser susceptible de entenderse como *infraleve*. Al fin y al cabo, todo en la vida habla de la contingencia, casi cada situación o elemento que pasa desapercibido y que se encuentra cercano a la fragilidad y lo efímero, es *infraleve*. Debido a esta amplitud de estudio, se hace necesario clarificar todos estos elementos y situaciones, y clasificarlos. Esto se realizará a partir del establecimiento de una serie de categorías que agrupen los diferentes aspectos o facetas que se contienen en este concepto.

Elementos de clasificación de la tabla infraleve

Después de analizar de manera pormenorizada la casuística de las anotaciones presentes en *Notes*, se trazaron puntos en común que dieron por resultado una tabla de clasificación dentro de cuyas categorías puede entrar cualquier realidad *infraleve*.

a. Elemento de percepción.

Comenzamos por establecer el elemento de percepción *infraleve*. Se trata de aquello captado por los sentidos y procesado por la mente desde la fuerte atracción estética de aquello que posee una cierta tensión hacia la desaparición. El elemento percibido puede ser un objeto, una distancia, una relación o una situación. Algo ha captado nuestra mirada estética y lo calificaremos con el adjetivo de *infraleve*.

Como bien explicó Duchamp, *infraleve* es una propiedad de algo, elemento o situación. No se trata de un sustantivo, es decir, no existe un *infraleve* en sí. Es una cualidad que acompaña, a modo de adjetivo, a algo.

El elemento de percepción nos indica el objeto de nuestra atención, poseído con el calificativo *infraleve*. Cualquier cosa o situación puede ser susceptible de percibirse como *infraleve* siempre y cuando lo acompañe esta naturaleza.

Ej. Irisaciones en un cristal traslúcido.

b. Materialidad.

La primera clasificación se puede realizar dependiendo de la materialidad del elemento: tangible o intangible. Es decir, de si su fisicidad es real y susceptible de ser tocada o por el contrario es etérea o invisible, como puede ser el caso de una duración, una relación o una ausencia.

Ej. Cristal: tangible.

c. Sentido.

Esta clasificación depende del sentido que percibe el elemento *infravele*: tacto, oído, olfato, gusto o vista. Davila confirma que lo *infravele* es una forma de lo sensible que puede ser percibida por cualquiera de los cinco sentidos y que requiere una agudeza crítica de la experiencia y la percepción por parte del espectador, dentro de un rigor fenomenológico.⁴⁵

Estas percepciones sensitivas son causadas por sensaciones producidas por medio de elementos o situaciones de naturaleza extremadamente contingente y canalizadas mediante el sentido que la razón y la imaginación imponen sobre ellos. Todas las sensaciones son percibidas de alguna manera de forma corporal o sensitiva y saber esto ayuda a clarificar aquello que se percibe. Incluso las realidades invisibles o etéreas son captadas por medio de un sentido, aunque su manifestación no sea física.

Guerrero, en su artículo “Fragilidad e *infravele*”,⁴⁶ expresa que lo *infravele* es un sutil interés por todos aquellos hechos que escapan al sentido común y a la observación científica. Es algo propio de un elemento, se expresa como característica, y su manifestación puede darse de diferentes maneras. “Lo *infravele* puede estar conectado a lo visual, a lo olfativo o incluso a lo táctil, puede ser un movimiento, una mirada, el paso previo a una acción, un deterioro, o la suma de todos ellos”.⁴⁷ Cualquiera de los sentidos de percepción humanos es capaz de captar sensaciones de este tipo y por ello encontramos diversas categorías de percepción. Es elemental que los sentidos del espectador deban inter-

45. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 35.

46. José Francisco Guerrero, “Fragilidad e *infravele*. Michel Foucault y Marcel Duchamp”, *Revista de Arte y Estética Contemporánea* (2007), <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20522/2/articulo7.pdf> (consultado el 17 de febrero de 2019).

47. Sara Ribera, “Marcel Duchamp: el silencio”, *Biblioteca Babab*, 9 de julio de 2017, http://www.babab.com/no09/marcel_duchamp.htm (consultado el 4 abril de 2019).

venir para percibir lo *infraleve*, es la interacción del espectador la que completa la obra incompleta, abierta a significados y compleja en ellos.

Ej. Irisaciones en un cristal: vista.

d. Modos de presencia.

Una vez establecido que todo elemento *infraleve* tiene una tendencia hacia la desaparición o ausencia, veremos que los modos de presencia de lo *infraleve* se sitúan dependiendo de que el elemento en cuestión tenga una tendencia a la ausencia como acto (presencia leve) o como potencia (presencia ausente).

Se trata de la diferenciación principal de los dos modos de presencia *infraleve*. A su vez, los modos de presencia dependen de su naturaleza de causa. Es decir, si su desaparición depende de algo externo o no, y si esta desaparición, una vez que tiene lugar, se manifiesta directa o indirectamente. Por tanto, dentro de los diferentes modos de presencia, ésta puede ser mediable o irremediable en el modo de presencia leve, o patente y latente, en el caso de la presencia ausente.

d.i. Presencia leve: cuando el carácter leve, es decir, la fragilidad y tenuidad máxima se manifiestan en acto. Al situar al elemento en el borde de comenzar a ser o dejar de ser. Se manifiesta en elementos de naturaleza contingente extrema, cuya naturaleza es fugaz y el proceso de desaparición es inminente. Este proceso de desaparición puede ser de tipo mediable o irremediable.

d.i.i. Tipo mediable, si se hace necesaria la acción de un agente externo para que suceda. El carácter de potencia se esconde en lo que puede llegar a ser, aunque no sea por sí mismo. El elemento puede ser leve en lo material mientras que su carácter efímero sea estable en el tiempo a no ser que algo lo destruya, aunque, precisamente por su fragilidad, las probabilidades de que esto suceda son altas.

d.i.2. Tipo irremediable, si no requiere de ningún agente externo en su proceso hacia la desaparición, sino que su desarrollo hacia el desvanecimiento sucederá independientemente de que se actúe

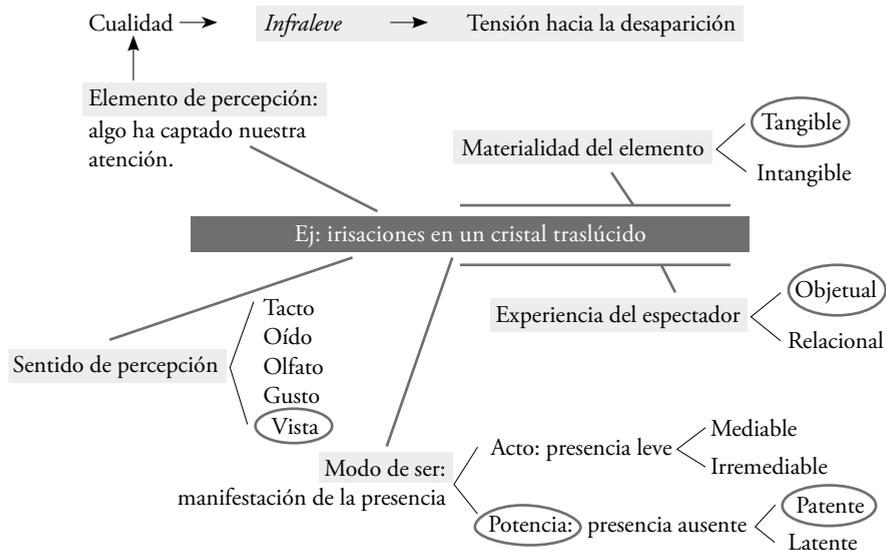
sobre ello o no. Su naturaleza ontológica es efímera y su existencia fugaz.

d.2. Presencia ausente: cuando la presencia se encuentra en potencia. El elemento en cuestión no está presente físicamente, pero se manifiesta por medio de otra cosa; una huella o indicio que devela lo ausente. Son elementos que presentan como perceptible algo que en la realidad es invisible, no está. Esto es posible sólo mediante huellas o señales percibidas de manera sensorial y que, con posterioridad, en la imaginación de quien lo percibe, se modifican y relacionan con recuerdos o posibilidades, recreando aquello que representan. Pueden ser de tipo patente o latente.

d.2.1. Tipo patente: La ausencia no es definitiva, sino que el elemento se encuentra tan sólo velado u oculto en parte y se denota, por ejemplo, a partir de su reflejo. Son apariencias de un elemento externo, fuera del campo visual, pero proyectadas sobre una superficie. El elemento que proyecta se considera ausente puesto que lo que percibimos es la imagen proyectada y no el elemento real. Al abarcar los tipos de elementos de los cuales Duchamp habla en *Notes* y que pueden reunirse en esta categoría encontramos los reflejos, transparencias, irisaciones y sombras.

d.2.2. Tipo latente: la presencia ausente se denota a partir de sus restos, que provocan un recuerdo. Se percibe a partir de huellas o reminiscencias de algo en relación con el recuerdo, la memoria y la evocación. Se trata de un elemento que habla del ser de otro distinto, que no se encuentra presente. Al traerlo a nuestra mente, el ser primero se convierte en el ser del segundo, realizando mentalmente una trasposición de esencia de uno a otro. Por ejemplo, el olor de una persona que queda en una prenda textil, convierte el ser de esa prenda en la persona cuyo recuerdo nos evoca. Encontramos una relación con la analogía entre elementos e incluso la metáfora.

Ej. Irisaciones en un cristal transparente: presencia ausente, tipo patente.



2. Elisa de la Torre, *Esquema análisis de un ejemplo infraleve*, 2020.

e. Experiencia del espectador.

La clasificación de la experiencia del espectador puede ser objetual, cuando la cualidad *infraleve* es propia de un elemento, o relacional, cuando la cualidad *infraleve* se encuentra inscrita en la relación entre dos o más elementos, como una relación ínfima de distancia o de diferencia. La importancia de la experiencia del espectador es manifestada por Davila en cuanto a que quien observa es quien *hace* lo *infraleve* de la misma manera que *hace* el cuadro, es decir, lo completa. Es necesario un receptor para que exista y tenga presencia aquello que se observa.⁴⁸

Ej. Irisaciones en un cristal traslúcido: experiencia objetual (fig. 2).

48. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*.

La propuesta infraleve como categoría estética

A modo de síntesis de este análisis, podríamos establecer la siguiente definición del concepto *infraleve*.

Desde el punto de vista formal, como se puede observar a raíz de la lectura de las *Notes* del artista francés, podemos definir lo *infraleve* como una expresión de la contingencia que es mediante la percepción sensorial a partir de elementos o situaciones que lo manifiestan y que revelan una posibilidad de ser en forma de presencia ausente o presencia leve.

Conceptualmente es un término que se refiere al sentido estético de lo contingente y que llama de manera poderosa a la imaginación para recrear la potencia y la ausencia, para configurar así un acto artístico. Davila lo expresa como un fenómeno que hace al espectador pensar, explorar, con la ayuda de herramientas reales o ficticias, la pluralidad de momentos que se encuentra al límite de la aparición o desaparición, al borde de la distinción o de la indiferenciación, en el umbral de la visibilidad o de la ausencia.⁴⁹

La cualidad de lo contingente, propia de este concepto, se sitúa como una manifestación estética de la levedad del proceso de potencia o de desaparición de la presencia, y se transforma en ausencia. Es decir, que a partir del recuerdo evocado por la huella se denota una presencia en relación con su ausencia o su proceso de convertirse en ausencia. Lo *infraleve*, pues, estudia la estética de lo contingente.

Es de destacar que Duchamp generó este término para hablar de la posibilidad de ser, de lo posible.⁵⁰ Es por esta razón que está relacionado con la fragilidad y lo contingente, de aquello que está y podría no estar o de lo que no es, pero podría ser. Es la ausencia hecha presencia. Posibilidad de ser: potencia pura. La misma posibilidad de ser o el rastro de haber sido son, en sí, el ser. Es también una alegoría sobre el olvido; una caricia, un roce o el calor transmitido del cuerpo. Todo esto son actos potenciales; la huella dejada por algo, una pisada o una imagen que se desvanece; son fragmentos de totalidades potenciales que nos hablan de la ausencia de algo y de una acción completa.

“Lo posible es/un *infraleve*-/La posibilidad de que varios/tubos de colores/ lleguen a ser un Seurat es/la *explicación* concreta/de lo posible como *infraleve*/ al implicar lo posible, el llegar a ser –el paso de/lo uno a otro tiene lugar/en lo

49. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 271.

50. Guerrero, “Fragilidad e *infraleve*. Michel Foucault y Marcel Duchamp”.

infraleve”.⁵¹ Duchamp habla de la figuración de lo posible. La figuración refiere el elemento físico, y lo posible recae finalmente en la potencialidad de un suceso. El suceso de que los tubos de pintura se mezclaran y crearan un Seurat es, según De Duve,⁵² una posibilidad que, de hecho, ya ha ocurrido. Se trata de un acontecimiento histórico propuesto como condicional actualizado. Consiste en una invitación al lector a mirar hacia atrás, ver lo que pudo ser, y, de hecho, fue, constatando la veracidad y probabilidad de un suceso posible contenido en un *infraleve*. Llama la atención que Duchamp hable de lo posible refiriéndose a un artista tan científico como Seurat, en vez de a un artista más expresionista y explosivo. En este caso hablaríamos de que lo posible no es un acto casual, es la potencialidad mediada por una fuerza que lo pretende, no un accidente. Al mismo tiempo, la referencia al divisionismo de Seurat como *infraleve*, en el que el espectador debe conscientemente enfocarse en el todo general que forman los puntos abstractos, y no en la ambigüedad de sus partes, se está haciendo hincapié en la potestad del espectador para hacer realidad lo potencialmente posible. “Es el espectador el que hace la imagen”, solía afirmar Duchamp.

Lo *infraleve* se compone, en esencia, de elementos sugerentes que llevan a la imaginación a completar la acción y llevar la posibilidad al presente. “Lo *infraleve* busca una perspicaz búsqueda donde lo que toca se dinamiza hacia nuevas cargas de sentido”.⁵³ Para Davila, el campo infinito de posibilidades *infralevés* supone una apertura a lo ilimitado; es la realidad multiplicada por sus determinaciones ínfimas, ya que siempre hay lugar a una diferencia más, una posibilidad más hasta el punto de la desaparición.⁵⁴ Lo *infraleve*, sugiere Davila, no representa una abstracción lógica y matemática elaborada sino todo lo contrario, al igual que la sombra repite el objeto del cual es proyección, este concepto refleja una extensión material y sensitiva de la manifestación de las apariencias.⁵⁵ Jiménez expresa, a su vez, que lo *infraleve* es una posibilidad incierta para la cual el hecho de creer se presenta como un acto de confianza;⁵⁶ reducida de la certeza y la convicción, se sitúa en el estado de la indiferencia y de la pura contingencia, puede tanto ser como no ser, pero eso no cambia su esencia.

51. Duchamp, *Notes*, 21.

52. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Londres: October Books/The MIT Press, 1997), 179.

53. Guerrero, “Fragilidad e *infraleve*. Michel Foucault y Marcel Duchamp”.

54. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 82.

55. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 115.

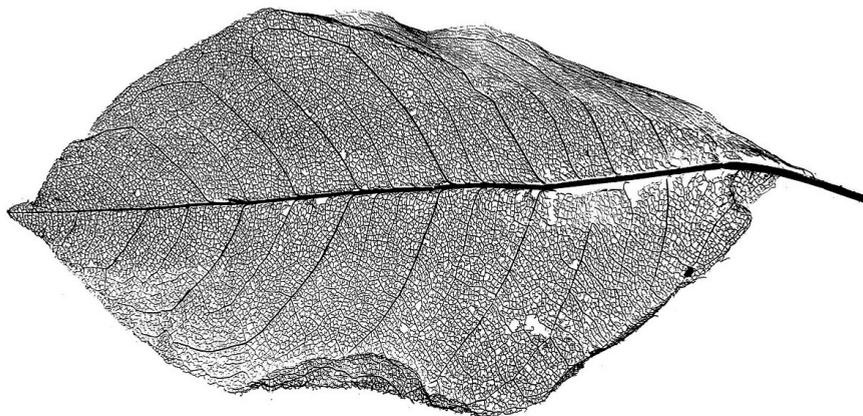
56. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 28.

Lo *infraveve* trata de lo insignificante, frágil, absurdo y leve de la vida. Aquello que requiere un esfuerzo extra del espectador por percatarse de su existencia, una especie de apreciación por lo más pequeño y ordinario, una poética de lo cotidiano y lo contingente. Se encuentra siempre en transición hacia la desaparición y consiguiente ausencia. Es lo ausente implícito que se da tanto en acto como en potencia.

Por un lado, lo *infraveve* en acto es ya una ausencia, es decir, se expresa a partir de los restos de lo que era. Se trata de una presencia que se denota por su ausencia, mediante sus restos, y a esto lo denominaremos presencia ausente. Por otro lado, lo *infraveve* en potencia es aquello que se sitúa en proceso hacia su desaparición (o plenitud), ya sea de manera medible o irremediable, y engloba todo elemento o transición y naturaleza frágil, liviana o mensurablemente pequeña. A esto lo denominaremos presencia leve.

El esqueleto de una hoja pronto a descomponerse, el humo de tabaco que sale de la boca de un fumador, el vaho en una ventana que denota la presencia previa de una persona, la huella de unos labios en una taza de café. Ante este tipo de elementos se despierta el sentido estético de lo contingente, pues uno se hace cargo de lo frágil y efímero de la situación del elemento en cuestión, provocando una ternura de apreciación ante esta belleza pronta a desvanecerse, así como un anhelo de salvaguardarla. El interés suscitado por la tensión hacia la desaparición de lo efímero y lo ausente como manifestación del recuerdo desarrollan en el ser humano una fuerte impresión estética pues confronta el deseo de eternidad con la realidad de lo contingente (fig. 3).

La admiración estética del elemento *infraveve* tiene que ver con una asociación de presencias que suscitan o evocan su devenir. Para entender este proceso de asociación del elemento de evocación con el concepto de recuerdo se hace necesario recurrir a la explicación de Belting sobre su concepto de la imagen exterior e interior. Belting afirma que tanto las imágenes interiores como las exteriores caen indistintamente en el concepto imagen, aunque las diferencias entre ambas dependen de aquello a lo que refiera su contenido. La imagen interior refiere a la imagen concepto, entera y completa en su idea, mientras que la imagen exterior refiere al medio físico que la soporta, que puede ser de alguna manera incompleto o “defectuoso”. La imagen exterior es incompleta en su incapacidad de dar cuerpo total a una idea o concepto mientras que la imagen interior es completa en su concepto. Podríamos decir que la imagen interior es el significado y la imagen exterior es el referente físico. Dentro del término *silla*,



3. JoBeeOne. Imagen de hoja. Licencia de contenido CCo.
https://cdn.pixabay.com/photo/2016/05/01/06/31/leaf-1364485_1280.jpg

como podemos apreciar en la obra de Joseph Kosuth,⁵⁷ la imagen exterior es la silla física, sin embargo, la imagen mental interior que podemos tener incluye todas las posibilidades de silla que pudieran reunir las características físicas que podemos entender como tal, como que tenga cuatro patas, un respaldo y un asiento. Sin embargo, más allá de estas características, el aspecto físico o materiales puede ser amplísimo. Cuando Belting dice que la imagen exterior es defectuosa quiere decir que, al aludir a un único referente, limita las posibilidades infinitas de las que puede disfrutar la imagen interior.

Por otro lado, dentro de las imágenes internas podemos distinguir las colectivas de las individuales. A estas últimas, expresa Hans Belting, les otorgamos la expresión y duración de un recuerdo personal. “Ocurre un acto de metamorfosis cuando las imágenes de algo que sucedió se transforman en imágenes recordadas que, a partir de ahí, encontrarán un nuevo lugar en nuestro almacén personal de imágenes”.⁵⁸ Al percibir una imagen exterior, se le despoja de su medio para proporcionarle un nuevo cuerpo: el propuesto por el sujeto transformado en imagen interna. Se está convirtiendo esta imagen ya no en un fin, sino en un medio que nos recuerda otro hecho, ya sucedido, o por suceder, trayéndolo al

57. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, escultura de medidas variadas, Madrid, MNCARS.

58. Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Conocimiento (Madrid: Katz Editores, 2007), 27.

presente como una presencia ausente evocada o bien como un devenir a modo de potencia recreado en la imaginación.

La experiencia medial que realizamos con las imágenes (la experiencia de que las imágenes utilizan un medio) está basada en la conciencia de que utilizamos nuestro propio cuerpo como medio para generar imágenes interiores o para captar imágenes exteriores: imágenes que surgen en nuestro cuerpo, como las imágenes de los sueños, a las que percibimos como si utilizaran nuestro cuerpo como medio anfitrión. La *medialidad* de las imágenes es una expresión de la experiencia del cuerpo. Trasladamos la visibilidad que poseen los cuerpos a la visibilidad que adquieren las imágenes a través de su medio y las valoramos como una expresión de presencia, así como relacionamos la invisibilidad con la ausencia.⁵⁹

Esta medialidad que traslada la imagen exterior a la interior (el recuerdo evocado) y la interior a la exterior (el medio) genera una conexión de creación que surge en dos direcciones, de la imagen interior del autor a la exterior de la obra física, y de ésta a la imagen interior del espectador, que completa la exterior. Es decir, la imagen interior es cómo se conceptualiza en el creador, la imagen exterior, cómo se materializa, y de nuevo se convierte en interior cuando el espectador la internaliza y la recrea como concepto dentro de su mente.

En la percepción de lo *infraléve*, la medialidad implica que la imagen exterior engloba físicamente el modo de presencia leve sin que uno sea consciente de que lo es. El espectador, una vez convierte la imagen exterior en imagen interior, capta la levedad del elemento observado y conceptualiza la relación de lo visto con su concepto. Su levedad, naturaleza efímera y tensión hacia la desaparición lo convierten en elemento leve y objeto de placer estético, al mismo tiempo esta presencia leve que puede quedar como huella o resto, se advierte en la imagen interior y, tal y como expresa Belting, relacionamos la invisibilidad, la falta de, el hueco, con la ausencia de algo, trasladando una expresión de presencia real. Por ello, la imagen interna poco o nada tiene que ver con la imagen externa una vez procesada, pues llena los huecos de presencias ausentes y lee, entiende y es capaz de ver en ella mucho más de lo visible externamente.

Respecto a la cualidad estética de este concepto, podemos establecer que existen dos formas de belleza posibles de encontrar:

59. Belting, *Antropología de la imagen*, 38.

1. La que no es bella formalmente, pero sí tiene belleza conceptual.
2. La que es bella en sí misma y además es bella conceptualmente.

Esto hace referencia a la idea de los grados de la obra conceptual a los que Lucy Lippard hacía mención, justificando que son más altos aquellos cuya apariencia formal y conceptual están al mismo nivel.⁶⁰ Duchamp lo que hace es salvar del olvido aquellos cuya belleza formal es insignificante u oculta y, al hacerlo, manifiesta su belleza conceptual, al transformarlos en bellos.

Existe, además, un dilema que refiere a la posición del espectador y la variación de gusto o sensibilidad estética que cada uno puede tener. Analicemos, por ejemplo, la belleza formal del esqueleto de una hoja, pronto a descomponerse. Su belleza formal, frágil, mayormente dependiente en el grado de sensibilidad del espectador, es por lo común percibida como bella, pero punzante. Ese punzamiento proviene directamente de la conciencia de su levedad en tensión con la desaparición cuya belleza conceptual, implícita en la cualidad efímera, se hace patente al percatarse el espectador de su finitud.

Otros elementos pueden percibirse como desagradables o abyectos y, sin embargo, a raíz de su asociación conceptual como huella o presencia ausente de algo, recomponer su belleza. Esta característica suele estar directamente relacionada con los recuerdos del espectador y, por ello, el elemento *infraleve* será o no objeto de experiencia estética, dependiendo de la asociación emocional.

La categoría estética *infraleve* se trata, en esencia, de la elevación a disciplina de estudio de lo que Duchamp comenzó con el *readymade*. De Duve realiza en su investigación sobre la esencia del arte una aproximación que sitúa el objeto artístico como aquello que el artista determina que es. Lo que de Duve considera que Duchamp consigue revolucionar en la historia del arte consiste en la mera constatación estética o conceptual del valor dotado a algo para convertirlo en arte.⁶¹ En este sentido, lo *infraleve* se sitúa como categoría estética al incurrir en una apreciación personal que sube de nivel algo anodino para convertirse en un elemento digno de interés. Tanto Greenberg, al admitir que cualquiera podía ser artista, como Beuys, al afirmar que “todo ser humano es un artista”,⁶² o Duchamp, al depositar en la intencionalidad del artista el poder de convertir

60. Lucy Lippard, “The Dematerialization of Art”, en *Changing: Essays in Art Criticism* (Nueva York: Dutton, 1971).

61. De Duve, *Kant after Duchamp*.

62. De Duve, *Kant after Duchamp*, 287.

un objeto *readymade* en arte, coinciden en un pensamiento que defiende la autonomía del artista en cuanto a lo que crea. Y, en el caso de Duchamp, la idea generalizada de que, de hecho, no hay ya diferencia entre crear arte y apreciarlo. La configuración de una realidad que pasa de un plano a otro constituye un poder en el espectador que convierte en arte y, al mismo tiempo, el espectador se convierte en artista por la intención de su propuesta. “Desde el *readymade* de Duchamp se ha hecho patente que, todo lo que puede ser experimentado en sí puede ser experimentado estéticamente, y todo lo que puede ser experimentado estéticamente también puede ser experimentado como arte. En conclusión, arte y estética no sólo se solapan, coinciden”.⁶³

Conclusión

Como conclusión de este estudio podemos entender, de manera más profunda, la propuesta que Duchamp realizó cuando escribió en *Notes* sus pensamientos en referencia al concepto *infraveve*. No se trataba de pensamientos abstractos, inconexos, sino que, al desarrollar un estudio que traza y une sus puntos en común, se puede encontrar un foco común de interés estético: la contingencia de la realidad manifestada de muy diversas formas.

Esta investigación se ha realizado con base en un análisis de cada uno de los puntos de *Notes*, así como en una tabla sistematizada de cada uno de los aspectos de diferenciación aplicados. Gracias a ellos se puede llegar a entender el pensamiento duchampiano de una manera más profunda y homogénea. La propuesta *infraveve* que aquí se propone como posible categoría estética en el arte contemporáneo prevé justificar y desgranar cualitativamente la belleza que reside en ambas tipologías de la contingencia de la realidad; la presencia ausente y la presencia leve. Estas dos ramas planteadas que caracterizan la contingencia escondida en manifestaciones artísticas contienen cualquier posible manifestación *infraveve*, pues se han ideado y escogido para que respondan de manera directa a toda posible casuística presentada por Duchamp en *Notes*. ❀

63. “Since Duchamp’s *readymades* it has become clearer too, that anything that can be experienced at all can be experienced aesthetically, and that anything that can be experienced aesthetically can also be experienced as art. In sort, art and the aesthetic don’t just overlap, they coincide”, en Clement Greenberg, *Conferencia “The counter-Avant-Gard”*, audio (Smithsonian Institution-Archives of American Art, 1970) y William C. Seitz, “Papers”, ca. 1930-1995, ms. (traducción de la autora).

Concepciones directoriales en el teatro contemporáneo argentino en torno a la puesta en escena y la noción de dispositivo

Directorial Conceptions in Argentine Contemporary Theatre in Relation to Staging and the Notion of Device

Artículo recibido el 31 de julio de 2023; devuelto para revisión el 9 de octubre de 2023; aceptado el 8 de noviembre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.124.2857>

Fwala-lo Marin Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón”, Centro de Investigaciones y Universidad Provincial de Córdoba, Facultad de Arte y Diseño, Córdoba, Argentina, fwalalo.marin@unc.edu.ar, <https://orcid.org/0000-0002-2675-1932>

Líneas de investigación Estudios teatrales y metodología de la investigación artística.

Lines of research Theatre studies and artistic research methodology.

Publicación relevante “Dirección teatral en el diálogo con el grupo: escucha, decisión y enunciación”, *Acotaciones* 1, núm. 48 (2022), <https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2022.48.02%20>

Resumen El escrito profundiza en las concepciones directoriales que se corresponden con formas de crear puestas en escena contemporáneas. Analizamos entrevistas a directoras y directores del teatro independiente y contemporáneo argentino en la ciudad de Córdoba para comprender nociones que les orientan a actuar. Distinguimos tres pares opuestos: el primero está en la disyuntiva de entender las obras como productos o como problemas; el segundo sostiene el dilema de concebir las escenificaciones como acontecimientos o bien como dispositivos, y el tercero, como composiciones de materiales o de significados. Dichas nociones se ponen en diálogo con espectáculos elaborados por estos directores y directoras. Al finalizar considero aspectos de la singularidad del ámbito de producción del teatro independiente.

Palabras clave Teatro contemporáneo; dirección teatral; dispositivo; experimentación; material.

Abstract The paper delves into directorial concepts that align with strategies for creating contemporary stagings. We analyze interviews conducted with theater directors from the contemporary independent theater scene in the city of Cordoba, Argentina, so as to obtain an understanding of the conceptions guiding their actions. We identify three pairs of contrasting positions: first, that between conceiving plays as products or as challenges; second, that of conceiving stagings as either events or devices; and thirdly, the choice between material compositions or those based on meanings. These contrasting notions are made to engage in a discourse with the stagings created by these directors. In conclusion, we consider aspects of the singular nature of the sphere of independent theater production.

Keywords Contemporary theatre; theatre direction; device, experimentation; material.

FWALA-LO MARIN
CONICET/UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA/
UNIVERSIDAD PROVINCIAL DE CÓRDOBA

Concepciones directoriales en el teatro contemporáneo argentino

en torno a la puesta en escena y la noción de dispositivo

Introducción

Este trabajo presenta las nociones que guían a directoras y directores contemporáneos argentinos en procesos de creación en lo referido a la puesta en escena y el dispositivo. Mi tesis doctoral construyó una perspectiva que atendió a los procesos escénicos y es desde allí que elaboro las conceptualizaciones.¹ Los resultados de dicha investigación servirán de base para la comprensión del problema que pretendo abordar aquí. Para ello, presento brevemente el concepto del papel de la dirección teatral en el teatro independiente de Córdoba, sin descartar los diálogos que pueda suscitar con otros territorios y contextos de producción.² La metodología llevada a cabo impli-

1. Fwala-lo Marin, “Concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente de Córdoba” (Tesis doctoral, Córdoba: Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, 2021). La investigación mayor, en la cual se enmarca este trabajo, corresponde a una tesis doctoral financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina que espera comprender las concepciones que organizan las prácticas directoriales contemporáneas y, a su vez, describir las lógicas con las que se construye la definición legítima de dirección teatral.

2. Quiero señalar que mi investigación se sitúa en un contexto y prácticas artísticas específicas y considero que una definición rígida y universal de la dirección sería correspondiente a una construcción conceptual que acepta verdades únicas o afirmaciones propuestas desde posiciones dominantes en el ámbito del conocimiento. Esta investigación procura construir un

có entrevistas etnográficas a directores y directoras de la ciudad de Córdoba (Argentina) y su posterior análisis. De esta manera se profundiza en el quehacer del papel en busca de claves para comprender la cocina de la creación. La perspectiva sobre la que se proyecta mi investigación prioriza la observación de las prácticas artísticas, aunque en este trabajo he decidido articular estos análisis con espectáculos que permiten problematizar las concepciones elaboradas con anterioridad.³ Se entiende por concepciones aquellas nociones, aprendizajes, decisiones o principios que orientaban a les artistas a actuar.

Las concepciones en torno a las obras revelan sentidos construidos sobre el teatro, sobre el quehacer, sobre las razones de reunirse y llevar adelante proyectos escénicos. Consideramos que las concepciones modifican en forma sensible los objetivos de las prácticas directoriales. En el caso que estudiamos están ancladas en una tradición de fuerte grupalidad y experimentación, envueltas en condiciones de producción desfavorables, tensionan las definiciones de “dirección” que tenemos como referencia en la teatrología.⁴

conocimiento situado que puede entrar en debate con otros territorios y conceptualizaciones distintas a ésta. Por ejemplo, algunas posiciones aseguran que la dirección es la que controla el sentido global del espectáculo, mientras que mi investigación desmonta la naturalización de dicha afirmación. Se sugiere la lectura del artículo “Dirección teatral en el diálogo con el grupo: escucha, decisión y enunciación”, *Acotaciones Revista de Investigación y Creación Teatral*, no. 48, (2022): 45-63, <https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2022.48.02%20>.

3. “Dirección teatral en el diálogo con el grupo: escucha, decisión y enunciación”, *Acotaciones Revista de Investigación y Creación Teatral*, no. 48, (2022): 45-63. <https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2022.48.02%20>.

4. Por razones de extensión del formato artículo no profundizaré en los fundamentos de la perspectiva que se sustenta en las prácticas, pero invito a su lectura en los artículos antes mencionados y en “Claves metodológicas para un estudio de la dirección teatral en las prácticas y procesos de creación escénica”. “Un estudio en el teatro independiente argentino”, *Revista Artescena* (10), 93-108, <http://hdl.handle.net/11336/137979>. Mi postura invita a considerar las prácticas directoriales por sobre las obras, ya que el papel de la dirección despliega su accionar durante el proceso y buena parte de su labor se desarrolla en ámbitos no visibles para la expectativa tradicional. Para esto la metodología se sirve, entre otras herramientas, de entrevistas a teatristas, permitiéndose abordar el siempre escurridizo trabajo procesual en tiempo presente.

4. Sugiero la lectura de mi artículo “Dirección en el teatro independiente argentino. Coordenadas conceptuales para una comprensión de sus procesos estéticos y políticos” (*Panambí*, núm. 12 [2021]): 17-27. <https://doi.org/10.22370/panambi.2021.12.2479>), el cual problematiza las definiciones que entienden la dirección como quien organiza la composición o los significados. Mi perspectiva atiende a la dimensión grupal y a las complejidades de un papel que se separa del grupo durante su ejercicio, en el marco de una tradición de creación colectiva y horizontalidad como lo es la tradición teatral de la ciudad de Córdoba, Argentina.

La dirección puede entenderse como la capacidad de formular una propuesta a unas personas para llevar adelante un proceso creativo. Una vez que estas personas asuman (y transformen) esa invitación inicial, se constituirán como grupo. A partir de allí, la dirección se incorpora al colectivo en un papel creador, al abandonar parcialmente el sitio diferenciado de proponente. El giro que introduce mi perspectiva es la grupalidad, donde la dirección no se limita a la organización del “reparto de lo sensible” de una obra en particular ni de los materiales y las personas implicadas.⁵ En este esquema el reparto de lo sensible radica en la grupalidad: de una forma de estar juntas como hacedores, de una forma de crear colectivamente y de una forma de relacionarse con los espectadores en lo que será la obra.

La dirección propone una distribución sensible a un microcosmos social como es el grupo y, en ocasiones, algunos repartos ponen en juego la igualdad. Decimos que es una propuesta de reparto sensible porque es a partir de esta configuración dada de lo social-grupal que se visibilizan o invisibilizan potestades de artistas, tareas, formas de hacer. Por consiguiente, algunas personas cobran palabra y otras no, para cada propuesta de fundación de un grupo, un proyecto o una posibilidad de hacer obra. Sean los actores, el público, las instituciones, los artistas técnicos, al ponderar unos sujetos u objetivos por sobre otros, se opta en el juego de la igualdad y la desigualdad.

Si bien mi propuesta se centra en la grupalidad, es reconocible la presencia de concepciones acerca de la puesta en escena que serán parte de las decisiones compositivas. De la revisión de la literatura sobre la dirección y del análisis de las entrevistas se reconocieron concepciones diferentes en los entendimientos sobre las puestas en escena. Las organicé en tres diadas: la primera, situada en el dilema de concebir a las puestas en escena como productos o como problemas; la segunda, las entiende como acontecimientos o como dispositivos, y la tercera, como transposiciones mentales o afectaciones materiales. Para finalizar, se consideran rasgos del teatro independiente argentino que es el contexto de producción de las obras. En este escrito analizaré algunos espectáculos que permiten abordar estas polarizaciones y que son parte de la producción de las personas directoras estudiadas durante el periodo en que se desarrolló la pesquisa. A lo largo del artículo se ponen en tensión las concepciones de las

5. Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* (Santiago: LOM Ediciones, 2009), 10; Jacques Rancière, *El malestar de la estética* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011), 34 y Peter Boenisch, *Directing Scenes and Senses: The Thinking of Regie* (Manchester: Manchester University Press, 2015), 8-9.

entrevistas con espectáculos que permitan entender problemáticas de trabajo de la dirección en la construcción de puestas en escena. Cabe aclarar que los espectáculos analizados aquí formaron parte del circuito independiente de la ciudad de Córdoba, recibieron numerosos premios y marcaron una tendencia poética que aún hoy es recuperada por otras personas hacedoras. A pesar de que sus estrenos tuvieron lugar durante la década de los años 2010, se presentaron en temporadas sucesivas por varios años e incluso algunas perviven aún hoy. A lo largo del artículo ponemos en tensión las concepciones de las entrevistas con espectáculos que nos permitan entender problemáticas de trabajo de la dirección en la construcción de puestas en escena.

Problemas de producción y metodologías de creación

La primera díada plantea la polaridad entre concebir las obras como productos o como problemas de producción. Si consideramos las puestas como un producto, es decir, como la ejecución de un sistema definido de producción, nos atenemos a realizar una comedia de enredos, una obra romántica o quizá representar un texto de manera *estable* mediante respuestas ya creadas y codificadas. Otra forma es concebirlas como desafíos cuyo propósito impone la exploración de posibilidades al abordar retos compositivos. Bourdieu manifestaba que la dirección se posiciona sobre ciertos problemas y que, de no hacerlo, tal título no le corresponde:

Hace que surjan de golpe el espacio finito de las elecciones posibles que la investigación teatral todavía no ha terminado de explorar, el universo de los problemas pertinentes sobre los que todo director digno de ese nombre tiene, quiéralo o no, que tomar posición y a propósito de los cuales los diferentes directores acabarán enfrentándose.⁶

Esta noción podría responder al espacio de los posibles en la teoría de Bourdieu y puede describir las propuestas más conservadoras y experimentales, en tanto las puestas son entendidas como problemas de producción que recurren a soluciones convencionalizadas o que indagan sobre nuevas formas de resolverlos.

6. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama, 1995), 184.



1. Gastón Malgieri, *La verdad de los pies. Estudio equivoco sobre el comportamiento humano*, 2016, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. La verdad de los pies ©

En el teatro independiente es una convención que las obras tendrán aspectos experimentales, en sintonía con el canon de multiplicidad.⁷

En los casos que se analizan, hay una tendencia a priorizar la experimentación para el desarrollo de la producción. En la obra *La verdad de los pies. Estudio equivoco sobre el comportamiento humano* (fig. 1) con dirección de Jazmín Sequeira (2015) y dramaturgia del grupo –Ana Margarita Balliano, Carolina Cismondi Duarte, César de Medeiros, Manuel Ignacio Moyano, Gabriel Pérez, Jazmín Sequeira y Martín Suárez– se reconoce una búsqueda por la experimentación en la metodología de creación.⁸ Dicha metodología produjo una obra que logró el exceso, lo siniestro en lo actoral y una dramaturgia rapsódica.

7. Jorge Dubatti, “¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?”, *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral*, núm. 44 (2020): 34, https://doi.org/10.32621/acotaciones.2020.44.00_34 (consultado el 2 de noviembre de 2022).

8. Esta obra fue ganadora del premio Fondo Estímulo para la Producción Teatral de la Municipalidad de Córdoba (2015) y premiada por mejor obra, mejor dirección y mejor diseño sonoro, este último a cargo de César Medeiros. Ha participado en numerosos festivales: Fiesta Provincial del Teatro (INT), Fiesta Nacional del Teatro en Tucumán 2016 (INT), Festival Lati-

En la obra, cada escena construyó un universo singular, apenas articulado por la noción de *humanidad* presente en el título del espectáculo. El acento estuvo situado en la actuación, la presencia escénica y la entrega de los intérpretes para llegar al exceso. El espectáculo comienza mientras el público ingresa a la sala, en una danza espasmódica y de formas rotas de los intérpretes, que bailan y por momentos accionan. Uno de ellos con el torso cubierto por un tapado de piel y empuñando un micrófono, plantea la génesis del espectáculo. Su primer parlamento es “al principio dios creo el cielo y la Tierra” y su discurso crece en intensidad, a la par que recupera imágenes bíblicas.⁹ La transición entre este fragmento y el siguiente es musical y lumínica, ambos materiales se oscurecen y afectan a las dos actrices que permanecen en el espacio. Una de ellas cae al suelo, impulsada por la música. La otra sostiene un soliloquio sin palabras: apenas vocales cantadas, con trazas de alguna melodía. Esa elocución crece hasta el grito a la par del sonido del ambiente, que se vuelve ensordecedor. La escena que sigue fue preparándose mientras tanto: una figura de un hombre ciego con su bastón ingresa a escena y lo esperan una mujer en sillas de ruedas y su acompañante, suena una canción romántica con una sonoridad radial. El hombre ciego dice: “He aquí el humano, veremos al humano funcionando ¿Cómo funciona un ente así? ¿Qué clase de cosa es? Lo veremos, lo analizaremos, veremos qué aspecto tiene el humano”. En ese parlamento se sintetiza la globalidad de la obra, que será una sucesión de escenas, enlazadas a partir de la transformación de las atmósferas y las corporalidades y no por los efectos de una narración. En la escena ilustrada en la fotografía, las dos actrices corporizaban voces y gestos grotescos mientras el texto relataba la experiencia de la lactancia y la maternidad. En el primer plano visual de la escena, los dos actores de la obra construían cuerpos de niños pequeños, donde podía leerse en ellos el aprendizaje del estar de pie y caminar. A medida que la escena avanzaba, los bebés se volvían más y más grotescos, hasta llegar a la confrontación corporal asimilable a una muerte por ahorcamiento. El texto sobre la maternidad discurría durante esa lucha.

La experimentación en esta puesta en escena viene de la mano de las búsquedas dramaturgias y actorales ligadas a lo siniestro. No es casual que este

noamericano e Iberoamericano de Artes Escénicas SUDAKA 2016 en Quito (Ecuador), Festival AÚRA (La Plata) y FIBA 2019 (Buenos Aires).

9. *La verdad de los pies. Estudio equívoco sobre el comportamiento humano*, Sala de Teatro Documenta Escénicas, Córdoba, Argentina, con estreno en 2015.

texto escénico que asume su condición rapsódica haya sido alumbrado por una búsqueda centralmente metodológica. La directora relató:

[el proyecto] *La verdad de los pies* para mí fue muy significativo a nivel de aprendizaje. La pregunta está más dirigida a que cada uno del grupo comparta algo material, concreto, tangible que lo preocupe, lo emocione, pero verdaderamente. [...] que te genere algo que es fuerte, importante, significativo, aunque no sepas qué es. Puede ser una poesía, puede ser una carta que alguien te escribió alguna vez, puede ser un objeto, un evento que sucedió o puede ser una escena de una película. El hecho de que esté materializado formalmente en algo, de alguna manera lo saca de tu subjetividad, lo pone ahí para que todos podamos vincularnos, sensorial, afectivamente [...] [Si] traigo [el material es] porque a mí me pasa algo con eso y al socializarlo cada uno empieza a generar un vínculo, afectivo, intelectual. Tratamos de generar ese tránsito al vincularse con [el material]. A cada uno le genera algo diferente, obviamente. De todos esos materiales se fue generando una metodología para empezar a entrecruzar lo que nos mueve, lo que nos problematiza, lo que nos atraviesa. Empezar cada uno a hacer cosas con lo que le mueve al otro. Si vos trajiste una poesía, otro se lleva esa poesía y trae un ejercicio para hacer con esa poesía, para la próxima semana. De alguna manera se van haciendo traducciones, se genera un dispositivo, de contaminación, de cruce y de amplificación de multiplicación de esos afectos. De esos afectos mediados por imágenes, cuerpos, objetos, palabras. Así se crea. Y así fuimos indagando en una metodología que es súper colectiva, en el sentido de que hay una escena a la que se arribó porque pasó por las múltiples resonancias de todos y no sabemos qué la originó ni quién la originó porque al final esto fue un puntapié para generar cruces y los cruces se dan donde hay una potencia, es decir, nadie va a elegir un texto que no le genera nada. Hay una fuerza de arrastre que va generando potenciaciones mutuas. Entonces, lo que terminamos eligiendo ya viene destilado: lo que no resultó interesante en el proceso solo se va descartando y va quedando lo que potenció. [...] *La verdad de los pies* fue otra cosa porque nos propusimos: dije, “de alguna manera ya está, eso ya lo hice, quiero aprender a dirigir de otra manera”, y ellos a su vez también, “yo quiero aprender a actuar de otra manera”. Y así, inventamos esta metodología.¹⁰

Me interesa en particular la descripción del proceso de contagio de materiales para la producción de escenas. El criterio de proposición de materiales es

10. Entrevista de Fwala-lo Marin a Jazmín Sequeira, 6 de junio de 2018.

afectivo, en los términos de Sara Ahmed, en los que los afectos se pegan a los objetos y remiten a una historia anterior.¹¹ A esta propuesta se sucedía la recuperación del material por otro integrante del grupo, que debía transformarla. Aquí el criterio vuelve a ser afectivo, porque se toma aquello que resuena con la propia subjetividad. La puesta en escena se construye como una *destilación* de materiales, purgados una y otra vez por los afectos individuales y colectivos. En síntesis, tanto la metodología de creación como la producción de la obra buscan trascender las formas convencionalizadas de creación, lo que concibe al proceso escénico como un problema y no como la reiteración de fórmulas conocidas.

Construcción de acontecimientos y dispositivos escénicos

La segunda dáda atiende a la preocupación por las puestas en escena desde las nociones de acontecimiento y de dispositivo que, sin ser contrapuestas, focalizan aspectos diferentes: la primera alude a la dimensión experiencial y convivial de la escenificación y la segunda al diseño de la disposición perceptiva del espectáculo. Erika Fischer-Lichte aborda la problemática del acontecimiento enfocándose en la realización escénica y no en la representación. Para ella, la realización escénica se corresponde con una instancia festiva o lúdica entre artistas y espectadores y su materialidad específica es efímera y dinámica, muy lejos de la lógica de los artefactos estables. La idea del artefacto sería válida siempre que se entendiera por realización escénica únicamente lo que pasa sobre “el escenario”, como si éste fuera inmovible. De este modo, la “esteticidad” de la realización escénica —aquello que le otorga su carácter artístico— está dada por el acontecimiento de encuentro y no por la obra creada en sí.¹² En estos términos, lo decisivo de la experiencia estética teatral será compartir el espacio real con los cuerpos reales de artistas y público.¹³ En síntesis, a quienes les inquieta el orden de acontecimientos, entenderán la materialidad específica teatral como la reunión corpórea de los grupos compuestos por hacedoras y hacedores, y por espectadores.

11. Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 31.

12. Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada Editores, 2011), 72.

13. Fischer-Lichte, *Estética*, 73.



2. Hugo Suárez, *Clase*, 2017, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. Elenco concertado de Clase ©

En la puesta en escena de Gonzalo Marull de la obra *Clase* –cuya dramaturgia pertenece a Guillermo Calderón– la reunión de espectadores a modo de asamblea es lo que constituye el texto escénico (figs. 2).¹⁴ Ésta se concibió incorporando la presencia de la audiencia como parte de la organización espacial del espectáculo.¹⁵

Las butacas de los espectadores eran bancos escolares que estaban situados en el espacio escénico de la sala, mientras que la actuación se realizaba entre el espacio escénico y las gradas –que no eran utilizadas por los espectadores, sino que eran parte de la visual de la obra. En la entrevista, Marull declaró que es una competencia de todo el colectivo artístico el tránsito del escrito al sistema teatral y que, mientras ocurra la implicación de los artistas en el proceso –y no una implementación convencional de los saberes técnicos–, el tránsito podrá llevarse a cabo de manera profunda, compleja y desde la multiplicidad de los materiales.

14. Guillermo Calderón, “Clase”, en *Diciembre Clase* (Bilbao: Artezblai, 2008), 75-127.

15. *Clase*, dramaturgia de Guillermo Calderón, dirección de Gonzalo Marull, Sala de Teatro Documenta Escénicas, Córdoba, septiembre de 2017. La obra participó de la 33ra. Fiesta Provincial del Teatro de Córdoba organizada por el Instituto Nacional del Teatro y de la Fiesta Nacional del Teatro representando a la Provincia de Córdoba. Ganó el Premio a Mejor Obra y Elisa Gagliano fue elegida como Mejor Actriz en los Premios Provinciales de Teatro 2018.



3. Hugo Suárez, *Clase*, 2017, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. Elenco concertado de *Clase* ©

Sintetizó su postura en la frase “reflexionar y profundizar sobre el material que tenemos”, refiriéndose al proceder de cada papel, ya que valora la especificidad del saber y capacidad expresiva de las personas artistas –que operan desde luz, escenografía, actuación o vestuario. A la vez, Marull refuerza las responsabilidades de los artistas sobre el pensamiento de la obra desde papeles diferenciados, al asumir que este razonamiento colectivo y múltiple es lo que construye “la función dramaturgica” que persigue en sus creaciones. El espectáculo *Clase* estuvo dirigido por Gonzalo Marull y se realizó con las actuaciones de Elisa Gagliano y Pablo Martella; la iluminación estuvo a cargo de Juliana Manarino Tachella, la escenografía, de Kirka Marull, la fotografía, de Hugo Suárez y la producción, de María Paula Del Prato (fig. 3).

Si nos detenemos exclusivamente en la dramaturgia textual de Guillermo Calderón, que es el punto de partida del espectáculo, reconocemos que se hace eco de las revueltas estudiantiles chilenas de 2006. En la obra se presenta el encuentro de un profesor con una única estudiante –ya que los demás están en la calle. La desigualdad en el uso de la palabra, que es monopolizada por el profesor, y los temas que se abren paso durante el diálogo asimétrico dan “cuenta de una confrontación generacional e ideológica en relación al futuro, la desesperanza y la remota posibilidad de un cambio político-social”.¹⁶ La puesta

16. Javiera Larraín George, “Por una educación afectiva. Una lectura de *Clase* (2008) de Gui-

en escena comienza con el monólogo de la estudiante, con una tenue luz que no devela la propuesta espacial, la actriz ofrece de brazos el monólogo mirando a la audiencia a los ojos. La ruptura de la cuarta pared no volverá a ocurrir en el resto de la puesta en escena. La propuesta actoral del espectáculo plantea una actuación realista –cuestión que no profundizaremos aquí pero que invitamos a leer en otros escritos. El personaje de la estudiante nombra más adelante este monólogo como su disertación, la cual el profesor le impedirá dar durante todo el espectáculo. El monólogo se interrumpe por un cambio de luces seco cuando el profesor ingresa, en ese momento se devela un escritorio, un pizarrón y bancos escolares: el profesor tendrá el monopolio de la palabra. Esa disposición permanecerá casi en la totalidad del espectáculo. El dispositivo escolar marcará el espacio y el tiempo, que cambia, casi sobre el final, cuando la campana del recreo suena: a partir de allí la estudiante volverá a tomar la palabra. Al cabo de un tiempo, el profesor abandona la escena y la luz vuelve a ser tenue sobre el cuerpo de la estudiante que cierra el espectáculo.

En la escenificación la propuesta espacial apostó a construir –al menos virtualmente– un debate asambleario que incorporara –de manera tangible y literal– a los espectadores. Este procedimiento de construcción del acontecimiento de encuentro permitía leer la obra, sus temas y sus cuestionamientos en clave de un problema común a actores y espectadores. Por ello, cuando Marull se refiere al tránsito del texto a la escena desde la multiplicidad de los materiales es posible observar su correspondencia en este espectáculo, en el cual la disposición del acontecimiento, la escenografía, la actuación y la luz están orientadas a construir una asamblea de ciudadanos.

Al considerar el otro polo de la diada, aquel que recupera la noción de dispositivo como el sistema propuesto por el espectáculo para organizar la percepción y ofrecer lo que se da a percibir, aparecen otras preocupaciones. Por ejemplo, desde este enfoque se presenta la noción de artefacto escénico, identificable con el dispositivo escénico, es decir, la disposición en el espacio escénico de los objetos y las personas. En palabras de Appia, la “máquina de actuar” es aquello que funciona en el territorio de la escena, son los objetos escenográficos, la luz, el sonido y demás elementos que se conjugan con la actuación. Patrice Pavis afirma que “el término ‘dispositivo’ se ha vuelto el término técnico para descri-

llermo Calderón”, *Nueva Revista del Pacífico*, núm. 71 (2019): 110, <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762019000200108> (consultado el 2 de noviembre de 2022).

bir tanto la forma de la escena como la manera en que ésta organiza el espacio según sus necesidades”.¹⁷

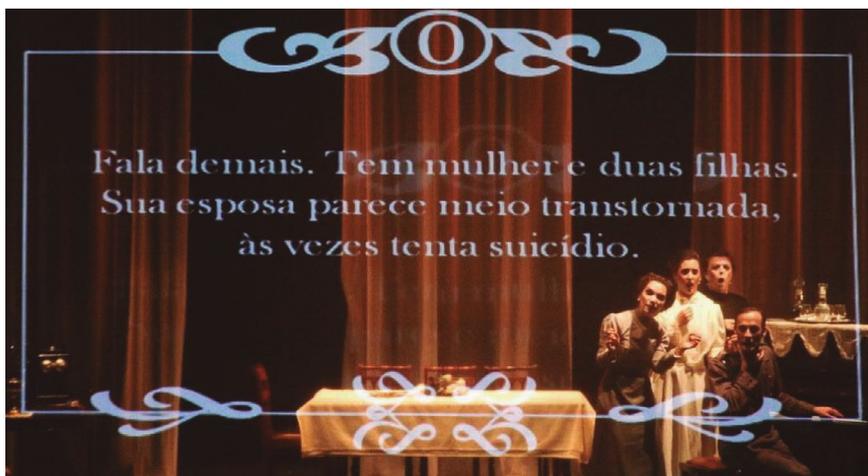
Sin embargo, Pavis luego amplía la noción para referirse a la disposición general del acontecimiento, es decir, la organización material del espectador y la propuesta del evento todo, que abarca la relación que se entablará entre los cuerpos de actores y actrices, espectadores y materiales de diverso tipo que estén allí emplazados. En este punto las nociones de dispositivo y acontecimiento encuentran un punto en común: el dispositivo establece las condiciones del acontecimiento. Al ilustrar el planteo, el dispositivo indicará si los espectadores permanecen sentados en gradas frente a la escena, si están todos juntos u organizados en dos grupos, si se disponen en un círculo de 360°, si se ven entre sí, si se trasladan a lo largo de la función; o bien, si el dispositivo se emplaza en una caja negra, si toma la infraestructura doméstica del espacio (un baño real, una cocina), si es en el aire libre, si es el espacio público, si es de día, si es de noche; el dispositivo marcará también la relación de los cuerpos y elementos con el espectador, si la escenografía está distante, si es muy próxima y se puede observar la textura de su constitución, si los elementos invaden la escena (salpicando, arrojados u ofreciéndose), si los elementos funcionan diegética o extradiegéticamente, si los actores circulan el espacio de la expectación, si mantienen la cuarta pared, si la rompen, si encarnan personajes o son intérpretes de presencias. Éstas son algunas, entre numerosísimas posibilidades, de construcción del dispositivo que organiza materialmente a sus participantes y objetos involucrados.

Pavis completa la noción de dispositivo teatral con aportes de Foucault y Agamben, en tanto lo nombran como un conjunto heterogéneo de discursos que funcionan como mecanismos de control de los cuerpos. En mi caso, de los cuerpos de espectadores y de actores y actrices por igual. Entendidos así, los dispositivos tienen la capacidad de modelar, controlar u orientar conductas, gestos, opiniones y discursos.¹⁸ Las vías de construcción y deconstrucción de los dispositivos quedan en manos de las realizaciones escénicas, siempre que tengan la capacidad de montarlos y develarlos o de montarlos y ocultarlos, en virtud de sus objetivos estéticos y políticos.¹⁹

17. Patrice Pavis, *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2016), 80.

18. Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino* (Barcelona: Anagrama, 2015), 22.

19. Pavis, *Diccionario*, 81.



4. Milton Dória, *Las tres hermanas*, 2013, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. Rey Marciali ©

En el caso de la obra *Las tres hermanas* (figs. 4-6); dirigida por David Piccotto, se ejercita un modo de construir y deconstruir el dispositivo de enunciación en la puesta en escena.²⁰ Este espectáculo, realizado a partir de la dramaturgia de Antón Chéjov, contó con la actuación de Alicia Vissani, Analía Juan, Estefanía Moyano, Luciana Sgro Ruata, Nelson Balmaceda y Diego Haas; la iluminación de Simón Garita Onandía; el sonido de Horacio Fierro, el video de Belen Castell; el vestuario y diseño escenográfico de Ariel Merlo; peinados y asistencia escenográfica de Marysol Fabro.²¹ La obra respeta la estructura en actos, cuya escenificación obedece a las reglas del cine en distintos periodos. La propuesta espacial incluye una pantalla traslúcida por delante de la escena, que recibirá distintas proyecciones que se yuxtaponen visualmente con las actuacio-

20. Antón Chéjov, "Las tres hermanas", en *Teatro completo (incluye Platonov)*, trads. Galina Tolmacheva y Mario Kaplún (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013), 207-326.

21. *Las tres hermanas*, dramaturgia de Antón Chéjov, dirección de David Piccotto, Sala de Teatro Documenta Escénicas, Córdoba, abril de 2013. Obra ganadora de los Premios Provinciales de Teatro 2015 en las categorías Mejor Obra, Mejor Dirección y Mejor Diseño Lumínico. Representante de Córdoba en diversos festivales nacionales e internacionales como Fiesta Nacional Del Teatro Jujuy 2014, el Festival Andino Internacional de Teatro 2015 y el Argentino de Artes Escénicas de la Universidad Nacional del Litoral, edición 2014.

nes. La pantalla convive con los cuerpos e impone la lógica cinematográfica para la composición visual y auditiva del espectáculo.

Por ello, el primer acto es cine mudo, con música y placas de textos cortos, en el que las corporalidades construyen una actuación entrecortada que recuerda el movimiento de un proyector antiquísimo. El segundo acto incorpora el texto doblado, cuya entonación y timbre dan cuenta de una prolijidad excesiva, lo que desnaturaliza la relación del cuerpo y la voz. En este acto, la pantalla sólo interviene brindando información narrativa esencial, bajo la idea de la cartelera previa al comienzo de las escenas en el cine. En el tercer acto escuchamos la voz de los actores y actrices sin mecanismos de amplificación o reproducción, con la salvedad de que varían la lengua y en la pantalla se proyecta el texto de cada parlamento, a los modos del subtítulo cinematográfico. En el cuarto acto, los intérpretes actúan con sus cuerpos y voces en sintonía con fragmentos de películas clásicas, que se superponen visualmente en la pantalla. La obra se cierra cuando las tres hermanas salen por delante de la pantalla y dirigen sus últimos parlamentos directamente a los espectadores, rompiendo la cuarta pared (fig. 5).

En esta puesta en escena, el dispositivo cinematográfico que ordena los cuerpos de los espectadores y de los actores y actrices es claro: la pantalla domina la configuración espacial y afecta el *performance* de los cuerpos, el sonido, el texto y los objetos.

En la teoría cinematográfica, Jean-Louis Baudry problematizó la perspectiva del espectador en cine al considerar su punto de vista y situación, la pasividad frente a la pantalla constituye a un espectador omnisciente, sin conciencia del aparato fílmico.²² Por su parte, Jacques Aumont contribuye a la conceptualización del dispositivo cinematográfico mediante las contribuciones de teóricos como Christian Metz, Jacques Lacan o Roland Barthes para afirmar que la pantalla funciona como un espejo que no devuelve la imagen del cuerpo del espectador y lo excluye de la acción. El dispositivo sitúa al espectador en una “impotencia motriz” ante una preponderancia de la actividad visual.²³ Para Karina Mauro –en su lectura sobre la puesta en escena realista– la organización del espectador “en función de un punto ciego” produce una “óptica de visión” que impide que sea vista y es precisamente

22. Jean-Louis Baudry, *L'effet-cinéma* (París: Albatros, 1978) y Pavis, *Diccionario*, 80.

23. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Buenos Aires: Paidós, 2008), 250.



5. Milton Dória, *Las tres hermanas*, 2013, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. Rey Marciali ©

dicha invisibilización de los artificios de construcción del dispositivo lo que produce la ilusión referencial.²⁴

Lo que me interesa en particular en *Las tres hermanas* de Piccotto es la capacidad del dispositivo, primero, de emular la construcción de un dispositivo cinematográfico y segundo, su destreza para deconstruirlo ante los ojos de la audiencia. Es posible observar dicho desmontaje en el tercer acto del espectáculo. Este acto es el subtítulo en el que actores y actrices imitan humorísticamente distintas lenguas mediante sonidos identificables con el idioma ruso y el italiano.²⁵ También hablan con fluidez el portugués y el inglés; e incluso pronuncian el español con acento español y no argentino —la tonada nativa del elenco. Estos cambios en la lengua se efectúan producto de un pitido que

24. Karina Mauro, “La metodología de actuación realista como dispositivo de atenuación de la presencia del actor en teatro y cine”, *Revista Brasileira Estudos da Presença* 7, núm. 3 (2017): 523-550, <https://doi.org/10.1590/2237-266069587> (consultado el 1 de mayo de 2018).

25. Los sonidos recuperan el juego teatral “lengua negra” en el que los participantes emiten sonidos asimilables a una lengua, evitando las significaciones y profundizando en el uso libre sin palabra y en la expresividad y gesto de la voz.

recuerda al botón del control remoto que permite el cambio inmediato de idiomas en el televisor, reforzado por una proyección de una luz que enciende la pantalla. El procedimiento es sumamente simple y, por ello, detona carcajadas en las funciones. Lo que evidencia allí es el artificio de construcción, que sitúa al espectador en la zona del control remoto televisivo, y devela la lógica de construcción del espectáculo (fig. 6).

Esta realización escénica juega en el límite del dispositivo cinematográfico, en el que la persona espectadora está inmóvil, únicamente mirando y sabiéndolo todo, pasiva e identificándose con la narración. Sin embargo, en el tercer acto que describimos antes y en el final la puesta le recuerda al espectador que está en el teatro, compartiendo con otros, viendo una obra de teatro que está jugando a ser un dispositivo cinematográfico. Y aún más, divirtiéndose a costa de ese dispositivo, de sus limitaciones y sus ventajas.

En síntesis, una realización escénica puede proponer un dispositivo cinematográfico, y sostener una enunciación realista y mantenerla durante todo el espectáculo. Otra alternativa es que, habiendo construido el dispositivo de enunciación realista, intempestivamente sea develado, lo que conduce a su deconstrucción y a un sitio activo para los espectadores. La realización misma sostiene el engaño para luego exhibir el artificio.²⁶

Dispositivos: transposiciones mentales o afectaciones materiales

Con base en lo que he presentado y desde mi perspectiva, la relevancia de los dispositivos escénicos está en su capacidad para provocar afectos en actores y actrices, y en espectadores. La luz, escenografía, sonido y espacialidad funcionarán en la medida en que puedan interactuar con la actuación y promover acciones, imágenes, emocionalidades, metáforas junto a ésta.

Las composiciones entre los materiales pueden ser resultado de la transposición de planes previos o producto del experimento y el error en el ensayo. Marcelo Arbach, uno de los directores entrevistados en mi investigación, repite hasta el cansancio “todo se comprueba en la escena”, como un modo de reve-

26. He realizado un análisis de puestas en escena de directores de esta investigación en otro trabajo, donde el mecanismo de enunciación y ruptura del dispositivo es empleado con frecuencia. Véase “Films escénicos: teatro de préstamos y de piraterías”, *Toma Uno*, núm. 6 (2018): 93-107, <https://doi.org/10.55442/tomauno.n6.2018.20897> (consultado el 10 de noviembre de 2022).



6. Milton Dória, *Las tres hermanas*, 2013, Córdoba. Captura de pantalla del registro audiovisual. Rey Marciali ©

lar que el plano mental individual (de la dirección) o colectivo (del grupo) es insuficiente. El proceso de pruebas es relevante a los fines de que los resultados obtenidos provengan de la investigación colectiva y no de la especulación mental. Creer que es posible corroborar en el plano concreto las imágenes que se alojan en la cabeza de la dirección es un acto de alejamiento de la estética del material y menosprecio de los aportes creativos de los integrantes del grupo. No está de

más recordar que ni los actores son súper marionetas, como afirmaba Appia, ni los materiales funcionan tal cual se mueven en la imaginación. Intuiciones menos controladoras y más inespecíficas pueden proponerse para afectar a los actores y esperar a ver lo que sucede. ¿Qué acontecimientos alumbrará? ¿qué maravillas provoca en el ensayo? Si quien dirige se deslumbra, entonces, seleccionará y recortará esos fragmentos que, luego, compondrán la puesta para deslumbrar también a los espectadores. Esa operación es opuesta a la de adherirse a una idea y plasmarla en los cuerpos y los materiales como si fuese un ejercicio automático.

Si el dispositivo escénico busca afectar a los actores, esto sólo se conseguirá con el ensayo sostenido con los materiales en un tiempo digno para la exploración. De otro modo, la actuación y el espacio quedan dissociados, los objetos son ajenos a la actuación y no logran afectarla. No hay interacciones genuinas entre materiales-objetos y actuación. La mera apariencia de la escena no alcanza a rozar el acontecimiento. Rodrigo Cuesta afirma que los universos compuestos por materiales diversos invitan a una “dramaturgia de todo, digamos, del sonido, de la luz, de todo” y le permiten:

otro lado que me interesa [al dirigir], que es la cuestión técnica, entonces propongo desde la luz otra cosa y ver qué sucede en la escena. [Propongo] desde lo visual, para ver cómo funciona y si algo provoca en ellos [los actores] esto, [por ejemplo si] la música aparece cuando no era, porque yo también estoy probando: “quiero probar a ver qué pasa acá”.²⁷

En su poética la relación entre los materiales y la actuación es prioritaria. Marcelo Arbach plantea un interés por “descubrir cuáles son las leyes de funcionamiento de ese universo nuevo y tratar de ordenar en esa relación”.²⁸ Las relaciones de los materiales, los sentidos y las percepciones pueden estar organizadas mediante un engranaje que los articule, a eso también lo llamamos dispositivo. Algunos directores y directoras se preocupan por elaborar dispositivos escénicos que integren los elementos y consigan una composición que borre las costuras de cada materialidad.

27. Entrevista de Fwala-lo Marin a Rodrigo Cuesta, 26 de junio de 2017.

28. Entrevista de Fwala-lo Marin a Marcelo Arbach, 14 de noviembre de 2019.



7. Gaston Malgieri, *Saldo. Botes de Corín Tellado*, 2013, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. Ficciones Rosas ©

Si bien en los casos que se estudian existen numerosos ejemplos de afectación de materiales, interesa recuperar el caso de la obra *Saldo. Botes de Corín Tellado* que contó con la dirección de Martín Gaetán (fig. 7).²⁹

En la entrevista el director resalta la importancia del papel de escenógrafo:

Cuando aparece Federico [Tapia], que es el escenógrafo, él plantea el gran dispositivo, porque se le ocurre el gran dispositivo [...] El del mundo dentro de otro mundo. Nos dice “no están en la habitación, están dentro de un placard”, [y por eso] la obra es dentro de un placard, los personajes están dentro de un ropero. [...] Al

29. *Saldo. Botes de Corín Tellado*, dramaturgia, puesta en escena y dirección de Martín Gaetán, Sala de Teatro La Nave Escénica, Córdoba, noviembre de 2013. En la ficha técnica declaran que la dramaturgia se realizó con base en textos de Martín Gaetán, Silvana Nafría, Soledad Pérez, Vanesa Salazar. La actuación fue de Cubano Moreno, Silvana Nafría, Soledad Pérez y Vanesa Salazar; el diseño y realización de vestuario de Edgar Tula; el diseño de luces de Daniela Maluf; el video de Julieta Raineri; la música original de Germán Zecchin; la fotografía de Gaston Malgieri; el arte de Natacha Chauderlot y Federico Tapia; y la asistencia de dirección de Cubano Moreno.

dispositivo [se suma] el código actoral [que] permitió que la obra se vuelva absurda. Al volverse absurda se volvió, desde mi punto de vista, más interesante. Cuando aparece el dispositivo escénico que contiene a todo el espacio, la obra da un vuelco porque los personajes se vuelven tres muñecas que habitan dentro de un ropero. El ropero cuando se abre no es un ropero, sino que es una casa.³⁰

Gaetán reconoce la elocuencia del escenógrafo para proponer el dispositivo de la obra, es decir, las reglas del juego que hacen funcionar el mecanismo del texto espectacular. En la obra *Saldos...* la organización material de la escenografía y la actuación configuran un dispositivo absurdo del que los espectadores son testigos (figs. 8a y b).

El dispositivo nombra el engranaje donde la actuación se engarza, designa la hipótesis de sentido de la obra y describe el mecanismo de construcción de la enunciación que se ofrece a los espectadores. La actuación se entrena para construir una calidad de movimientos de muñecas. Los cuerpos se adecuan a la escenografía, que es en realidad la que restringe los movimientos e instaura las reglas del juego. La propuesta de sentido de la obra se organiza alrededor del dispositivo ideado y construido por el equipo. Éste, a su vez, exhibe, ante los ojos de los espectadores, el mecanismo de enunciación de la obra. Otros directores sostienen un criterio poético que se apoya centralmente en la disposición material de la actuación y el texto, mediante escenografías de gran porte o propuestas ingeniosas objetuales. En este sentido resulta destacable el desarrollo poético de Luciano Delprato con su grupo Organización Q. Delprato testimonia su fascinación por una obra de Philippe Genty, fascinación que creemos también busca construir en sus espectáculos:³¹

[la obra de Genty] una de las cosas más impresionante que tiene es que está permanentemente jugando con la escala. Trabajan en salas muy grandes en general, como el Teatro del Libertador y durante muchos momentos de la obra cuesta distinguir si lo que estás viendo es un muñeco, un actor, si es pequeñito, si es grande. Trabajan con objetos [...] Fue muy impresionante [ver] doblar las leyes de la realidad. La obra tenía la posibilidad de instalarse como un sucedáneo de la misma vida, pero con reglas completamente otras [...] [Estaría] allí la raíz de algo indómito que se juega en el escenario y que parece que desbordara hacia el patio de

30. Entrevista de Fwala-lo Marin a Martín Gaetán, 16 de junio de 2018.

31. La misma obra fue nombrada por Gonzalo Marull, creemos que se trata de *Désirs Parade*.



8 a y b. Gaston Malgieri, *Saldos. Brotes de Corín Tellado*, 2013, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. Ficciones Rosas ©

butacas, que parece que tuviera un vínculo donde los bordes entre lo que es real y lo que no lo es, entre lo que es ficción y lo que es discurso de la realidad está entrecruzado, como una forma de vida más ambigua.³²

Delprato se maravilla con el desborde de los límites de la percepción y la confusión de las reglas de la realidad. En ese desconcierto detecta el carácter disruptivo del teatro, especialmente en sus implicancias hacia los espectadores. El trabajo con objetos, muñecos, actores, escalas, sensaciones kinestésicas es lo que se observó en este espectáculo y considero que es también la materia de trabajo del grupo Organización Q, en los espectáculos que he podido experimentar (figs. 9a y b). En el caso de la obra *Número 8*, la propuesta emplaza a cuatro actores sobre un artefacto escenotécnico construido por una tarima como una balsa de madera (que puede apreciarse en la figura 10) y por debajo, a la vista de los espectadores, una especie de gomón enorme que mantenía la estructura de madera en un equilibrio en extremo inestable.³³ El gomón es un objeto que se usa rudimentariamente como elemento recreativo para sostenerse a flote en ríos y lagos en Argentina. En este caso, era sobre esa estructura de equilibrio que ocurrían las escenas (fig. 9).

En *Número 8* cuatro actores varones llevan adelante escenas de compromiso físico que despliegan profundidad textual y emocional, en una dinámica de contrapesos y compensación de fuerzas. El ejercicio se repite, también, en la distribución del tiempo entre el exceso en el texto, el silencio y la construcción de imágenes visuales. En el espectáculo, entre lo diverso, se busca el equilibrio. Para definir equilibrio podemos acudir a la idea de que, ante una base poco sólida, el cuerpo no se cae; o bien que significa conseguir una armonía en la contraposición de fuerzas; o que el equilibrio es una manera de actuar con astucia para no caer ante situaciones complicadas o de riesgo. Estas acepciones son útiles para

32. Entrevista de Fwala-lo Marin a Luciano Delprato, 21 de marzo de 2019.

33. *Número 8*, cuya dramaturgia, puesta en escena y dirección estuvieron a cargo de Luciano Delprato. Estuvieron en escena Aníbal Arce, Marcos Cáceres, Leopoldo Cáceres y Rafael Rodríguez; en el diseño escenográfico, Luciano Delprato y Rafael Rodríguez; en el de la iluminación, Rafael Rodríguez; en el diseño y realización de objetos, Aníbal Arce; en el diseño sonoro y música original, Pablo Cécere; en la producción general y asistencia de dirección, María Paula Delprato. Su estreno tuvo lugar en la sala de teatro DocumentA/Escénicas, Córdoba, septiembre de 2013; este espectáculo formó parte de los festivales Escenarios de Verano Estación CABA (2014), 100 Horas de Teatro de Córdoba (2014), Fiesta Nacional del Teatro Jujuy (2014), Teatro por la Memoria (2014).



9. Melina Passadore, *Número 8*, 2013, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. Organización Q©

pensar en la obra, primero, porque de manera concreta y física el desarrollo de la obra se realiza sobre una base poco sólida y extremadamente precaria, la estructura de madera sobre el gomón inestable. En segundo lugar, por lo ecléctico de las escenas que no obedecen a una narrativa lineal y se mantienen en equilibrio por la astucia del montaje y de la premisa que la sinopsis declara “cuatro marineros a la deriva en alta mar segundo antes del Apocalipsis”.³⁴

Para esta escenificación pensamos en las posibilidades del concepto de dispositivo, desde el modo en que Javier Daulte lo plantea, entendiéndolo como “una convención” que acepta reglas del juego arbitrarias e incomprensibles, incluso omnipresentes.³⁵ Serían reglas puestas por la dirección –aun la dirección grupal– que considera que el hermetismo del juego es parte del juego mismo, donde sólo quien dirige conoce el engranaje que hace mover a los actores. En este esquema el actor juega con las normas planteadas y se atiene a éstas. El paradigma oculo-centrista organiza la distribución del poder que se ejerce en la

34. *Número 8*, DocumentA/Escénicas, Córdoba, septiembre de 2013.

35. Javier Daulte, “Juego y compromiso”, en Olga Cosentino, ed., *La puesta en escena en el teatro argentino del bicentenario* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010), 124.

formulación de las reglas del juego: quien ve, tiene el poder absoluto por sobre quien es visto, que sólo puede aceptarlas.

En cuanto a la lógica que hilvana las escenas, la sinopsis del espectáculo declaraba:

Cuatro marineros a la deriva en alta mar segundo antes del Apocalipsis. No se pueden llevar mujeres en los barcos. Quizá todo ocurra en los sueños húmedos de marineros que sueñan que son monos que sueñan que son ángeles. Un bote que flota en los jugos del vientre de una ballena. Mamífero acuático de 170 toneladas.

$1 + 7 + 0 = 8$

Aunque las escenas están situadas en la deriva del altamar, la lógica onírica se hace presente en la ausencia de una narrativa clásica y de personajes que funcionan como una unidad de sentido. Más bien son los restos de unos hombres a la deriva, que tienen esta oportunidad para proferir palabra, para jugar al fútbol, para luchar entre ellos, humillarse, abrazarse, compartir en la lógica de las amistades de los varones cis. Apenas manteniendo el equilibrio ante la tempestad.

La propuesta dramaturgía obedece a los procedimientos rapsódicos de costura de diferentes modalidades, géneros y fuentes textuales.³⁶ El director se refirió en una entrevista a que la búsqueda está asociada a un “estado barroco, bizarro, de elementos, en una ensalada mística con cierto grado de exquisito”. La dramaturgia se construye mediante “procedimientos caprichosos” y conjuga materiales como Pinocho y Patoruzú, Jonás, la Biblia, *La invención del amor*, de Paul Auster, incluyendo la referencia a la pintura de Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*.³⁷ A su vez, se cierne sobre la obra el fantasma ausente de lo femenino, cuya presencia prohibida en alta mar funciona como catalizador de las metáforas de la obra. El sexo, el deporte, la intimidad en el espacio masculino se organizan sobre la “ausencia” femenina, una ausencia que es sólo ficticia, ya que la audiencia se compone también de mujeres e identidades diversas, que asisten al derroche y exhibición de la testosterona que se sabe observada. Dice Delprato: “Somos varones en una ciudad que no tiene mar. El mar, como la

36. Jean-Pierre Sarrazac, *Apostilla a L'avenir du drame* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2009).

37. Beatriz Molinari, “Número 8: Hombres a la deriva”, *La Voz del Interior*, 27 de julio de 2013, <https://www.lavoz.com.ar/vos/escena/numero-8-hombres-deriva/?login=google#:-:text=%22N%C3%BAmero%208%22%3A%20Hombres%20a%20la%20deriva> (consultado el 24 de noviembre de 2022).

mujer, la madre... Queda la pregunta 'qué carajo es ser varón'. Tomamos el tema de los pelos y lo metemos en el caos".³⁸ En un pasaje de la obra, Marcos Cáceres dice "ser un hombre era arrastrar una valija pesada llena de juguetes rotos hacia ningún lugar, ser un hombre era cerrar el culo y dejar de llorar", poniendo en palabras, ya en 2013 que comenzaba a sacudirse la imagen del varón cis. El tema de la masculinidad, en una obra realizada en 2013 por varones, tuvo bastante de movimiento precursor.

*Palabras finales: dispositivos y experimentación
en condiciones de producción precarias*

Para finalizar, me parece importante considerar algunos aspectos de las condiciones de producción de estas puestas en escena.³⁹ Hemos descrito obras que tienen una voluntad experimental, es decir, actúan de manera innovadora al tensionar con la tradición artística, buscar transgredir "(y reestructurar indirectamente) las reglas de la gramática tradicional".⁴⁰ Son obras impulsadas por la experimentación, que además se circunscriben al teatro independiente. Este ámbito detenta entre sus rasgos cierta precariedad y la escasez de recursos materiales. Es llamativo que en condiciones de producción desfavorables hubiera oportunidad de innovar en zonas arriesgadas en términos económicos.

En otros trabajos he conceptualizado al teatro independiente mediante criterios institucionales y de campo, normativos y comunitarios. El teatro independiente puede entenderse como una serie de prácticas vinculadas a las artes escénicas que se producen y reproducen históricamente por una comunidad artística, en ámbitos específicos (como las salas teatrales) e inespecíficos (como fiestas o manifestaciones culturales y políticas). Opera con fuerza el mutuo reconocimiento de los hacedores respecto de su pertenencia al teatro independiente, que les separa de

38. Molinari, "Número 8."

39. He profundizado en la dimensión conceptual del teatro independiente en "Dirección teatral en el diálogo con el grupo" y en la incidencia de las condiciones de producción en los procesos creativos en "El rol de la dirección en la intersección entre metodologías de trabajo creativo y condiciones materiales en el teatro independiente argentino", *Tercio Creciente. Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural*, núm. 22 (2022): 131-144, <https://doi.org/10.17561/rtc.22.6882> (consultado el 2 de diciembre de 2022).

40. Umberto Eco, "El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia", en *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona: De Bolsillo, 1985).

otras personas y grupos, y les lleva a constituirse en una “identidad colectiva”.⁴¹ La comunidad del teatro independiente se construiría a partir de la separación de otros que no se apasionan con los procesos teatrales, las funciones, los ensayos, los encuentros recreativos, los talleres de formación y toda la serie de actividades en las que los hacedores se involucran. Sostengo que la comunidad mantiene una relación de “afecto-fuerza” que la atrae hacia estas instancias.⁴²

Para esta conceptualización no es menos importante la Ley Nacional de Teatro —producto de la lucha de la comunidad artística organizada.⁴³ Esta normativa que rige a nivel nacional impulsa ayudas económicas y promocio-na la actividad teatral que considera independiente. De la legislación surge la creación de un ente específico, el Instituto Nacional del Teatro, que administra fondos públicos para beneficiar a salas (de menos de 300 butacas) y a los grupos que se circunscriben a esos espacios. El criterio de diferenciación normativo se basa, primero, en el tamaño de los espacios y su consecuente alejamiento del lu-cro como principio rector. La ley estimula a aquellas asociaciones de la sociedad civil cuyo objetivo no se ajusta al beneficio económico (exclusivamente) cosa que se manifiesta, por ejemplo, en un número limitado de entradas cortadas. El segundo criterio se funda en la centralidad de las salas como nodos de funciona-miento del teatro independiente: es sólo alrededor de éstas que se organizan las acciones del Instituto Nacional del Teatro. Un tercer criterio tiene que ver con la profesionalización, ya que se estipula que las salas dispongan de una “infraestructura técnica necesaria”, lo que requiere de artistas técnicos especializados capaces de operar con maquinaria específica.

Me detengo en las políticas públicas que afectan la actividad porque estos espectáculos han sido financiados parcialmente con estos fondos y han partici-

41. Chantal Mouffe, *Prácticas artísticas y democracia agonística* (Barcelona: Universitat Auto-noma de Barcelona, 2007), 15.

42. Ana del Sarto, “Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y sub-jectividades en Ciudad Juárez,” *Cuadernos de Literatura* 16, núm. 32 (2012): 47, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/4060> (consultado el 4 de mayo de 2021).

43. Congreso de la Nación Argentina, Ley 24.800, *Ley Nacional del Teatro* (28 de abril de 1997), <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42762/norma.htm>. (consultado el 12 de enero de 2024). Cabe señalar que, bajo la presidencia de Javier Milei, en su primer mes de gestión, se presentó el proyecto de Ley “Bases y Puntos de Partida para La Libertad de los Argentinos” que abogaba por la derogación de la Ley Nacional del Teatro, de otras leyes de fomento de la cultura, la ciencia y otras numerosas leyes que protegen derechos sociales, económicos y de soberanía del país. Al día de hoy, 13 de febrero de 2024, dicha Ley no logró aprobarse.

pado de los circuitos de exhibición que ofrece el Instituto Nacional del Teatro. Si bien la inversión de los grupos debe haber sido muy superior a lo que pudo gestionarse de diversas fuentes públicas, aún queremos valorar la existencia de este tipo de políticas públicas de administración de fondos para procesos de creación. Creemos que la financiación de numerosos grupos con diversas trayectorias contribuye a la efervescencia y la multiplicidad de poéticas, que aun en condiciones de producción complejas producen dispositivos escénicos arriesgados, acordes a poéticas experimentales. ✿

La ingeniería que conforma el paisaje. La obra de Iwasaki Takahiro en el Pabellón Japonés en la 57ª Bienal de Venecia

The Engineering that Shapes the Landscape. The Work of Iwasaki Takahiro in the Japanese Pavilion at the 57th Venice Biennale

Artículo recibido el 1 de enero de 2023; devuelto para revisión el 22 de junio de 2023; aceptado el 15 de enero de 2024, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.124.2858>

Pilar Cabañas Moreno Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, Madrid, España, pcabanas@ucm.es, <https://orcid.org/0000-0001-9786-040X>

Líneas de investigación Interculturalidad entre Japón y Occidente; colecciones y coleccionistas del arte japonés en España.

Lines of research Interculturality between Japan and the West; Japanese Art Collections and Collectors in Spain.

Publicación más relevante En coautoría con Matilde Rosa Arias Estévez, *Zen, tao y ukiyoe. Horizontes de inspiración artística contemporánea* (Gijón: Satori, 2020).

Resumen El objetivo de esta investigación es estudiar la obra del artista japonés Iwasaki Takahiro, por medio del análisis de su participación en el Pabellón Japonés de la Bienal de Venecia en 2017. He podido descubrir en una de sus obras una interiorización del paisaje muy personal. Nacido en Hiroshima, incorpora en ésta la perspectiva de una ciudad cuyo momento presente partió de las cenizas radiactivas. En su trabajo se advierte cómo la cultura japonesa ha desarrollado modos de actuación para convivir con los fenómenos más agresivos de la naturaleza, como son los tifones, los terremotos y también la extracción por parte del ser humano de sus materiales y energías. El objetivo principal de este estudio es analizar de qué modo la obra de Iwasaki actualiza y retoma las perspectivas culturales tradicionales, procurando integrar la perspectiva de los tiempos y sus obras de ingeniería. Metodológicamente he utilizado un análisis fenomenológico adaptado al estudio del fenómeno artístico en el que, siguiendo a autores como Juan O. Cofré-Lagos, pasaremos del estrato óptico del objeto artístico al estrato fenomenológico del objeto estético, utilizando en todo momento la contextualización adecuada.

Palabras clave Naturaleza; paisaje; miniaturización; maqueta; contaminación.

Abstract The aim of this research is to study the work of the Japanese artist Iwasaki Takahiro, through an analysis of his participation in the Japanese Pavilion at the Venice Biennale in 2017. The author reveals in his works a very personal interiorization of the landscape. Born in Hiroshima, he incorporates in these projects the perspectives of a city whose present existence emerged from the radioactive ashes. His works show how Japanese culture has developed ways of acting to facilitate coexistence with the most aggressive phenomena of nature, such as typhoons, earthquakes, along with human extraction of its materials and energies. The main objective was to analyze the way in which Iwasaki's work updates and draws on traditional cultural perspectives, attempting to integrate the perspective of the times and his engineering works in the landscape. Methodologically, we have used a phenomenological analysis adapted to the study of the artistic phenomenon in which, following authors such as Juan O. Cofré-Lagos, I move from the ontic stratum of the artistic object to its phenomenological stratum, using the appropriate contextualization at all times.

Keywords Nature; landscape; miniaturization; model; contamination.

PILAR CABAÑAS MORENO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

*La ingeniería
que conforma el paisaje*
*La obra de Iwasaki Takahiro en el Pabellón Japonés
en la 57 Bienal de Venecia*

Introducción

La Bienal de Arte de Venecia se fundó en 1895 y en los 227 años transcurridos desde entonces su importancia y extensión no ha hecho sino crecer. En origen, cada nación que participaba disponía de su propio pabellón, del cual era propietario, y en el que cada dos años –según lo señalaba la propia organización en 1940– exhibía “la mejor producción de sus artistas más célebres. De este modo, todos los artistas que lo merezcan podrán ser conocidos y comparados con sus colegas de todos los demás países. Esta característica y estos principios han hecho que todos los grandes países hayan deseado progresivamente participar en la Bienal y tener su propio pabellón en ella”.¹ Ese año, ante el interés mostrado por Japón y las buenas relaciones que el país mantenía con Italia, se le ofreció utilizar el ex pabellón austriaco, cedido por el gobierno alemán² y situado en los jardines de Santa Elena.

1. “la migliore produzione dei suoi più celebrati artista. In tal modo titti gli artista meritevoli possono essere conosciuti e messi a confronto con i colleghi di tutti gli altri Paesi. Questa caratteristica e questi principi hanno fatto sì che tutte le principali Nazioni hanno a poco a poco desiderato di partecipare alla Biennale e di possedervi il proprio padiglione”, en *Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Dossier Giappone, 1940* (traducción de la autora).

2. El 12 de marzo de 1938 Austria quedó incorporada a Alemania como una provincia más del

El director del Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con L'Estero, Luciano de Feo, en una carta fechada el 23 de noviembre de 1942, invitaba oficialmente a Japón a participar de modo permanente en la Bienal de 1944, “una vez acabara la guerra”,³ y resaltaba la notoriedad y el beneficio económico que esto conllevaba.

En esas fechas, a finales de 1942, ya existía un proyecto arquitectónico para la construcción de su propio pabellón en la Bienal, si bien se consideró también una posibilidad más económica, la de comprar al gobierno alemán el ex pabellón austriaco (fig. 1).

Por fin, el Pabellón japonés se construyó en 1956 en el área conocida como los Giardini di la Biennale, siguiendo los planos del arquitecto Yoshizaka Takamasa (1917-1980), precursor de la arquitectura moderna en el Japón de la posguerra. En 2018, un año después de la exposición de Iwasaki Takahiro que nos ocupa, éste fue restaurado por Itō Toyo (1941) en colaboración con el estudio de arquitectura milanés ZITOMORI.

En la actualidad, la Fundación Japón es la entidad cultural responsable de la gestión del pabellón, y fue la que apoyó la elección de Iwasaki Takahiro como representante del país en la 57 Bienal de Arte de Venecia.

En el texto institucional del catálogo de la exposición de Iwasaki se subrayan dos aspectos determinantes en la decisión de la Fundación Japón en su selección. El primero es que Iwasaki proporcionaría a los espectadores de todo el mundo que acudieran a la Bienal “una oportunidad para sentir y experimentar la visión única de Japón hacia el mundo natural que se centra en una simbiosis con la naturaleza”,⁴ el segundo, que evidenciaba “los valores y la sensibilidad japoneses que se observan en las técnicas artesanales”.⁵ Por tanto, ofrecer su visión de la relación simbiótica con la naturaleza y destacar la tradicional habilidad técnica, parece una definición de rasgos nacionales. Sin embargo, algo que

III Reich. Esta situación se prolongó hasta el 5 de mayo de 1945, cuando los Aliados ocuparon la provincia alemana de Ostmark. Tras la intervención del gobierno militar aliado, que finalizó en 1955, Austria asumió su propio gobierno como Estado y su pabellón en la Bienal quedó bajo su cuidado.

3. ASAC, Carta del Dossier *Padiglione Giapponese*, 1942.

4. “an opportunity to sense and experience Japan’s unique view towards the natural world that centres on a symbiosis with nature”, en Meruro Washida, *Takahiro Iwasaki. Turned Upside Down, It’s a Forest* (Milán: Skira, 2017), 81 (traducción de la autora).

5. “the Japanese values and sensitivity that can be observed through craft-like techniques”, en Washida, *Takahiro Iwasaki*, 81 (traducción de la autora).



1. Yoshizaka Takamasa, Pabellón japonés en los Giardini di la Biennale, 1956, Venecia. Foto: © Pilar Cabañas Moreno.

puede resultar un tema nacional estandarizado, se cumple de una forma natural con la propuesta de Iwasaki, gracias a unos renovados planteamientos y una formalización tremendamente personal.

Las palabras institucionales de la Fundación Japón advierten también cómo aquellos primeros parámetros y los planteamientos oficiales de los organizadores de la Bienal, de mostrar a los mejores artistas, las mejores obras, han sido desplazados por la exhibición de ideas y el empleo del arte a modo de *softpower*.⁶ Resulta pues muy revelador descubrir qué hay detrás de lo exhibido en cada pabellón, pues en la trastienda podemos perfilar las preocupaciones de cada país y cómo se posiciona frente a éstas su gobierno y su sociedad.

6. Pilar Cabañas Moreno, “La Bienal de Arte de Venecia y la participación japonesa en su última década (2011-2019): un ejemplo de interacción y diplomacia internacional”, *Comillas Journal of International Relations*, núm. 17 (2020): 81-102.

La naturaleza, con sus deleites y sus fuerzas desatadas, aparece de forma recurrente entre los temas seleccionados, independientemente del asunto de la convocatoria de la exposición general.

Iwasaki Takahiro (1975)

Iwasaki se licenció en la Facultad de Bellas Artes de la Hiroshima City University en 1998, pero antes de decidir realizar estos estudios comenzó su formación universitaria en arquitectura. De lo que deducimos la existencia de un poso remanente que ha orientado parte de su obra hacia la realización de maquetas que estudian la arquitectura del pasado y del presente. La crítica de algunos de sus profesores hacia el excesivo realismo y detalle de éstas le hizo caer en cuenta de que era ahí donde estaba su potencial creativo, por lo cual decidió cambiar el rumbo de sus estudios.⁷ Inteligente e interesado en la formación teórica prolongó sus estudios y se doctoró en 2003 en la misma universidad. En esta última institución, Iwasaki destaca el magisterio de Yanagi Yukinori (1959) un artista nacido en la prefectura de Fukuoka y que participó también en la Bienal, en 1993. Pero antes de recibir esta formación, el hecho de que desde niño viera trabajar a su padre en la pastelería de la que era dueño le permitió observar cómo era capaz de crear todo tipo de objetos: flores y animales con crema, chocolate o azúcar.⁸ Su familiaridad con este tipo de trabajo tan artesanal, junto con la necesidad de fabricar sus propios juguetes a partir de cartones, tiene una gran relación con los trabajos de miniaturización y la concentración que requieren tanto por parte del creador como del espectador.

Si la miniaturización es una de las características de su obra, el uso de todo tipo de materiales, que ya han tenido un uso y que se pueden reciclar es otra de sus particularidades. En una entrevista para Bloomberg, Iwasaki hilvana este recurso con la necesidad de crear, a pesar de la escasez de recursos durante su periodo de formación. En 2005 tuvo una estancia posdoctoral en el Edinburgh College of Art en la University of Edinburgh donde se interesó por la pintura de paisaje. Con apuros incluso para alimentarse apreció la posibilidad de trabajar

7. Bloomberg, "Takahiro Iwasaki", *Brilliant Ideas*, Episode 68, 12 de diciembre de 2017, video, min. 5:13-5:59, <https://www.bloomberg.com/news/videos/2017-12-12/takahiro-iwasaki-on-brilliant-ideas-video> (consultado el 23 de enero de 2013).

8. Bloomberg, "Takahiro Iwasaki", min. 4:27-5:10.



2. Iwasaki Takahiro, proyecto AfterGold, *Potatoes* (papas), 2012. Calke Abbey, en Loughborough, Derbyshire. © Takahiro Iwasaki. Foto: Keizo Kioku. Cortesía de la Japan Foundation.

con materiales de descarte, tales como las cajetillas vacías de tabaco, las colillas o las ligas de goma.⁹

Por tanto, como características muy particulares de Iwasaki podemos citar su capacidad para la miniaturización y para la invención de potentes metáforas visuales, así como el empleo de materiales y objetos cotidianos para la creación de sus obras: cepillos de dientes, calcetines, toallas, sábanas, libros, plásticos, entre otros.

Buena parte de la obra que realiza es efímera y poética. Una de las que mejor puede ilustrar este carácter efímero es la construcción de unas maquetas de arquitecturas abandonadas en las que las piedras y los ladrillos las elaboró con papas. Instaladas en el suelo de los establos de Calke Abbey, en Loughborough, Derbyshire (2012),¹⁰ los visitantes podían contemplar la evolución del deterioro de la obra (fig. 2).

9. Bloomberg, "Takahiro Iwasaki", min. 6:27-7:29.

10. Esta participación tuvo lugar en el contexto del proyecto AfterGold, comisariado por Momus. Con él se buscó explorar los valores, en el lugar de entrenamiento de los equipos olímpicos japonés y británico en la Universidad de Loughborough, antes del inicio de los Juegos de Londres de 2012.

Las creaciones de Iwasaki tienen la capacidad de atrapar toda la atención del espectador. Utiliza el espacio para influir en quien contempla, facilitándole distintos puntos de vista, lo que los obliga a moverse para apreciarla desde todos los ángulos. Provocar esta respuesta en el espectador le interesa mucho.

Según Kimura Eriko, entonces conservadora del Yokohama Museum of Art, Iwasaki trabaja con muchos niveles de emoción y significado, el primero de ellos, el de la sorpresa, que posteriormente provoca el descubrimiento y la reflexión.¹¹

Destacan sus exposiciones individuales y colectivas internacionales en Escocia durante su estancia; en 2009 muestra su obra en la X Bienal de Arte de Lyon¹² y en 2011 participa en Art 41 Basel, así como en el Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, en Alemania; en 2012-2013, en el Palais de Tokyo; en 2013, en la Asian Art Biennial en el National Taiwan Fine Arts Museum; en 2014, en la National Gallery of Victoria en Australia¹³ y en el Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto;¹⁴ y, en 2015, en la exposición organizada por el Asia Society Museum de Nueva York.¹⁵ Tras la Bienal ganó en 2018 el Premio al Artista Revelación en la categoría de Arte del Ministerio de Educación, Cultura, Deportes, Ciencia y Tecnología de Japón,¹⁶ y un año después participó en la Trienal de Aichi (Japón).¹⁷

Iwasaki confiesa una afinidad con la filosofía de la escuela budista zen, que postula que el universo está en esencia en lo fragmentario, en lo cercano e incluso en lo microscópico; además, conecta la utilización de materiales austeros y

11. Bloomberg, "Takahiro Iwasaki", min. 22:41-22:57.

12. Universes in Universe. "10ª Bienal de Lyon", <https://universes.art/es/bienal-de-lyon/2009/tour/la-sucriere/takahiro-iwasaki> (consultado el 23 de enero de 2023).

13. National Gallery of Victoria, "Reflection Model (Itsukushima)", 2014, <https://www.ngv.vic.gov.au/exhibition/takahiro-iwasaki-itsukushima-reflection-model/> (consultado el 23 de enero de 2023).

14. "'Perdidos en el paisaje', una exposición curada por el cubano Gerardo Mosquera, en el MART", *Arte por Excelencias*, 21 de mayo de 2014, <https://www.arteporexcelencias.com/es/noticias/2014-05-21/%E2%80%9Cperdidos-en-el-paisaje%E2%80%9D-una-exposicion-curada-por-el-cubano-gerardo-mosquera-en> (consultado el 23 de enero de 2023).

15. Albertz Benda, "Takahiro Iwasaki", http://images.albertzbenda.com/www_albertzbenda_com/TAKAHIRO_IWASAKI_CV.pdf (consultado el 23 de enero de 2023).

16. Anomaly, <http://anomalytokyo.com/en/artist/takahiro-iwasaki/> (consultado el 23 de enero de 2023).

17. Aichi Triennale, "The City in the Town Warehouse", 2019, <https://aichitriennale2010-2019.jp/2019/en/artwork/So2.html> (consultado el 23 de enero de 2023).

reciclados con los valores estéticos de *wabi* y *sabi*. Monjes como el pintor Sesshū Tōyō (1420-1506) o el poeta Matsuo Bashō (1644-1694) son dos de sus grandes referencias.¹⁸

Hoy día, Iwasaki es docente en la Universidad de Hiroshima en la que comenzó su formación. Desde su taller confiesa imaginar la posibilidad de conversar mediante sus obras con las personas del presente, pero también del futuro, con aquellas que todavía no han nacido.¹⁹ Es la aspiración de que toda obra de arte tenga la posibilidad de trascender en el tiempo y el espacio, de ahí que sus paisajes arquitectónicos floten en el aire como si el tiempo y la gravedad hubieran desaparecido.

La exposición del Pabellón

En un marco contextual amplio en el que el medioambiente se ha convertido en una preocupación prioritaria, dentro de lo que se ha dado en llamar el primer mundo, Iwasaki Takahiro presentó en el Pabellón Japonés una exposición de paisajes tridimensionales, nada bucólicos en una primera lectura. Dichos paisajes están contruidos con objetos familiares como toallas, trapos, libros o plásticos. De los hilos del material textil o de los marcapáginas para libros, como si los destilara, construye de un modo minucioso arquitecturas tradicionales como la pagoda y estructuras industriales como grúas o torres de alta tensión. Entre las letras del pabellón colocó la obra *Upside Down* (Volteado de cabeza), un calcetín rosa de lunares amarillos de cuyos hilos, como tejida, pendía una pagoda boca abajo.

Con estas obras nos invita a contemplar la realidad de nuestro mundo actual de un modo muy sensorial, y al mismo tiempo conceptual. Cuando poco a poco el espectador se anima a entrar en los planteamientos de Iwasaki, surge la posibilidad de romper nuestros esquemas y participar de ellos. Pero independientemente de si llegamos a compartíroslos o no, sin duda alguna, nos hacen reflexionar sobre las posibilidades de otras perspectivas en la percepción que tenemos, no sólo sobre nuestra relación con la naturaleza y el medioambiente, sino también sobre la calificación de lo que es la belleza (fig. 3). El artista

18. Laura Thomson e Iwasaki Takahiro, “Takahiro Iwasaki In Conversation with Laura Thomson”, OCULA, 15 de junio de 2015, <https://ocula.com/magazine/conversations/takahiro-iwasaki/> (consultado el 23 de enero de 2023).

19. Thomson y Takahiro, “Takahiro Iwasaki in Conversation with Laura Thomson”.

confiesa: “espero que los espectadores tomen conciencia de la fragilidad de las cosas, del flujo del paso del tiempo y del efecto trampantojo de la percepción cambiante”.²⁰

¿Cómo son las obras que se expusieron en el Pabellón?

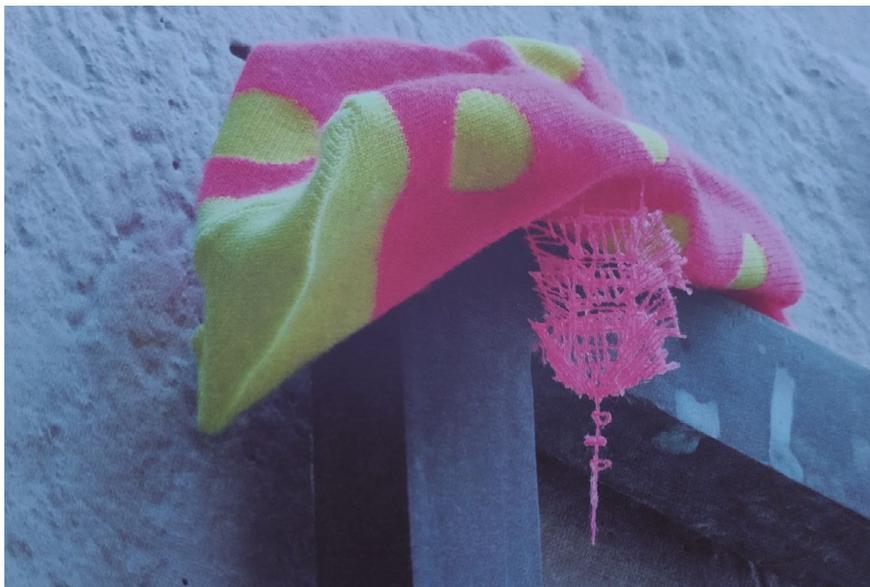
Iwasaki presentó en el Pabellón Japonés de la Bienal de Venecia de 2017 la exposición titulada *Turned Upside Down, It's a Forest* (Volteado de cabeza, es un bosque). Toma el título inspirándose en una frase del autor veneciano Tiziano Scarpa, que aparece en su guía de la ciudad, *Venezia è un pesce*.²¹ Incitado por la lectura de Scarpa, el artista se imagina sumergido en los canales de Venecia, en donde los peces no pueden juzgar la ciudad de Venecia más que como un bosque. Esto le sirvió a Iwasaki como excusa para hablar sobre la variedad de perspectivas que existen al afrontar la existencia y que podemos descubrir con una mentalidad abierta.²² Nos invita, así, a experimentarlo por medio de sus obras, a mirar de modos diferentes lo que habitualmente contemplamos.

He descrito que son paisajes tridimensionales que, como los afamados jardines secos japoneses, están a medio camino entre la inspiración pictórica y los juegos espaciales de la escultura. Obras cercanas a los planteamientos formales del artista portugués Baltazar Torres (1961) y del español Ignacio Llamas (1970) con sus blancos paisajes manchegos. Torres, por su parte, pretende de manera franca e irónica poner al hombre occidental ante su insostenible sistema económico y productivo; frente al impacto medioambiental que produce la actividad humana entendida, sobre todo, como explotación del medio; y al consumo exacerbado que no responde ya al imperativo de cubrir necesidades reales, algo que podríamos considerar cercano a Iwasaki. Por el contrario, Llamas vincula los paisajes con un camino de introspección y abstracción metafórica en los que la depuración formal exige prescindir de todo aquello que pueda resultar anecdótico. La obra de Llamas, como la de Iwasaki, carece de carga narrativa, es más bien una descarga emocional que busca provocar una experiencia estética, de la que después se deriva una reflexión (fig. 4).

20. Tessa Goldsher, “Takahiro Iwasaki Will Represent Japan at Venice Biennale in 2017”, 11 de julio de 2016, <https://www.artnews.com/art-news/market/takahiro-iwasaki-will-represent-japan-at-venice-biennale-in-2017-6654/> (consultado el 23 de enero de 2023).

21. Tiziano Scarpa, *Venezia è un pesce* (Milán: Feltrinelli, 2000).

22. Washida, *Takahiro Iwasaki*, 92.



3. Iwasaki Takahiro, *Upside Down*, detalle, 2017, Bienal de Venecia, Venecia. © Takahiro Iwasaki. Cortesía de ANOMALY.

Hay en los tres una gran fuerza escenográfica llena de vitalidad. En sus obras los pequeños elementos hablan de la vastedad con sus juegos de escala, de la inmensidad del mundo en el que el hombre es tan sólo una tesela diminuta.

Son geografías diferentes, pero con una misma necesidad de dar volumen al tradicional paisaje pictórico mediante la miniaturización. Iwasaki ha declarado que éste es un recurso que, como la visión del hombre y de sus arquitecturas, observó en los dibujos del famoso manga *Akira* (1982-1990), de Ōtomo Katsushiro, obra representativa del género *ciberpunk*. Cuando lo leyó por primera vez a los trece años, le llamaron la atención los detalles de sus dibujos, así como el cuidado prestado por Ōtomo a los rascacielos en destrucción, que Iwasaki asociaba con la Cúpula de Hiroshima (fig. 5).²³

Entre las piezas de Iwasaki, expuestas en el pabellón, he clasificado tres tipos de paisajes: los arquitectónicos, en los que se alzan arquitecturas tradicionales, convertidas en absolutas protagonistas; aquellos donde las construcciones in-

23. Thomson e Iwasaki, "Takahiro Iwasaki".



4. Ignacio Llamas, s.t., núm. III de la serie “Vacíos”, detalle, 2015, yeso, metal, pintura, luz y papel, 2 × 81 × 61 cm. © Ignacio Llamas.

dustriales conviven, se integran o malviven junto a la naturaleza que las soporta o las arropa; y los paisajes culturales o del conocimiento.

“Reflection Model (Lapis Lazuli)” (maquetas reflejadas), “Out of disorder” (Al margen del desorden) y “Tectonic Model” (Modelo tectónico) son los títulos de las tres series a las que pertenecen las obras presentadas, y que, respectivamente, encarnan cada una de las tipologías de paisaje mencionadas.

En estas obras recoge algunas de las preocupaciones del mundo contemporáneo, en especial el japonés, que tienen que ver con la sincronía y la asincronía del ser humano y la naturaleza, pero también con la identidad y la belleza.

Su modo de mirar

En su modo de contemplar el entorno, no es circunstancial el hecho de que Iwasaki naciera y creciera en Hiroshima, lugar donde están enclavados dos importantes iconos, no sólo de la ciudad, sino del país. Ambos son parte de la memoria colectiva de Japón de manera muy distinta. El primero, cuyo origen



5. Iwasaki Takahiro, a) vista de la sala del Pabellón japonés con las tres piezas de la serie “Reflection Model (Lapis Lazuli)”: *Torii* (izquierda) que da entrada al Santuario de Itsukushima (al fondo), *Ship of Theseus*, 2017, y *Pagoda del templo Rurikoji* (derecha), 2014; b) detalle del *Ship of Theseus*. Fotos: Keizo Kioku. Cortesía de la Japan Foundation, tomadas de <https://venezia-biennale-japan.jp/f.go.jp/j/art/2017>. © Takahiro Iwasaki. Cortesía de ANOMALY.

se cree que data de finales del siglo VI, es el santuario de Itsukushima en la cercana isla de Miyajima. El paisaje del que forma parte y ayuda a conformar ha sido categorizado a lo largo de la historia como una de las tres vistas escenográficas naturales más hermosas de Japón, uno de los *Nihon sankei*.²⁴ Pero, ¿por qué aplicando el calificativo de “vista natural” consideramos que el santuario favorece a conformar el paisaje? Porque así como el subrayado de una palabra nos ayuda a fijar la mirada sobre dicho término, o el maquillaje contribuye a destacar algunos rasgos físicos del rostro de una persona, la arquitectura del santuario

24. Pilar Cabañas Moreno, “Nihon sankei: historia, arte, turismo. En torno a la identidad”, *Mirai. Estudios Japoneses*, núm. 2 (2018): 35-48, especialmente, 43-48, <https://doi.org/10.5209/MIRA.60494>

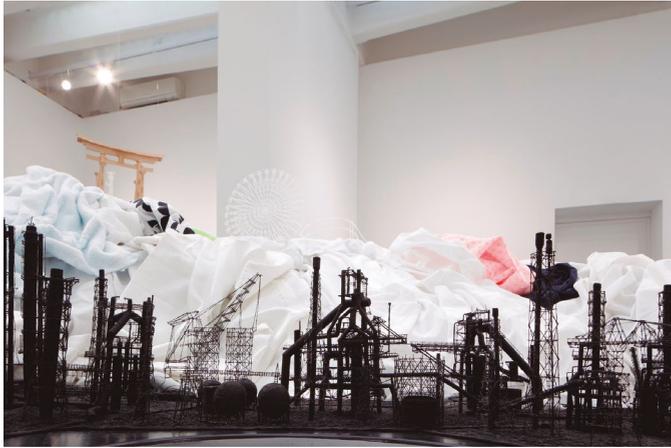
de Itsukushima con el *torii* anclado en el agua como un gigantesco punto focal y las maderas de sus estructuras pintadas de rojo, proyectadas sobre el mar y el cielo azul, junto con el fondo verde de la vegetación, no hacen más que resaltar la belleza del paisaje natural, que de otro modo habría pasado humildemente desapercibido, como el de cualquier otra de las islas. En este sentido, desde la perspectiva de las obras de ingeniería pública, argumentan Patricia Hernández Lamas y Jorge Bernabeu Larena la presencia de un puente, “transforma radicalmente el paisaje. Su encaje en las laderas verticales del valle, el contraste cromático y formal de sus materiales y sus geometrías construidas establecen un nuevo orden que va más allá de la mera composición formal, para constituirse como nueva interpretación del paisaje, formación de un lugar”.²⁵

El segundo icono de su ciudad es el edificio conocido por los japoneses como Genbaku Dōmu o la Cúpula de la bomba atómica; construido en ladrillo y hormigón por el arquitecto checo Jan Letzel para la Exposición Comercial de la Prefectura de Hiroshima (1915), se cubrió con una cúpula con estructura de acero, que resistió el empuje de la onda expansiva y el fuego provocados por la bomba atómica que el 6 de agosto de 1945 cayó sobre la ciudad, terrible testimonio del amanecer de la era nuclear. Hoy la rodea un entorno oficialmente conocido como Memorial de la Paz, muy diferente al de los días que siguieron al estallido, y sin duda mucho más amable. No obstante, en el museo próximo se recogen fragmentos de la memoria de aquel momento y de sus secuelas. Objetos cotidianos cargados de significado, transformados en narración y evocación de lo sucedido.

De manera significativa ambos edificios fueron declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en diciembre de 1996. Enfatizo el término significativo porque para alguien que los ha vivido de cerca como Iwasaki, que ha convivido con ellos, que forman parte de su identidad, ambos poseen por igual una belleza de significados (fig. 6).

Ambas arquitecturas representan una dualidad. Itsukushima, un paraje natural frente a la Cúpula que perteneció y pertenece a un paisaje del todo urbano; una arquitectura integrada que ha mantenido su función en el caso del santuario, frente a una estructura que ha cambiado su significado original y que

25. Patricia Hernández Lamas y Jorge Bernabeu Larena, “Los paisajes culturales de la ingeniería: tópicos a evitar en la consideración de las obras públicas”, *Revista de Obras Públicas: Órgano Profesional de los Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos*, núm. 3559 (2014): 87-98, especialmente, 88.



6. Iwasaki Takahiro, *Mountains and Sea*, serie “Out of Disorder”, 2017. Fotos: Keizo Kioku. Cortesía de la Japan Foundation, tomadas de <https://www.inexhibit.com/case-studies/takahiro-iwasaki-pavilion-of-japan-venice-art-biennale-2017/>. © Takahiro Iwasaki. Cortesía de ANOMALY.

sobrevive en un entorno urbano continuamente cambiante; una arquitectura tradicional y construida con materiales naturales como la madera, frente a una arquitectura extranjera levantada con materiales industriales y estructuras metálicas y hormigón.

Iwasaki instaló en el Pabellón Japonés una maqueta flotante del *torii* y de todo el santuario de Itsukushima, y tituló la obra *Ship of Theseus* (El barco de Teseo).²⁶ Pero, ¿qué significan para él?

La arquitectura tradicional japonesa se construía en particular con madera. Cientos de vigas, pilares, ménsulas, arquivoltas, entrelazados en un perfecto encaje de piezas que Iwasaki reproduce en el minucioso trabajo de marquetería y modelismo con el que realizó esta pieza. Una obra que destacó en la exposición por su belleza y efectismo. La pieza no recrea la superficie del agua, es el espectador quien la imagina ante la duplicidad de la maqueta: pegadas por su base, una boca arriba y otra boca abajo. Tal y como hacen las aguas del mar en las que el santuario se adentra. Sin embargo, bajo las aguas no hay más que pilares sumergidos que, como en Venecia, soportan las construcciones que se reflejan en sus canales. Los peces de la bahía verán, como los peces venecianos, bosques de columnas, y, dependiendo de la luz, un colorido reflejo en el espejo de la superficie de las aguas.

La visión del santuario cambia más que en otros casos porque tiene establecida una sólida relación con las mareas, de modo que en ocasiones parece pertenecer a la tierra y en ocasiones al mar.

En 2013 Iwasaki realizó la maqueta de esta arquitectura en su mayor perfección y esplendor. No obstante, la obra que expuso en la Bienal de Venecia en 2017 fue la del santuario después de haber sido azotado por uno de los muchos tifones que asolan la zona entre mediados de agosto y principios de octubre,²⁷ quizá por eso, en origen, estuvo dedicado a las tres hijas de Susano, el *kami* sintoísta de las tormentas.

Años de experiencia en la construcción y reconstrucción de estructuras similares han llevado a investigar cómo hacer más débil una parte de la construcción, para que, en lugar de oponer resistencia, absorba la fuerza quebrándose para aminorar los daños y proteger las partes más importantes del santuario (fig. 7).

Iwasaki establece una comparación entre el barco de Teseo y el santuario de Itsukushima. Se dice que, cuando Teseo regresó al lugar de su partida, no quedaba del barco original ni una sola pieza. Todo él había sido reparado durante su intenso periplo. Sin embargo, sigue reconociéndose el barco de Teseo como el que le llevó de travesía en travesía hasta el puerto final.

26. La obra *Ship of Theseus* pertenece a la serie "Reflection Model", madera de ciprés japonés, contrachapado y cable; Pabellón: 84 × 249 × 354 cm y Gran *torii*: 137 × 96 × 46.5 cm.

27. Fueron especialmente dañinos los de 1991, 1999 y 2004.



7. Iwasaki Takahiro, *Offshore Model*, 2017, de la serie “Out of Disorder”. Foto: Keizo Kioku. Cortesía de la Japan Foundation, tomada de <https://venezia-biennale-japan.jp/ef/art/2017>. © Takahiro Iwasaki. Cortesía de ANOMALY.

Esta paradoja de reemplazo, que tantas preguntas y debates ha suscitado entre los europeos en relación con la identidad y originalidad, apenas ha levantado dudas entre los japoneses. Poseedores de una arquitectura levantada en madera y cubierta con corteza y brezo, que necesita de continuas sustituciones de los materiales, cuando no de reconstrucción a causa de terremotos, tsunamis o incendios, la idea de restituir a la forma anterior con nuevos materiales, forma parte incluso de los rituales de reconstrucción de templos como el de Ise, que cada 20 años se reedifica en un solar contiguo.

El santuario de Itsukushima es uno de estos ejemplos, y nos hace ver cómo para los japoneses la identidad queda pues unida a las vivencias, a la forma y no tanto a la antigüedad de los materiales.

Además, suspendida en el aire bajo el título *Ship of Theseus* lanza una pregunta para interrogarnos de modo general sobre dónde reside la verdadera

identidad²⁸ y cómo se forja, al poner de relieve también de qué manera las debilidades, o las aparentes debilidades, construyen la identidad, en su caso, del pueblo japonés.

Si contemplamos sus obras desde la convivencia de ambas referencias con el mismo nivel de importancia y apreciación, el santuario y Itskushima y la Cúpula de Hiroshima, en concreto en las obras de la serie “Out of Disorder”, *Mountains and Sea* (2017) (Montañas y mares)²⁹ (fig. 6) y *Offshore Model* (2017) (Maqueta en el mar) (fig. 7),³⁰ nos damos cuenta de cómo conviven en su obra elementos tan distintos como las alusiones a las arquitecturas tradicionales de madera con las torres de acero, despreciados paisajísticamente como agresiones a la naturaleza, transportan la energía desde los lugares de producción a los de consumo, forman parte de la vida del territorio, de sus infraestructuras y de su paisaje, y lo mismo sucede con las estructuras industriales y las plataformas petrolíferas. Esto es algo que, desde el punto de vista dominante en Europa tras una nueva concepción de la naturaleza debida a la crisis ecológica,³¹ que asume la naturaleza como un objeto estético, está totalmente fuera de lugar y habría que ocultarlo.³²

Según la profesora Marta Tafalla “La belleza natural, en su infinitud de formas, incluso es capaz de provocarnos una sensación de libertad, de encontrarnos con nosotros mismos; por ello a menudo escogemos parajes naturales para retirarnos unas horas a pensar”.³³ De ahí el rechazo visceral de los europeos a que ésta se enturbie con restos de la presencia humana, sobre todo, actual. Sin embargo, el individuo a lo largo de la historia ha dejado su huella, para bien o para mal, en el paisaje, y admiramos las intervenciones que en el desierto hicieron los egipcios con sus pirámides, los romanos con sus acueductos o los japoneses con sus grandes túmulos o *kôfun*. Evidentemente estas alteraciones del paisaje no son algo de la Antigüedad, sino que se ha mantenido

28. Meruro Washida, *Takahiro Iwasaki. Turned Upside Down, It's a Forest* (Milán: Skira, 2017).

29. Sábanas, toallas, trapos para sacudir el polvo, tinta china; dimensiones variables.

30. Sábana de plástico, caja de *bentô* desechable, cañas, banda elástica, botella de plástico y mesa; 88.5 × 250 × 100 cm.

31. Con Ronald Hepburn y Theodor W. Adorno se materializa el resurgimiento, en la segunda mitad de la década de los años sesenta del siglo xx, de la sensibilidad hacia la disciplina de la estética de la naturaleza.

32. Sobre este tema véase Esther Valdés Tejera, “La apreciación estética del paisaje: naturaleza, artificio y símbolo” (tesis de doctorado, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid), 2017.

33. Marta Tafalla, “Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista”, *Isegoría*, núm. 32 (2005): 215-226, 220.

desde entonces. Daniel Crespo, quien ha estudiado el caso español desde el siglo XIX afirma que “el impacto de la ingeniería civil, de las construcciones de comunicación y abastecimiento, es extraordinario, convirtiéndose en un rasgo conformador del paisaje”.³⁴ Y esto es algo que podemos hacer extensivo al caso japonés, desde que los motores de la ingeniería y la industria occidental se hicieron presentes en su territorio. Crespo afirma que el siglo XIX fue una época en la que los ingenieros se convirtieron en los grandes domesticadores de la naturaleza. La construcción de grandes plataformas de territorio ganado al mar en distintos puntos de la geografía japonesa, especialmente en Tokio, vuelven a ponerlo de manifiesto.

En la actualidad, ante la disminución de los bosques y la expansión del desierto surge en el hombre contemporáneo el sentimiento de nostalgia hacia la naturaleza primigenia,³⁵ y en muchos de nosotros aparece el rechazo a estas estructuras industriales que nos estorban en una contemplación que deseamos sea, no sólo estética, sino una isla en medio de las contaminaciones acústicas de las ciudades, de la contaminación del aire y de las aguas. Deseamos ignorar, evadirnos de estas realidades que las estructuras industriales traen a nuestras mentes. “En la versión popular el concepto de paisaje está asociado con lo pintoresco y lo rural, de tal forma que, para muchas personas, el paisaje industrial constituye algo así como un ‘anti-paisaje’, o por decirlo de otra forma más posmoderna como un ‘no-paisaje’”.³⁶

Hernández y Bernabeu señalan cómo, en la década en la que se produce la participación de Iwasaki en la Bienal de Venecia, se está viviendo un divorcio entre lo natural y lo construido, y argumentan que los defensores del medioambiente tienden a ver lo construido como una intromisión del ser humano en campo ajeno. Lo que no es natural acaba siendo considerado como tóxico y como una contaminación del entorno.³⁷

34. Daniel Crespo Delgado y María Jesús Rosado-García, “Paisajes de la ingeniería civil para el patrimonio histórico”, *Norba. Revista De Arte*, núm. 41 (2022): 73-93, especialmente 76, <https://doi.org/10.17398/2660-714X.41.73> y Patricia Hernández Lamas y Jorge Bernabeu Larena, “Los paisajes culturales de la ingeniería: tópicos a evitar en la consideración de las obras públicas”, *Revista de Obras Públicas*, núm. 3559 (2014): 87-98.

35. Tuan Yi-Fu, *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2015).

36. Joseba Juaristi, “El paisaje industrial entre el patrimonio histórico y la tecnología”, *Fabrikart: Arte, Tecnología, Industria, Sociedad, Naturaleza y paisaje*, núm. 7 (2007): 96-113, 97.

37. Hernández y Bernabeu, “Los paisajes culturales”, 93.

Sin embargo, Iwasaki muestra la realidad de su geografía y su historia, y en sus paisajes introduce elementos industriales, grandes plataformas y refinerías de petróleo e industrias químicas, los grandes tesoros de la recuperación económica en la década de los años sesenta del siglo xx, durante el llamado “milagro económico japonés”, al asumir estos elementos como constitutivos de la realidad del paisaje actual, de su composición estética y como parte del significado de su existencia.

Con ello y en este contexto sociocultural, Iwasaki se presentó en Venecia con una muestra en la que ofrece una perspectiva en la cual tienen tanta importancia los paisajes en los que se enclavan las arquitecturas históricas, como aquellas en las que se insertan elementos de ingeniería, o incluso los paisajes industriales. Podemos advertir en su arte una posición conciliadora. Esto no quiere decir que Iwasaki sea un ingenuo en cuanto a los riesgos de dichas industrias, pues según las declaraciones del artista en distintos medios, en la escuela aprendió que la ciencia y la tecnología no siempre son beneficiosas para la humanidad, al tener como ciudadano de Hiroshima los cercanos ejemplos de los *hibakusha*, el epitome de las consecuencias negativas de la contaminación, en este caso radiactiva.³⁸ Por tanto, ¿qué significa “Out of Disorder” para Iwasaki?

Tras el análisis de las obras y nuestra reflexión, entendemos que su propuesta es evitar considerar la naturaleza y sus paisajes de un lado, y los paisajes humanizados e industriales del otro, o pensar que estas torres de acero, perfiles de industrias, o plataformas petrolíferas, no son elementos ajenos a la vida de la zona. En esta misma línea del descubrir su belleza está la aproximación que el fotógrafo Shibata Toshio hace de obras de ingeniería e infraestructuras como presas o muros de contención de tierras, consideradas, de manera parcial, como agresivas injerencias en el terreno, pero que no por ello carecen de valor, beneficio y belleza. Podríamos incluso trazar un paralelo entre las infraestructuras sobre las que Shibata fija su mirada y aquellas calificadas en el arte contemporáneo como *earthworks*, tales como las del estadounidense Michael Heizer (1944), quien ya en 1967 necesitó para la creación de sus estructuras ambientales equipos de movimiento de tierras, verdaderas injerencias y alteraciones en el territorio.³⁹

38. Puede consultarse el testimonio de Setsuko Thurlow (1932), premio Nobel de la Paz en 2017, el mismo año de la Bienal que estudiamos, en Blanca Del Guayo, *Setsuko Thurlow: la vida después de Hiroshima*, Espacio Fundación Telefónica, 24 de febrero de 2020, <https://espacio.fundaciontelefonica.com/noticia/setsuko-thurlow-la-vida-despues-de-hiroshima/> (consultado el 23 de enero de 2023).

39. Michael Heizer y Julia Brown, *Michael Heizer: Sculpture in Reverse* (Los Ángeles: Museum of Contemporary Art, 1984).

La imagen de las torres de Iwasaki con sus entramados metálicos hace pensar en la pagoda, también presente en la exposición de la maqueta del templo de Rurikoji de Yamaguchi (“Reflection Model [Lapis Lazuli]”, 2014).⁴⁰ Con sus cinco pisos, ésta es una verdadera obra de ingeniería antisísmica. Se construyen como un mecano de madera, sin espacio interior útil, con la función de marcación de un lugar sagrado. Cuando miramos al horizonte y descubrimos que una se yergue sobre el arbolado del paisaje disfrutamos con el color rojo que aporta al paisaje, o con el tono de su madera oscurecida por el tiempo, pero si se trata de una torre de alta tensión, que es también una obra de ingeniería que custodia la energía que debe llegar a nuestros hogares, nos gustaría que desapareciera porque la consideramos una irrupción, una interferencia en la contemplación estética del paisaje, precisamente porque nos negamos a introducirlas dentro de la categoría de belleza.⁴¹ Desde otra perspectiva, comentada por el artista, pueden considerarse como el símbolo del sacrificio de las zonas rurales que atraviesan para llevar la energía a los motores económicos de las grandes ciudades y a sus hogares.⁴² Una metáfora que nos lleva a considerar cómo el modelo de un sistema constructivo arquitectónico de Itsukushima en el que la función de las partes débiles es proteger a las más apreciadas e importantes, se reproduce socialmente en la vida en comunidad. Un ejemplo más evidente es la construcción de la central nuclear de Fukushima a 200 km de la gran megalópolis de

40. Ciprés japonés, madera contrachapada y cable; 302 × 67 × 67 cm; Colección TsuNa-Gu-en System Inc.

41. Como uno de tantos ejemplos, la reacción de los municipios de la Font de la Figuera y Moixent, en la Comunidad Valenciana de España, ante la instalación de un tendido de alta tensión avala esta opinión: “Se muestran especialmente indignados porque la parte de la infraestructura de evacuación que discurre por el término de Almansa se contempla que vaya soterrada. Sin embargo, una vez que entra en tierras valencianas el tendido eléctrico es aéreo con apoyo de estas torres de alta tensión. ‘Me parece bien que se invierta en energías renovables, pero no así’, manifiesta Vicent Muñoz, ‘el impacto que causará a la imagen del paisaje será brutal con las torres de alta tensión, además de la contaminación acústica que producen’”, subraya. En el caso de este municipio, entre las zonas afectadas están la de El Carrascal y Císcar donde se ubica una de las más conocidas bodegas, Arráez. Junto a ella hay proyectada una de esas torres eléctricas y otra muy próxima. “Intentamos fomentar el paisaje para impulsar iniciativas empresariales como la que ha puesto en marcha esta bodega y nos encontramos ahora con esta situación”, señala el alcalde de la Font de la Figuera”, en “Las torres de alta tensión amenazan también la Toscana valenciana”, *Las Provincias*, 1 de abril de 2001, <https://www.lasprovincias.es/ribera-costera/torres-alta-tension-20210331180126-nt.html> (consultado el 30 de junio de 2023).

42. Washida, *Takahiro Iwasaki*, 85.

Tokio, por la empresa Tokyo Electric Power Company, que no daba ni el más mínimo servicio a la zona donde se hallaba instalada.

Consideremos las obras de la serie *Out of Disorder* desde otra perspectiva. Hay una pintura de Sesshū Tōyō (1420-1506) en la que representó la *Vista de Amanohashidate*, una de sus últimas obras de pintura a la tinta. Se contemplan a un lado de la barra de arena las aguas del mar de Aso y, al otro, la bahía de Miyazu, la localidad de Fuchū, el templo de Nariaiji, dedicado a Kannon en lo más alto del monte y la península de Kurita. En ella están representados a vista de pájaro sus templos y todas y cada una de las pagodas. Una representación del paisaje, basada en la realidad, pero no realista. El soporte material de esta pintura está compuesto por 21 hojas de papel de distintos tamaños, lo que ha llevado a pensar a algunos estudiosos que se trataba de un trabajo preparatorio.

Iwasaki ha comentado que lo que él ha hecho en *Mountains and Sea* es una reactualización de la obra de Sesshū. Esta práctica no es nada extraña en la tradición japonesa, el ejemplo más popular son las actualizaciones literarias y pictóricas del príncipe Genji, especialmente en el periodo Edo. En ellas lo más llamativo es que los protagonistas ya no visten más como los cortesanos del periodo Heian. Pues bien, podemos pensar que las pagodas de los templos de la época de Sesshū son ahora las torres que testimonian la distribución de energía que fluye de un extremo a otro del país, permitiendo el desarrollo de la vida tal y como la concebimos en la actualidad (fig. 8).

Cabría la posibilidad de pensar que Iwasaki hace del paisaje de Sesshū una especie de parodia muy japonesa como la que Ryūtei Tanehiko (1783-1842) hizo de la historia del príncipe Genji en su *Nise Murasaki inaka Genji*, traducido como *El Genji rústico*. Sin embargo, existe un gran respeto e integración en el tema por parte del artista japonés.

La trasposición de Iwasaki no es meramente formal, es decir, no se limita a pintar el mismo paisaje sustituyendo las pagodas por torres, e incluso introduciendo la noria de un parque de atracciones. De manera simbólica, Iwasaki señala cómo el hollín con el que se fabrica la tinta es considerado en sí mismo pura suciedad, pero es sublimado por el pincel del arte.⁴³ Además, en su reactualización de materiales, el autor sustituye las 21 hojas de papel de distintos tamaños, pegadas una junto a otra para dar amplitud al paisaje representado, por las toallas y trapos que dan tridimensionalidad a su paisaje, que son sus sábanas de papel y el hollín de su trabajo.

43. Washida, *Takahiro Iwasaki*, 86 y 7.

A diferencia del estático paisaje a vista de pájaro de Sesshū, la obra de Iwasaki añade a la visión aérea la posibilidad de contemplarla también desde su centro, puesto que la coloca en el suelo permitiendo imaginar que la vemos al ras de las aguas de la bahía. Iwasaki y el comisario Washida Meruro la describen como una vista de pez,⁴⁴ pero lo que no mencionan es que también enlaza con la perspectiva de 360° que se tenía de los jardines y de sus “paisajes prestados” desde el centro del estanque de los palacios y templos durante los paseos en barca. Podemos pensar a modo de ejemplo en el caso de Kinkakuji en Kioto. Esto fue sólo posible porque Iwasaki aprovechó que el Pabellón Japonés de la Bienal tiene una abertura en el suelo del centro de la sala. Al estar la edificación elevada sobre unos pilares que dejan el espacio bajo la sala alto y diáfano, se retiró el cristal y pudo colocarse una escalera que permitía mirar desde el nivel de las aguas. Sin embargo, cuando se introducía la cabeza no se contemplaba el idílico paisaje de una bahía rodeada de bellezas naturales, sino un anillo con estructuras industriales, que no existen en Amanohashidate, pero sí en la llamada zona industrial Keihin o en la costa de Setouchi. En el primer caso el área incluye el puerto de Yokohama, Kawasaki y el cinturón industrial de la bahía de Tokio. Esta zona fue el gran centro neurálgico del resurgir de Japón tras el final de la II Guerra Mundial. Era el corazón pulsante de la economía con la industria pesada, los altos hornos, las refinerías, las petroquímicas y los astilleros. Era el paisaje de la recuperación económica del país, en una bahía donde los grandes proyectos de recuperación de tierras al mar crearon el espacio necesario para la expansión industrial. Algo similar ocurrió en el área de Setouchi, gran foco de la industria pesada y química en la década de los años sesenta del siglo pasado, mientras que en Hiroshima la industria se concentró en la construcción de barcos, locomotoras y vagones de carga. Problemas como las deficiencias en el transporte por la gran acumulación de industrias y la alta contaminación ambiental junto a la gran metrópolis de Tokio, provocaron el traslado de algunas plantas a las zonas costeras de Chiba e Ibaragi y a otros lugares de Japón. En la obra, la presencia de la noria es símbolo de la utopía de la felicidad y la ilusión, sentimientos que despiertan los parques de atracciones, pero en cuanto falta la energía eléctrica, que muchas de estas industrias producen, es lo primero que deja de funcionar.

Hoy el desplazamiento de la economía japonesa hacia la industria de la información y de los servicios ha hecho que estas zonas y sus paisajes, tantas

44. Washida, *Takahiro Iwasaki*, 86.

veces criminalizados por quienes se beneficiaron de ellos, comiencen a cargarse de nostalgia y su realidad sea contemplada desde los restos materiales que han quedado en el paisaje de lo que fue el milagro económico de la recuperación japonesa. Testimonios de una actividad que hoy semejan restos arqueológicos de un pasado reciente.⁴⁵

Miki Akiko, codirectora artística de la Trienal de Yokohama en 2011 y 2017 afirmaba que Iwasaki tenía interés en saber si los espectadores consideraban que sus obras simbolizaban el progreso de la gran era industrial de Japón, o la ruina y la decadencia de nuestra sociedad.⁴⁶ Una pregunta que parece evidenciar la pluralidad de significados que se desprende de su obra, incluso en el posicionamiento del propio artista.

En 2014 Iwasaki representó el escenario de *Toa Oil Company Refinery* (Refinería de la Compañía Toa Oil) cuya planta de Keihin, llamada Ogimachi, cesó su actividad en 2011. Esta obra no se expuso en la Bienal, pero sí un paisaje muy relacionado con ésta, titulado *Offshore Model*. En esta ocasión podemos pensar en una reactualización del famoso jardín seco de Ryōanji (Kioto), en el que la grava alude simbólicamente al mar, y las rocas, a islas, o según quien, a una tigresa y sus cachorros. Iwasaki emplea en su ejecución, como soporte para colocarlo a media altura, una mesa con unas medidas a escala de dicho jardín. Lo cubre con una sábana de plástico negro con cuyas arrugas simula el movimiento del mar —como el rastreado de la grava en el jardín—, y sobre una caja de *bentō* desechable construye una plataforma petrolífera, al tiempo que tres islas se alzan desde debajo de la sábana de plástico, conviven con ella y la contemplan junto con una gran botella de plástico y otros pequeños elementos.

Todo lo que hay sobre la mesa, todo el material empleado, parte del petróleo como materia prima. Todo de color negro, curiosamente, del color de la tinta *sumi*. Y quiero resaltar esta comparación porque actualmente la mayor parte de la tinta tradicional se fabrica con el hollín extraído del petróleo, y si nos colocáramos delante de esta pieza como lo haríamos delante del jardín de meditación de Ryōanji, lo que se evidencia es que la tradición y la modernidad están muy vinculadas, y que incluso el ejercicio de la pintura a la tinta o la caligrafía está

45. Gonzalo Andrés López, “La desprotección y desaparición del patrimonio industrial en las ciudades españolas: el caso de Burgos”, *Estudios Geográficos* 83, núm. 292 (2022), e097, <https://doi.org/10.3989/estgeogr.2022105.105> (consultado el 23 de enero de 2023).

46. Bloomberg, “Takahiro Iwasaki”, min. 16:22-16:43.

relacionado con las plataformas petrolíferas y las industrias que procesan lo que de ellas se extrae.

La única plataforma japonesa de extracción de petróleo y gas en el mar cuando Iwasaki realizó la pieza era la de Iwafune-oki, alejada 4 km de la costa. Está situada a la altura de la desembocadura del río Tainai, en la ciudad del mismo nombre, en la prefectura de Niigata, y en los alrededores encontramos la gran isla de Sado, pero también las pequeñas islas de Tobishima y Awashima.

Esta marina de Iwasaki, en cuyo centro se sitúa la plataforma petrolífera, se convierte en un paisaje de meditación, en especial sobre nuestro entorno y la ecuación entre los daños y los frutos de esta intromisión de la industria en la naturaleza y en el paisaje.

La obra *Flow* (Flujo), de la serie “Tectonic Model”⁴⁷ pertenece a lo que hemos dado en llamar paisajes culturales. Sobre una antigua mesa de comedor, una ingente cantidad de libros ha sido colocada de muy distintas maneras, unos tumbados, otros abiertos boca abajo, y otros de pie, como si se tratara de edificios. En éstos, con los cordones de los marcapáginas se han construido unas grúas, de modo que sugieren arquitecturas en desarrollo. Los libros amontonados ¿han sido escogidos al azar, simplemente como un material formal, o hay algo más detrás? (fig. 8).

La obra proporciona el placer o el entretenimiento de observar los títulos y los diseños de las cubiertas, donde no falta la *Gran ola de Kanagawa* de Hokusai, que al tiempo que es un claro referente cultural nos habla del acomodarse a la naturaleza, y sobre las fuerzas desatadas de ésta. No obstante, los temas de los libros seleccionados hablan de los mecanismos de los terremotos, la ciencia y la tecnología, así como de temas relacionados con la energía.

La elección del término tectónico para el título permite la lectura relacionada con los métodos de la construcción, pero también en el ámbito geológico refiere a la estructura de la corteza terrestre donde los libros abiertos unos sobre otros, con las páginas dobladas aluden a los plegamientos del terreno. Iwasaki juega con ambos. Un movimiento de la mesa y la inestabilidad de su construcción permite el colapso.

¿Por qué una mesa? Porque el término *water table*, o mesa de agua, es una característica arquitectónica de mampostería que consiste en un elemento de proyección que desvía el agua que corre por la fachada de un edificio lejos y de los cursos inferiores. Además, durante los grandes terremotos tiene también

47. “Tectonic Model” (*Flow*), 2017; libros y mesa; 138 × 130 Ø cm.



8. Iwasaki Takahiro, *Flow*, 2017, de la serie “Tectonic Model”. Foto: Keizo Kioku. Cortesía de la Japan Foundation, tomada de <https://venezia-biennale-japan.jp/f.go.jp/j/art/2017>

lugar un fenómeno llamado licuefacción del suelo, de manera que, en cambios repentinos de las condiciones de tensión, un material que normalmente es sólido, se comporta como líquido. Las normas de construcción en muchos países exigen contemplar los efectos de esta posibilidad de licuefacción en el diseño de edificios e infraestructuras. Todo ello en conjunto construye material y conceptualmente la pieza de Iwasaki, cuyo título, *Flow*, está del todo justificado.

Alrededor de la mesa, plataforma terrestre e isla con sus distintos estratos, tanto de terreno, como de conocimiento, debemos contemplar el mar ausente. No está de más en ella la presencia de la *Gran ola de Kanagawa* para reforzar el concepto de fluir. En este paisaje cultural se levantan todos esos estudios que

intentan comprender las energías de la tierra que asolan Japón cuando se produce un tsunami o un gran terremoto, y que, en muchos casos, apuestan como en la construcción del santuario de Itsukushima y su resistencia a los tifones, por la debilidad, por el fluir, por el dejarse llevar, como los pescadores de las barcas del grabado de Hokusai.

Conclusiones

De un modo general podemos afirmar que lo que Iwasaki presentó en el Pabellón Japonés de la Bienal de Venecia fue un paisaje muy japonés del ser humano en la naturaleza, y de cómo éste actúa para convivir con los fenómenos más agresivos de ella, como son los tifones, ante los que acierta al mostrar debilidad, y los terremotos ante los que la ingeniería aconseja la fluidez, y de la que extrae materiales y energías para su día a día, representadas en la plataforma petrolífera.

Para hacerlo Iwasaki retoma las perspectivas culturales tradicionales, en el fondo y en la forma, partiendo de la filosofía de la concepción zen del universo contenido en cada grano de arena, y del valor de la humildad de los materiales. Podemos afirmar que, así como Picasso reinterpretó a Velázquez en su famosa serie “Las meninas”, o a Manet en su *Desayuno en la hierba*, Iwasaki ha reinterpretado a Sesshū, a los carpinteros constructores de la arquitectura japonesa, ha leído los poemas de Bashō y ha visto con nuevos ojos el paisaje japonés, con todo aquello que lo integra en un ejercicio de pluralidad, comprensión y flexibilidad, intentando abarcar todos y cada uno de sus significados, sin olvidarse de los míticos Nihon sankei, presentes en el santuario de Itsukushima en la Bienal de Venecia de 2017.

El artista procura no criminalizar a las grandes industrias que provocaron la contaminación, pues de alguna manera todos somos o fuimos parte interesada, dado que, si bien la sociedad y la naturaleza han sufrido los daños provocados, también hemos disfrutado de los beneficios, y por ello todos somos cómplices: nuestras calefacciones, los tejidos, las botellas, los plásticos, el aire acondicionado, el material quirúrgico, los celulares, entre otros. Lo que nos lleva a reflexionar sobre la posibilidad de mejorar su alcance, pero también a reconocer sus aportaciones.

Iwasaki mira a su alrededor, a los paisajes de su país, procurando integrar la perspectiva de los tiempos, sin renegar de ella por una categorización de belleza anclada al pasado y a lo definido actualmente como “lo natural”. Nos invita a

ser conscientes de que lo que somos deviene de lo que hemos sido. De un modo muy lúcido expone cómo todos los paisajes están constituidos por distintos estratos, resultado del propio devenir de la naturaleza, y de las interacciones del hombre con el medio. Y cómo determinados elementos, hoy abandonados, pueden por sus significados ser elementos de regeneración en un lugar, al asumir nuevas funciones. El presente de Hiroshima nació de las cenizas, y negro polvo y cabellos están presentes en las representaciones de obras de la serie “Out of Disorder”.

La Fundación Japón, por medio de Iwasaki, ofreció a los visitantes de su Pabellón en la Bienal una ocasión para absorber elementos de la cultura japonesa, sus valores estéticos y culturales, por medio de la sorpresa, la contemplación y la emoción provocada por las obras. Además, propició una ocasión para reflexionar de un modo muy personal sobre el tema de la relación del ser humano con la naturaleza, invitándonos a estar abiertos a admitir la existencia de múltiples perspectivas: *Turn Upside Down, It's a Forest.* ❀

N.B. Esta investigación fue posible gracias a la beca de investigación recibida por parte de la Ishibashi-Japan Foundation, 2023.

Desarrollo de un sistema de composición musical con la tabla numérica védica

Development of a Musical Composition System with the Numeric Vedic Table

Texto recibido el 10 de abril de 2023; devuelto para revisión el 15 de mayo de 2023; aceptado el 21 de febrero de 2024, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2024.124.2860>

- Manuel Rocha Iturbide** Universidad Autónoma Metropolitana-Lerma, Departamento de Artes y Humanidades, Lerma, Méx., México, manroit@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9981-9758>
- Líneas de investigación** Intermedia y transdisciplina; artes visuales y sónicas; música contemporánea y electroacústica.
- Lines of research** Intermedia and trans-discipline; visual and sonic arts; contemporary and electroacoustic music.
- Publicación más relevante** *Desde la escucha, creación, investigación e intermedia* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017).

Resumen Este ensayo trata sobre el desarrollo de un sistema numérico, basado en la tabla védica, para aplicarlo a la composición musical, y que parte de series numéricas complementarias de ocho dígitos. El origen del proyecto fue la colaboración con el artista Juan Luis Díaz Nieto (1939-2019) para componer música a partir de esta tabla, de manera análoga a como este creador mexicano realizaba sus esculturas. El texto inicia con algunos antecedentes históricos referentes a la composición musical, a partir de distintas representaciones matemáticas realizadas por importantes compositores como Pierre Boulez, Iannis Xenakis y James Tenney, mediante el uso del triángulo de Pascal, la serie de Fibonacci y otros sistemas. Enseguida se explica el origen de esta investigación y el método de interpretación musical de la tabla. Por último, estas ideas se desarrollan y se expanden, mediante el uso de la teoría de los *pitch-class sets*, para crear nuevas series a partir de la base numérica original del sistema, y se sugieren, además, distintos modos de implementación musical.

Palabras clave Música contemporánea; música y matemáticas; tabla numérica védica.

Abstract The article describes a numerical system developed by the author on the basis of the Vedic table and applied to musical composition, based on complementary 8-digit numerical series. The origin of the project was an artistic collaboration with Juan Luis Díaz Nieto, which involved composing music using this table, similarly to the way in which this Mexican artist made his sculptures. The essay begins with some historical background regarding musical composition, based on different mathematical representations made by important composers such as Boulez, Xenakis and Tenney, the use of Pascal's triangle, the Fibonacci series, etc. It goes on to explain the beginnings of my research and my original method of musical interpretation of the Vedic table. Finally, these ideas are developed using the theory of pitch-class sets, and by creating further series from the numeric basis of the system; further methods of musical implementation are also suggested.

Keywords Contemporary music; music and mathematics; Vedic numeric table.

MANUEL ROCHA ITURBIDE
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-LERMA

Desarrollo de un sistema de composición musical con la tabla numérica védica

Introducción

A finales de la década de los años ochenta, el artista mexicano Juan Luis Díaz Nieto me preguntó si podría componer música con una retícula numérica que él había usado desde hacía casi 15 años para hacer sus esculturas. De inmediato me interesé en este proyecto, ya que las relaciones entre los números han aportado a lo largo de la historia al desarrollo estético de las distintas disciplinas artísticas. Desde la Antigüedad, distintos compositores utilizaron las relaciones numéricas para estructurar su música, debido a su perfección estética, y a su relación con el mundo y el universo. Los antiguos griegos atribuían a la asociación de la música y los números un lugar preponderante en la filosofía del cosmos, y Pitágoras fue uno de los primeros matemáticos en estudiar la relación entre los sonidos y los números. La escuela de investigadores que continuó con las teorías pitagóricas enseñó las matemáticas de la música no sólo como una ciencia, sino también como parte de un código moral filosófico.

Uno de los ejemplos más importantes que denotan la concordancia entre la música y las matemáticas es la armonía musical pitagórica deducida de los sonidos periódicos. “Partiendo de una cuerda que vibra, Pitágoras la dividió¹

1. La primera división de la cuerda o monocordio fue a la mitad, que es el ratio 1:2, dando como resultado una octava, el intervalo más consonante, luego en tres partes, de donde se

usando los cuatro primeros números enteros para crear distintos ratios que producen los intervalos melódicos más consonantes. El ratio 1:2 da una octava, 3:2 una quinta, y 4:3 una cuarta”.² Los siguientes números enteros, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, etc., sirvieron para dividir la cuerda en 5, 6, 7, etc. Cada una de esas divisiones produce intervalos que se vuelven menos consonantes, excepto por los que son múltiplos de 2, 3 y 4, que son los mismos intervalos, pero en octavas más altas. Cabe destacar que los ratios 5:4 y 6:5 también crean intervalos consonantes, la 3ra mayor y la 3ra menor, respectivamente (pero que no corresponden con las 3ra mayor y menor del sistema temperado). A partir de ahí, ha habido diferentes filósofos, científicos y músicos que han trabajado este tema con diferentes enfoques. Algunos músicos e investigadores siguieron estudiando las relaciones pitagóricas entre los sonidos periódicos y los números,³ y otros compositores decidieron usar los números a partir de otros sistemas matemáticos, para generar obras musicales innovadoras y originales.

Antes de presentar la retícula numérica basada en la tabla védica, utilizada por Juan Luis Díaz Nieto, y explicar el sistema que he desarrollado para poder componer con ella, describiré algunas formas que se han utilizado en el pasado para hacer música con números, así como las causas por las que tantos compositores se han interesado en las relaciones numéricas para crear su música. Una de las principales preocupaciones a lo largo de la historia de las matemáticas es que los números pueden convertir el caos en un objeto estético, y ordenan nuestras mentes.

deduce el ratio 2:3, es decir las dos terceras partes de la cuerda, creando una quinta justa, luego en cuatro partes de donde se deduce el ratio 4:3, las tres cuartas partes de la cuerda creando una cuarta justa.

2. Edward Rothstein, “Math and Music: The Deeper Links”, *The New York Times*, agosto de 1982, Sección 2, 1, <https://www.nytimes.com/1982/08/29/arts/math-and-music-the-deeper-links.html> (consultado el 15 de junio de 2023).

3. Por ejemplo, a mediados del siglo xx, el compositor e investigador Harry Partch publicó un libro acerca de la relación entre los tonos y los números. “Un sistema musical es una organización de relaciones entre frecuencias o tonos, entre uno y otro. El tono es un número, y ya que un tono es siempre escuchado en la música en relación con otros tonos, tenemos al menos dos números que tomar en cuenta, el número del tono en consideración, y el número del tono escuchado o que está implicado en relación con el primer tono, por tanto, se trata de un ratio”, en Harry Partch, *Genesis of a Music* (Boston: Da Capo Press, 1948), 76. Partch estudió los ratios pitagóricos y de otras épocas posteriores, pero sobre todo, los ratios disonantes, lo que él llamaba ratios irracionales, y a partir de estas investigaciones construyó nuevos instrumentos con nuevas relaciones armónicas complejas.

Antecedentes históricos

Para Leonard B. Meyer, la música se encuentra en algún lugar entre los dos extremos del azar y el orden total.⁴ Esto sucede en general con otras disciplinas artísticas, el creador necesita estructurar su trabajo de manera coherente, pero también es libre de romper las reglas e invitar a lo inesperado. Sin embargo, en el siglo xx hubo compositores que exploraron los extremos como una forma de romper con la tradición, y para liberarse de sus propias cadenas culturales. Los creadores que utilizaron el azar total discreparon conceptualmente de los que desarrollaron el serialismo total, y viceversa, a pesar de que su música, así como su actitud hacia la creatividad, era muy similar. Lo que ambos grupos de compositores hicieron fue explorar nuevas dimensiones musicales que no se podían encontrar en el pasado, y de este modo rompieron por completo con la tradición al utilizar sistemas demasiado racionales o irracionales, en donde hay poco espacio para el gusto personal y la emoción. Los compositores que se adentraron en el espacio total ordenado eligieron muchas veces sistemas o estructuras numéricas para determinar su música, pero las utilizaron de diferentes maneras y con distintos grados de libertad.

Desde principios del siglo xx, algunos compositores se interesaron por los números y los utilizaron libremente como herramienta para generar motivos musicales y para variarlos mediante distintas técnicas matemáticas. Una de las formas más sencillas de expandir un tema musical, y que se usó mucho en la música post-tonal es la permutación. Ésta es la variación del orden de una serie de alturas, que implica por lo general una variación racional y no fortuita.⁵ El compositor austriaco Alban Berg ideó algunas de las primeras permutaciones de doce alturas para su ópera *Lulu* (1935). El siguiente es un ejemplo de permutación gradual de una serie de doce alturas (fig. 1), en donde la serie (b), por ejemplo, se salta el segundo, cuarto, sexto, octavo, décimo y duodécimo números de la primera; la serie (c) se salta el segundo, tercero, cuarto, el sexto, séptimo, octavo, etc.⁶

Distintos compositores han trabajado con series numéricas para generar series melódicas o rítmicas. El compositor italiano Luigi Nono utilizó la serie de

4. Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: The University of Chicago Press, 1956), 33.

5. Sólo porque nuestra mente busca más el orden que el desorden.

6. Reginal Smith Brindle, *The New Music* (Oxford: Oxford University Press, 1987), 46.

(a)	I	3	5	7	9	II	2	4	6	8	IO	12
(b)	I	5	9	2	6	IO	3	7	II	4	8	12
(c)	I	9	6	3	II	8	5	2	IO	7	4	12
(d)	I	6	II	5	IO	4	9	3	8	2	7	12
(e)	I	II	IO	9	8	7	6	5	4	3	12	12
(f)	I	IO	8	6	4	2	II	9	7	5	3	12
(g)	I	8	4	II	7	3	IO	6	2	9	5	12
(h)	I	4	7	IO	2	5	8	II	3	6	9	12
(i)	I	7	2	8	3	9	etc.					

1. Permutación gradual de una serie de doce alturas.

Fibonacci en *Il canto sospeso* (1955), así como el alemán Karlheinz Stockhausen en *Zyklus* (1959) y *Mixtur* (1964). Esta serie matemática consiste en agregar cada número añadiéndolo al precedente: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... y en ella, la proporción de los números aledaños se va acercando cada vez más al número áureo (1.618).

Otro dispositivo para generar series de alturas o valores rítmicos es el triángulo de Pascal (fig. 2), que fue utilizado por el compositor griego Iannis Xenakis. Este triángulo tiene el número uno en el vértice superior y en sus dos lados laterales, y se genera a partir de los números superiores que sumados dan el valor del número que sigue abajo; es una matriz infinita, y proporciona mucha información que se puede usar de diferentes maneras.

El compositor canadiense James Tenney utilizó los números de una serie armónica para generar el ritmo de varias de sus composiciones,⁷ como *The Harmonic Studies* (1974). En el ejemplo de la figura 3, la nota C representa la fundamental de una serie de armónicos naturales, y tiene el valor de uno, luego vendría la octava que está en proporción de 2:1, luego la duodécima (la quinta arriba de la octava) que es 3:1, luego la doble octava que es 4:1, y así

7. “Los intentos de adaptar la estructura de frecuencia de la serie armónica para su uso en aplicaciones rítmicas han sido llevados a cabo por compositores tan diversos como Karlheinz Stockhausen, Conlon Nancarrow, Elliott Carter, Ben Johnston, etc.”, en Robert A. Wannamaker, “The Spectral Music of James Tenney”, *Contemporary Music Review* 27, núm. 1 (febrero de 2008): 91-130.

			I					
			I		I			
		I	2		I			
	I	3		3		I		
	I	4		6		4	I	
	I	5	10		10	5	I	
I	6	15		20		15	6	I
I	7	21	35		35	21	7	I

2. El triángulo de Pascal.

sucesivamente. En este caso, cada armónico parcial tiene su ritmo específico derivado de su relación con la fundamental. Cuando hay combinaciones de armónicos, como la doble octava con la duodécima, obtenemos un ritmo de cuatro contra tres, y cuando varios armónicos se presentan al mismo tiempo, pueden surgir texturas rítmicas muy complejas.

También podemos encontrar otra forma de usar números en los primeros trabajos de composición del estadounidense John Cage, cuando estructuró piezas enteras basadas en un número de compases que tenían una raíz cuadrada, como en *Imaginary Landscape No. 1* (1939), de modo que las partes largas de la pieza se relacionaban con frases pequeñas que usaban la misma operación. Con este sistema, la estructura de toda la pieza se realizaba de antemano.⁸ Queda claro que hay muchas maneras diferentes de relacionar la música con los números, hemos visto cómo éstos se pueden traducir en ritmo, melodía y cómo incluso pueden predeterminar la forma de una pieza.

8. "I found dancers, modern dancers, however, who were interested in my music and could put it to use. I was given a job at the Cornish School in Seattle. It was there that I discovered what I called micro-macrocosmic rhythmic structure. The large parts of a composition had the same proportion as the phrases of a single unit. Thus an entire piece had that number of measures that had a square root. This rhythmic structure could be expressed with any sounds, including noises, or it could be expressed not as sound and silence but as stillness and movement in dance. It was my response to Schoenberg's structural harmony", en John Cage, "Autobiographical Statement", The John Cage Trust Indeterminacy Folksonomy Kuhn's blog database, https://johncage.org/beta/autobiographical_statement.html (consultado el 25 de junio de 2023).

5to armónico

4to armónico

3er armónico

2do armónico

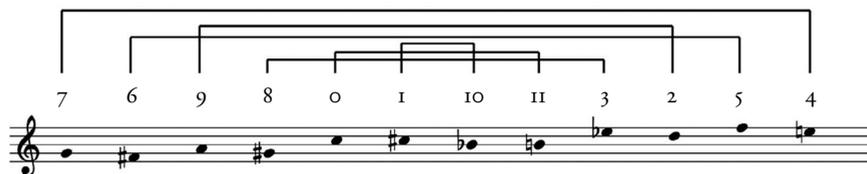
1er armónico

3. Relación de los armónicos de una serie con sus ritmos correspondientes.

Música atonal y serialismo integral

Después de investigar un poco sobre el sistema numérico en el que trabajé a finales de la década de los años ochenta con el escultor Juan Luis Díaz Nieto, descubrí que no tenía nada que ver con ninguno de los métodos explicados con anterioridad, pero que estaba muy relacionado con la música atonal y, en particular, con el serialismo integral. Hablaré ahora sobre el origen del serialismo y luego presentaré mi sistema y compararé mi investigación con lo que se ha hecho con otros sistemas.

Arnold Schoenberg fue el primer compositor en estructurar un sistema musical completamente nuevo que tuvo la suficiente lógica para establecerse después de su muerte, y que muchos compositores siguen utilizando inclusive en el presente. Schoenberg salió del sistema tonal y entró en el mundo de la atonalidad, en donde no hay centros de gravedad tonal, y después de trabajar durante un tiempo en este nuevo entorno musical, ideó un sistema coherente para organizar sus composiciones que se llamó música dodecafónica, y más tarde música serial. Este sistema trata de cualquier sucesión de los doce tonos de la escala cromática sin repetición alguna. Cualquier serie puede ser expandida usando su inversión, su retrogradación, y su inversión retrógrada. Los números tienen que ver con esta técnica, porque tenemos doce alturas distintas, separadas por



4. La serie de Anton Webern para el primer movimiento de su Cuarteto de cuerdas Op. 28.

medios tonos que dividen una octava en la escala temperada occidental. Así, esta escala es del todo simétrica mientras que la escala diatónica no lo es, ya que está formada por siete alturas con intervalos distintos entre una y otra (tono, tono, medio tono, tono, tono, tono, medio tono). Además, en el sistema dodecafónico no existe una fuerte jerarquía entre las distintas alturas, mientras que sí la hay en la tonalidad. Al poder numerar las doce alturas de la escala,⁹ fue fácil llegar a diferentes ecuaciones que nos dicen muy rápido cuál es el nivel de transposición de una serie dada, su inversión y su inversión retrógrada.

A principios del siglo xx, compositores como Anton Webern y Alban Berg se interesaron en la simetría y eligieron series simétricas para su música. En el primer movimiento de Cuarteto de cuerdas Op. 28 (1936), Webern utiliza una serie para generar su música que está dispuesta en orden simétrico retrógrado, que limita los 48 ordenamientos habituales de una serie a sólo 24 (fig. 4). Este interés por la simetría era muy notorio, incluso antes de la consolidación del sistema serial. En los comienzos de la música atonal se usaron muchos conjuntos de clases de tonos simétricos (*pitch-class sets*).¹⁰

Si numeramos las 12 alturas de la escala cromática de cero a once, comenzando por Do, podemos ver cómo el conjunto de clase de tonos 0, 3, 6, 9 (C, Eb, F#, A, un acorde disminuido) y cualquiera de sus transposiciones o permutaciones, es siempre simétrica. También es interesante constatar que sólo hay tres transposiciones de este PCS (*pitch-class set*, conjunto de clases de alturas), que usan alturas diferentes (1, 4, 7, 10 y 2, 5, 8, 11 son los otros dos). En todas

9. C = 0, Db = 1, D = 2, D# = 3, E = 4, F = 5, F# = 6, G = 7, G# = 8, A = 9, A# = 10, B = 11.

10. *Pitch-class sets* son los componentes básicos de gran parte de la música post-tonal. Un conjunto de clases de tono (alturas) es una colección simple y desordenada de clases de tono. La teoría de los *sets* musicales fue elaborada primero por Howard Hanson para analizar la música tonal. Más tarde, Allen Forte desarrolló esta teoría para analizar la música atonal a partir de la teoría de los 12 tonos del compositor estadounidense Milton Babbitt.

las demás transposiciones, este PCS se mapea a sí mismo. Una situación similar ocurre con el PCS 0, 4, 8 (acorde aumentado), PCS 0, 2, 4, 6, 8, 10, 12 (escala de tonos completos), PCS 0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 11 (escala octatónica), y con la propia escala cromática. Entonces, los PCS más simétricos que se mapean más veces sobre sí mismos son los que tienen menos variedad. Menciono todo esto porque el sistema que utilicé, y que mostraré más adelante, es un sistema radial perfecto, y lo que estoy señalando ayudará a explicar cómo funciona.

En la música serial, las series de doce alturas a menudo se subdividen en pequeños PCS que están relacionados entre sí. La música serial es sólo una extensión de las técnicas compositivas utilizadas en la atonalidad, pero ahí el orden de las alturas es fundamental, mientras que en la música atonal el orden no es tan importante siempre y cuando usemos las mismas colecciones a lo largo de toda la pieza. Lo que es relevante en la música serial es crear una fila (*row*) interesante de doce alturas, y la simetría es muy a menudo una cualidad elegida por el compositor. En la figura 4, la serie de Webern se puede subdividir en díadas que son siempre segundas menores (una segunda menor es medio tono, y una segunda mayor dos medios tonos), y también se puede dividir en dos hexacordes que representan la misma colección de alturas. Al agregar las alturas del centro a los extremos podemos comprobar la simetría de la serie. Esta suma es siempre 11. Entonces, las dos alturas centrales de la serie (C# y Bb) son el eje simétrico. Esta serie es muy económica y también se puede dividir en tres tetracordes que son miembros de la misma clase del conjunto, por lo que es fácil ver cuán importantes son las elecciones del compositor con respecto a esta serie de 12 alturas.

La tabla numérica védica

Presentaré ahora la tabla que utilicé y describiré sus distintas propiedades. Se trata de una retícula numérica de 64 números que es el resultado de multiplicar 2×1 , 2×2 , 2×3 , 2×4 , 2×5 , 2×6 , ... hasta 9, luego 3×1 , 3×2 , 3×3 , ... hasta nueve, y así hasta multiplicar 9×1 , 9×2 , 9×3 , ... hasta 9×9 . Esto no es otra cosa que la famosa tabla de multiplicar que utilizamos de niños (fig. 5). Sin embargo, cuando obtenemos un número más grande que el 9, en la tabla védica lo reducimos sumando los dos dígitos hasta obtener como resultado un solo dígito. La tabla resultante se muestra en la figura 6.

Como se puede ver, los números exteriores de la retícula son siempre nueve. Esto se debe a que el número nueve es el que incluye a todos los demás

COMPOSICIÓN MUSICAL CON LA TABLA NUMÉRICA VÉDICA 321

1	2	3	4	5	6	7	8	9
2	4	6	8	10	12	14	16	18
3	6	9	12	15	18	21	24	27
etc...								

5. Tabla de multiplicar.

números, y si observamos, el producto de la suma de cualquier línea en cualquier dirección siempre es nueve. Esta tabla la utilizaron los sumerios y más tarde la cultura védica, y está íntimamente relacionada con las matemáticas pitagóricas.

Pitágoras pensó que el número nueve era el número trascendental, y dividió todo en ciclos de nueve. El número cero es el complementario del nueve, por lo que cero y nueve son lo mismo, y como el nueve se repite antes de que comience el nuevo ciclo, se excluye de esta tabla (me refiero a los nueves de las filas vertical derecha y horizontal de abajo). Así, la tabla o retícula se decanta al eliminar los nueves, y se reduce a 64 dígitos, un número cabalístico importante (fig. 7). En el juego de ajedrez, 64 es el número de casillas, así como el número de hexagramas del I Ching. La tabla védica es en cierto modo la representación de lo complementario, del Ying y del Yang, y es simétrica consigo misma en cualquier dirección. No es de extrañar que sea un cuadrado, una figura geométrica simétrica. También, en la figura 7 podemos ver que los únicos cuatro nueves que aparecen en la tabla forman un cuadrado.

En la tabla védica, las filas horizontales de números son iguales a las filas verticales, y se puede ver cómo sólo hay cuatro filas de números diferentes porque las otras son retrógradas de la primera. También se puede observar cómo las filas que empiezan por el uno y el ocho son complementarias (los números suman siempre nueve), así como el dos y el siete, el tres y el seis, y el cuatro y el cinco (fig. 8).

Queda claro ahora cómo la característica principal de esta tabla es la complementariedad de números que sumados dan como resultado nueve. Díaz Nieto estudió estas relaciones, y descubrió que juntando los números complementarios que suman nueve, podemos encontrar figuras geométricas iguales, pero proyectadas en un espejo, según se observa en las figuras 9 y 10.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
2	4	6	8	1	3	5	7	9
3	6	9	3	6	9	3	6	9
3	8	3	7	2	6	1	5	9
5	1	6	2	7	3	8	4	9
6	3	9	6	3	9	6	3	9
7	5	3	1	8	6	4	2	9
8	7	6	5	4	3	2	1	9
9	9	9	9	9	9	9	9	9

6. Réticula de la tabla védica.

Cuando Díaz Nieto me pidió que hiciera música con esta tabla, se preocupó por expresar las cualidades del sistema de la manera más objetiva. Su enfoque no fue transgredir las reglas o leyes del sistema, sino simplemente descubrir sus relaciones y mostrarlas por medio de diseños geométricos. Cuando se cansó de tratar con dos dimensiones, tuvo la idea de expandir este sistema a tres dimensiones e hizo un cubo con 512 números, y que es el resultado de la multiplicación de los números en diferentes capas (64 × 8). Arrastró líneas imaginarias entre los números en el cubo y creó figuras geométricas tridimensionales. Con esta investigación en el campo musical, se abre la posibilidad para que algún otro compositor o investigador lo emplee para hacer música.

El problema de intentar mantener el enfoque de Díaz Nieto fue que él trazó líneas entre el mismo número y luego su número complementario (1 y 8, 2 y 7, 3 y 6, y 4 y 5) para crear formas o estructuras atemporales, pero, ¿cómo puede esto aplicarse a la música, en donde el tiempo es el elemento preponderante? Decidí que la forma más fácil de interpretar la cuadrícula era usar las series numéricas que incluye, pero pensé que cada vez que quisiera usar una de estas series, tendría que emplear al mismo tiempo su serie complementaria,

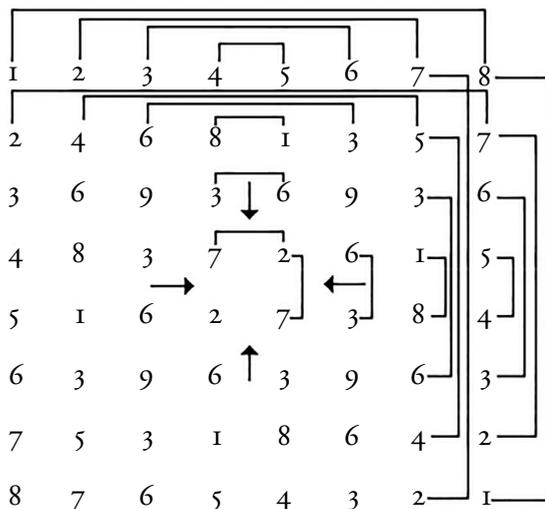
1	2	3	4	5	6	7	8
2	4	6	8	1	3	5	7
3	6	9—3—6—9				3	6
4	8	3	7	2	6	1	5
5	1	6	2	7	3	8	4
6	3	9—6—3—9				6	3
7	5	3	1	8	6	4	2
8	7	6	5	4	3	2	1

7. La tabla védica al eliminar los nueves de las filas vertical derecha y horizontal de abajo.

ya que esta retícula numérica invita a la realización de un juego de dualidades o series complementarias. Por tanto, mi método para traducir este sistema en música se convirtió en algo similar a los procedimientos utilizados por el serialismo integral.

Primera implementación de un sistema musical coherente con la tabla védica

Las figuras expuestas, 8, 9 y 10 predisponen una asociación de escalas de ocho alturas. Parecería lógico dividir la octava en ocho tonos diferentes, en lugar de la escala cromática de doce tonos, o la diatónica en siete. En términos racionales, la relación de la escala cromática con la diatónica es de 12:7. Mi propósito era generar una escala con el ratio 12:8, pero en esa época yo no tenía los aparatos adecuados para hacerlo y, por otro lado, sería difícil para los instrumentistas tocar con esa escala microtonal no temperada, de 12:8. Pensé entonces que podría usar en su lugar las escalas octatónicas de Olivier Messiaen, que son una secuencia de semitonos y tonos enteros (fig. 11).



8. Números complementarios de la tabla védica.

Esta escala no corresponde a una secuencia de ocho tonos o alturas iguales, pero es una colección simétrica. Joseph N. Strauss muestra un ejemplo de los cuatro ejes de simetría en la escala octatónica (fig. 12).¹¹

Esta escala funciona muy bien, porque está formada por cuatro tetracordes simétricos (0, 1, 3 4; 3, 4, 6, 7; 6, 7, 9, 10; 9, 10, 0, 1). También decidí tener ocho valores rítmicos diferentes teniendo una nota de ocho octavos (cuatro cuartos) como mi unidad básica. Por tanto, asigné un valor a cada número (fig. 13).

Asigné la nota y los valores rítmicos a las series, e hice un contrapunto de dos líneas melódicas que siempre son complementarias entre sí. Esto quiere decir que empiezo por arriba del cuadrado (fig. 10) de izquierda a derecha con la primera melodía, y por abajo del lado derecho del cuadrado de derecha a izquierda con la segunda melodía al mismo tiempo, por lo que siempre tengo dos filas juxtapuestas: 1 y 8, 2 y 7, 3 y 6, 4 y 5 que son el original y su versión retrógrada.

Hubo un poco de dificultad para interpretar los cuatro nueves en el cuadrado, ya que usé el número ocho como unidad, entonces decidí asignar a los nueves un descanso de nueve tiempos (mi tiempo básico era de una corchea). Las dos melodías tienen coincidencias verticales cuando llegan al mismo tiempo al

11. Joseph N. Strauss, *Introduction to Post Tonal Theory* (Nueva Jersey: Prentice Hall, 1990), 101.

1	2	3	4	5	6	7	8
2	4	6	8	1	3	5	7
3	6	9	3	6	9	3	6
4	8	3	7	2	6	1	5
5	1	6	2	7	3	8	4
6	3	9	6	3	9	6	3
7	5	3	1	8	6	4	2
8	7	6	5	4	3	2	1

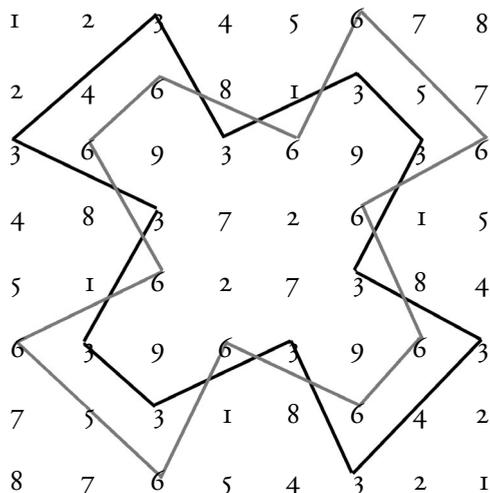
9. Figura simétrica compuesta por el 2 y el 7.

número nueve en las filas 3 y 6. Se trata de una representación musical simple y muy cercana a la tabla védica, y al ser tan estricta, hay muy pocas posibilidades de variedad,¹² por lo que decidí buscar nuevas posibilidades de interpretación de la tabla.

Nuevas series a partir de la transformación de la tabla védica

Después de trabajar con Díaz Nieto, realicé una maestría en los Estados Unidos y me interesé en la complejidad de la música compuesta con azar total de John Cage, y con el serialismo integral de Pierre Boulez, dos sistemas de composición utilizados a principios de la década de los años cincuenta. Decidí entonces averiguar sobre sus métodos para poder tener más ideas. Una de las composiciones

12. El resultado de mi primera investigación y única composición con la tabla védica fue una obra musical realizada con un sintetizador y un secuenciador controlado por una computadora Macintosh Plus con el programa Performer. Esta composición se incluyó en un video que el compositor Juan Luis Díaz presentó en su primera exposición individual en el Centro Cultural de México en París en 1989, “Revelations d’un arcan”.

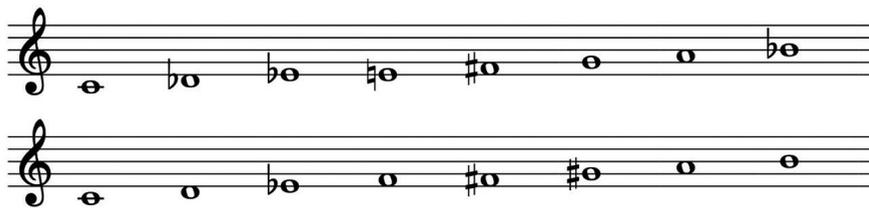


10. Figura simétrica compuesta por el 3 y el 6.

de este periodo, que me pareció muy interesante, es *Structures* para dos pianos, escrita en 1952 por Pierre Boulez, quien fue alumno de Olivier Messiaen, uno de los primeros compositores europeos en escribir una pieza con organización total¹³ en 1949. La obra de Pierre Boulez se basa en una serie de 12 tonos. En *Structures Ia* (la primera de tres partes) las 12 transposiciones de la serie y sus formas derivadas (inversiones, retrógradas y retrógradas invertidas) se usan una vez cada una en un orden específico. A partir de la serie original e invertida, Boulez construyó dos tablas que utilizó para componer muchos detalles de la música. Estas matrices se obtuvieron numerando la serie original (fig. 14) y luego transponiéndola 11 veces, comenzando cada vez en la siguiente nota (fig. 15).

Las matrices determinan la duración, la dinámica y los modos de ataque de todas las alturas, y se utilizan para controlar el orden en que se emplean las

13. Se trata del segundo movimiento de su obra para piano *Quatre études des rythmes: Modes des valeurs et intensités*. Messiaen usó un modo de alturas de 36 sonidos, de valores (14 duraciones), de ataques (14 ataques) y de intensidades (7 matices). La idea de organización total de Messiaen “marcó un punto extremo en la sistematización precomposicional de una obra” (Paul Griffiths, *Modern Music The Vanguard since 1945* (Nueva York: George Braziller, 1981), al utilizar escalas cromáticas de duración por vez primera.



11. Dos escalas octatónicas. Una comienza con medio tono (segunda menor) y la segunda con un tono entero (segunda mayor).

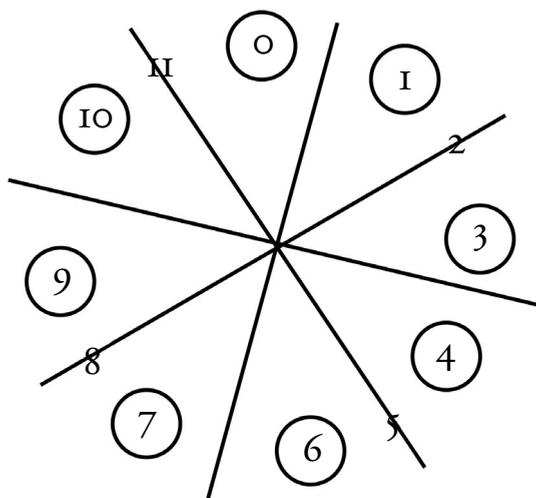
series, así como para realizar un plan general para la duración de las distintas alturas. Boulez usó series diagonales de las matrices para determinar la dinámica y los modos de ataque. Por tanto, tenemos una composición que se basa por completo en las dos matrices, aunque la estructura formal general de la pieza tiene realmente una concepción libre. Además, el número y el tono¹⁴ no están del todo integrados. La serie rítmica tiene como unidad un 32vo, y el valor rítmico crece de manera proporcional del uno al doce, pero las alturas no están igualmente ordenadas del uno al doce.¹⁵

Ahí no tenemos el espacio para hacer un análisis profundo de *Structures*, baste decir que, incluso en el serialismo integral total, es difícil ser por completo lógico. Siempre hay un grado de libertad que asume el compositor, y es ahí en donde la música se convierte en una expresión artística humana. En el presente, me sigue interesando encontrar grados de organización total, ya sea en la música determinista del serialismo integral o de otros sistemas matemáticos, o en la música aleatoria de John Cage, que viajó en la dirección opuesta, buscando un grado de azar total. En ambos casos, el compositor busca la forma de tomar decisiones objetivas y se convierte en un observador del proceso que va generando.

Decidí entonces utilizar la información de la tabla védica de diferentes maneras para obtener variedad, pero tratando de respetar sus reglas. Una vez exploradas las distintas posibilidades, fue posible obtener suficiente información

14. Cuando hablo de tonos en este ensayo me refiero a una altura, a una frecuencia, la nota C de cualquier octava, por ejemplo, pero un tono también puede confundirse con la distancia que hay entre dos notas, la distancia más pequeña en la escala temperada occidental es medio tono, una segunda menor, y un tono son dos medios tonos, es decir, una segunda mayor, la 3ra menor está constituida por un tono y medio, etc.

15. Smith Brindle, *The New Music*, 26.

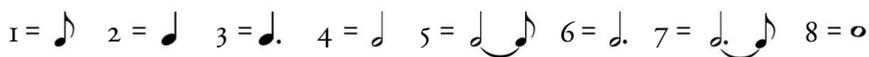


12. Los cuatro ejes de simetría en la escala octatónica.

para proponer la generación de una música más compleja. A continuación, explicaré las nuevas variantes y transformaciones de la tabla védica que he encontrado hasta el momento.

Además de las ocho series con las que trabajé la primera vez, también hay series diagonales, que son complementarias entre sí. Éstas se describen a continuación (fig. 16).

Cada fila de cada triángulo es simétrica, y ambas se complementan entre sí (los números siempre suman nueve). A partir de estos dos triángulos, es posible hacer un segundo contrapunto musical. Pensé que podría ampliar esta cuadrícula para obtener diversidad, pero siempre manteniendo filas complementarias. Influida por la teoría del serialismo integral, comencé a investigar sobre los tetracordes de la escala octatónica. El cuadrado numérico está formado por ocho series de números sin repeticiones, excepto en las filas número tres y seis, donde se repiten los números tres y seis. Las otras series se pueden dividir en tetracordes y sus tetracordes complementarios. Podemos encontrar solamente tres tetracordes diferentes en la tabla: 1 2 3 4, 2 4 6 8 y 4 8 3 7. Sus tetracordes complementarios son 5 6 7 8, 1 3 5 7 y 2 6 1 5, pero son transposiciones exactas de los primeros.



13. Valores de duración de las ocho alturas de la escala octatónica.



14. Serie de la obra *Structures* (1952) para dos pianos de Pierre Boulez.

Hay un conjunto limitado de series en la escala octatónica que puede tener que ver con el principio complementario. Esto se debe a que un tetracorde no puede tener dos números que sumen nueve, si eso sucede, entonces el tetracorde complementario tendría la repetición de dos números del primer tetracorde. Por ejemplo, si formamos el tetracorde 1 2 5 7 que no existe en la tabla védica, su tetracorde complementario sería 2 4 7 8 y así el 2 y el 7 están repetidos. Si tenemos 1 3 6 2 tenemos el tetracorde complementario 7 3 6 8, donde el tres y el seis se repiten. Luego descubrí que sólo hay ocho posibles tetracordes diferentes en la escala octatónica, que pueden disponerse junto con sus tetracordes complementarios. En la cuadrícula numérica de la tabla védica original, tenemos sólo tres de los ocho tetracordes posibles; en el ejemplo que sigue, los ocho viables y sus complementarios (fig. 17).

Nótese que la regla en mi sistema para hacer un tetracorde complementario, al igual que en la tabla védica, comienza con el número que suma 9 con el anterior, como en el primer tetracorde 1, 2, 3, 4: 5, luego 6 que suma 9 con 3, luego 7 que suma nueve con 2, y luego 8 que suma nueve con 1. Por supuesto que el orden de los números de cada tetracorde puede variar, y del mismo modo variará el orden de su tetracorde complementario. Por ejemplo, 1 5 6 7 podría ser 5 1 7 6, y el complementario, por tanto, 3 2 8 4.

Con los tres tetracordes de las series nuevas de la escala octatónica (1, 2, 3, 5; 1, 2, 4, 6; y 1, 5, 6, 7) se puede construir una tabla védica nueva que incluya a los tres, pero en distinto orden, al realizar las multiplicaciones correspondientes y reducir los dos dígitos de cada resultado a uno solo. Tomemos la serie 1, 2, 4, 6 que cambiamos de orden por 1, 2, 6, 4 para volver más interesante la melodía (en la escala octatónica que comienza en C y con una segunda menor, la

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10
3	4	1	2	8	9	10	5	6	8	12	11
4	5	2	8	9	12	13	6	11	1	3	7
5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1
6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2
7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9
8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3
9	12	6	11	7	8	1	10	3	5	2	4
10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6
11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8
12	10	11	7	1	2	9	3	4	2	8	5

15. Serie original y la matriz de la retícula 'O'.

melodía sería C, C#, G, E, y su tetracorde complementario sería 5, 3, 7, 8 (F#, D#, A, Bb) (fig. 18).

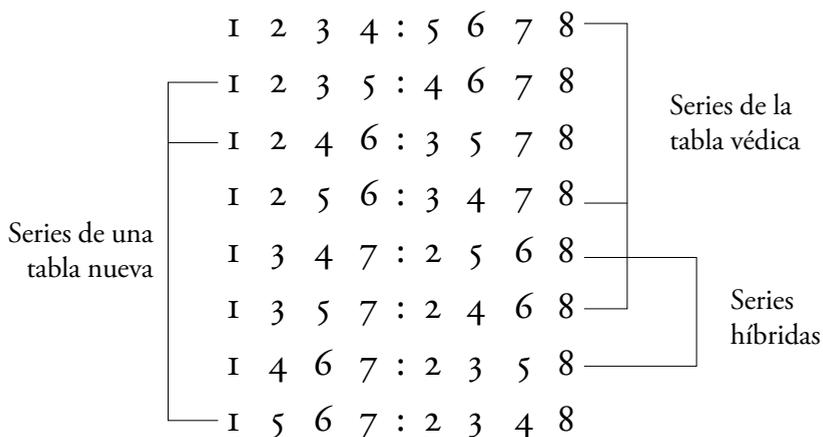
Todas las figuras geométricas que se generan al unir los números complementarios que dan nueve siguen siendo las mismas, pero los tetracordes son nuevos, excepto los de las series 6 y 3 que son los mismos que en la tabla original, pero invertidas (primero está la serie del 6 y luego la del 3).

También tenemos dos tetracordes en las permutaciones nuevas a los que llamo híbridos.¹⁶ Usemos el 1 3 4 7, pero en el orden 1 7 3 4 y su complementario 5 6 2 8 para construir otra tabla (fig. 19).

16. Enseguida explicaré porqué son híbridos.

I	8
2 2	7 7
3 4 3	6 5 6
4 6 6 4	5 3 3 5
5 8 9 8 5	4 1 9 1 4
6 1 3 3 1 6	3 8 6 6 8 3
7 3 6 7 6 3 7	2 6 3 2 3 6 2
8 5 9 2 2 9 5 8	1 4 9 7 7 9 4 1

16. Las dos series diagonales de la tabla védica.



17. Los ocho tetracordes posibles de la escala octatónica y sus tetracordes complementarios.

1	2	6	4	5	3	7	8
2	4	3	8	1	6	5	7
6	3	9	6	3	9	6	3
4	8	6	7	2	3	1	5
5	1	3	2	7	6	8	4
3	6	9	3	6	9	3	6
7	5	6	1	8	3	4	2
8	7	3	5	4	6	2	1

18. Nueva tabla construida con uno de los tetracordes nuevos y su complementario.

En esta tabla sólo se intercambiaron el número 2 por el 7, pero ahora todas las figuras geométricas que se forman uniendo los números complementarios que suman nueve cambiaron, a excepción de la que se forma con los cuatros y los cincos. Llamo a esta tabla híbrida porque sólo tiene un tetracordio (más sus complementarios) que cambia de orden (1 7 3 4, 7 4 3 1, 4 1 3 7), excepto con las series del 7 y el 2 (7 4 3 1 8 6 5 2) y su inversión (2 5 6 8 1 3 4 7).

Tenemos una tabla híbrida más que puede ser generada con los tetracordes 1 7 6 4, 5 3 2 8 (fig. 20). La segunda tabla védica híbrida es similar a la primera, sólo cambia la posición de las series 6 6 9 6 3 9 3 3 y 3 3 9 3 6 9 6 6. Las dos series tienen distintos tetracordes, pero ambas generan las mismas figuras geométricas.

He ampliado la tabla védica original a cuatro tablas, por lo que ahora existe más información para crear material rítmico y melódico apto para ser usado en composiciones musicales. También es posible utilizar la permutación con las diferentes tablas, y de esta forma cambiar el orden de los tonos y poder así enriquecer el contenido melódico. Podemos permutar una fila entera o sólo el primer tetracordio (el último paso cambia de forma automática el orden del tetracordio complementario). Por ejemplo, tenemos la serie: 1 2 3 4 5 6 7 8, si la permutamos de esta manera: 2 3 4 5 6 7 8 1, rompemos con el resto de la serie

1	7	3	4	5	6	2	8
7	4	3	1	8	6	5	2
3	3	9	3	6	9	6	6
4	1	3	7	2	6	8	5
5	8	6	2	7	3	1	4
6	6	9	6	3	9	3	3
2	5	6	8	1	3	4	7
8	2	6	5	4	3	7	1

19. Tabla védica híbrida a partir de los tetracordes 1 7 3 4: 5 6 2 8.

porque los números no suman nueve (del centro a la parte exterior). Tendríamos que usar 2 3 4 5 y encontrar el tetracordio complementario 4 5 6 7. El problema es que en este caso tenemos la repetición de los números 4 y 5, y esto entra en conflicto con el principio serial de la no repetición. Por otro lado, podríamos deshacernos del 4 y del 5 y quedarnos solamente con seis tonos: 2 3 4: 5 6 7. Ahora tenemos un hexacorde moldeado por dos tricordes simétricos. El único otro hexacorde posible en esta serie es 1 2 3: 6 7 8, y por supuesto, los tricordes pueden cambiar de orden para tener variación: 5 6 7: 2 3 4 y 6 7 8: 1 2 3. Este procedimiento también se puede aplicar a los tetracordes de la tabla, por lo que la secuencia melódica generada por la serie número 2, 2 4 6 8 1 3 5 7, también podría ser 1 3 5 7 2 4 6 8. Para tener todas las series intercambiadas de esta manera, sólo basta con cortar la retícula numérica en dos e intercambiar los dos bloques de lugar (fig. 21).

La nueva variación de la tabla védica que se muestra en la figura 21 no está en el orden correcto porque no hay simetría en las diagonales. El orden correcto de las filas es el siguiente (fig. 22).

¿Para componer con este sistema debo tener en cuenta la secuencia de las series en los cuadrados, o debo usarlos en pares (1 y 8, 2 y 7, 3 y 6, 4 y 5) y no respetar el orden?, creo que uno puede lidiar con diferentes grados de libertad y

1	7	6	4	5	3	2	8
7	4	6	1	8	3	5	2
6	6	9	6	3	9	3	3
4	1	6	7	2	3	8	5
5	8	3	2	7	6	1	4
3	3	9	3	6	9	6	6
2	5	3	8	1	6	4	7
8	2	3	5	4	6	7	1

20. Tabla védica híbrida a partir de los tetracordes 1 7 6 4 : 5 3 2 8.

expresar de diferentes maneras el sistema, pero en esta etapa es importante revelar la estructura de esta retícula numérica, para poder entenderla mejor y sacar más provecho de ella. Una vez que establezcamos las reglas, podemos romperlas.

Existen más posibilidades de permutación. Si tomamos un tetracorde de los niveles uno, dos o cuatro de la tabla original, podemos generar 24 permutaciones para cada uno, porque cuatro números se pueden ordenar de 22 maneras diferentes. Como mencioné antes, sólo hay tres tetracordes diferentes en la tabla védica, y uno más que es la combinación del número 3, 6 y 9 (el nueve no se considera un tono).

Tomemos por ejemplo la colección 1 2 3 4 del nivel uno. Descubrí que bastaba con encontrar doce permutaciones diferentes de este tetracordio, porque los otros doce son los retrógrados del primero.

Cada una de estas doce permutaciones genera un nuevo cuadrado numérico, que también contiene permutaciones de los niveles dos, tres y cuatro. Por tanto, en estos 12 cuadrados tenemos todas las posibles de los tetracordes de la tabla védica, y más información para generar nuevo material musical. Estos doce cuadrados también se pueden cortar por la mitad e intercambiarse de lado para formar otros doce cuadrados como el del ejemplo 22.

5	6	7	8	1	2	3	4
1	3	5	7	2	4	6	8
6	9	3	6	3	6	9	3
2	6	1	5	4	8	3	7
7	3	8	4	5	1	6	2
3	9	6	3	6	3	9	6
8	6	4	2	7	5	3	1
4	3	2	1	8	7	6	5

21. Las dos mitades de la tabla védica intercambiadas.

*Implementación de un sistema musical
a partir de las nuevas transformaciones*

Hablaré ahora de cómo podemos interpretar esta tabla de forma musical. Como dije antes, en algún momento me gustaría utilizar una escala microtonal de una octava dividida en ocho alturas,¹⁷ pero además de las dificultades de interpretación, o de tener que construir instrumentos afinados de esa manera, creo que todavía existe un campo muy amplio de investigación acerca de las posibilidades musicales de las escalas octatónicas de Olivier Messiaen. Además de usar estas escalas, podríamos también pensar en otros parámetros musicales como el timbre, la duración, la densidad, la dinámica, entre otros. Por ejemplo, sería posible dividir el registro de altura de un piano en ocho partes, preparando sus cuerdas para usar ocho timbres diferentes, ocho modos de ataque distintos, y ocho dinámicas diferentes. También se podría tener ocho densidades diferentes, u ocho escalas de duraciones rítmicas para las alturas, pensando siempre que deben estar conformadas en dos grupos de cuatro complementarios.

17. La distancia interválica entre cada una de estas alturas sería de 12:8 que es $\frac{3}{4}$ de tono, la mitad de la distancia entre una segunda menor y una segunda mayor, es decir una segunda menor un poquito más grande.

I	3	5	7	2	4	6	8
3	9	6	3	6	3	9	6
5	6	7	8	I	2	3	4
7	3	8	4	5	I	6	2
2	6	I	5	4	8	3	7
4	3	2	I	8	7	6	5
6	9	3	6	3	6	9	3
8	6	4	2	7	5	3	I

22. Mitades de la tabla védica intercambiadas, pero con las series en orden.

Por otro lado, no hay necesidad de asignar los tonos de la escala octatónica a los números como yo lo hice. Podemos elegir cualquier serie de ocho alturas y luego numerar las alturas. Sin embargo, sería bueno elegir series que sean complementarias en la mayoría de los sentidos, como lo hacen los compositores al usar las técnicas de combinación en serie. Enseguida muestro una forma de elegir agregados de 12 tonos en los que sus hexacordes mantienen una relación mutua. Según Joseph N. Strauss:¹⁸

1. Puede trasladarse a su complemento por transposición.
2. Puede mapear sobre su complemento bajo inversión.
3. Puede mapearse sobre sí mismo por transposición.
4. Puede mapearse sobre sí mismo bajo inversión.

Algunos de los hexacordes tienen sólo una de estas características, y otros las tienen todas. El uso de series que son combinatorias en todos los niveles nos ayuda a modular entre las diferentes series de manera fluida. Este principio se puede aplicar a la escala octatónica, pero todavía es necesario investigar

18. Joseph N. Strauss, *Introduction to Post Tonal Theory* (Nueva Jersey: Prentice Hall, 1990), 118.

I	2	3	4	4	3	2	I	2	3	I	4	4	I	3	2
I	3	2	4	4	2	3	I	2	4	I	3	3	I	4	2
I	2	4	3	3	4	2	I	3	2	I	4	4	I	2	3
I	3	4	2	2	4	3	I	3	4	I	2	2	I	4	3
I	4	2	3	3	2	4	I	4	2	I	3	3	I	2	4
I	4	3	2	2	3	4	I	4	3	I	2	2	I	3	4

23. Las doce permutaciones del tetracorde 1 2 3 4 y sus retrógrados.

las diferentes posibilidades de combinación en este sistema.¹⁹ Otro aspecto importante que hay que tener en cuenta, es que sólo hay tres escalas octatónicas, y que éstas comparten alturas comunes. Entonces, es posible encontrar una forma de modular de una escala a otra para expandir el uso de alturas absolutas.

En la figura 24 se puede ver cómo cada escala octatónica tiene siempre cuatro alturas comunes con las otras dos. Cualquiera de las dos escalas que toquemos juntas contendrán las doce alturas de la escala cromática. Otra cuestión importante para tener en cuenta es que en cada escala podemos comenzar con medio tono o con un tono entero. Realmente no importa porque siempre se mantiene la simetría de la escala, aunque el material melódico cambiará de color. Al usar la escala que comienza con un tono, y asignándole los números de la tabla, tendrá un modo diferente (como el modo mayor y menor que tienen el mismo contenido interválico, pero al variar el orden de las alturas y el centro de gravedad de la tónica, suenan diferentes).²⁰ Es muy importante considerar esto como una posibilidad en la manera de usar las series en una composición.²¹

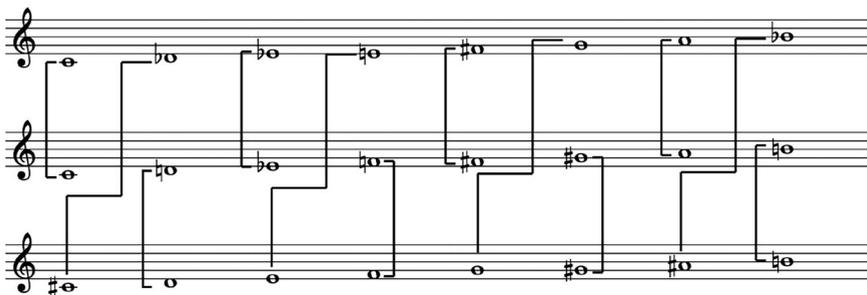
Conclusiones

Todavía queda mucho por decir sobre las posibilidades de componer con la tabla védica y la escala de ocho tonos, pero lo que he hecho hasta el momento es

19. Para las distintas posibilidades de combinaciones de la escala octatónica, se puede consultar: Strauss, *Introduction to Post Tonal Theory*, 182.

20. En este caso 1 = C, 2 = D, 3 = E♭, 4 = F, 5 = F#, 6 = G#, 7 = A, y 8 = B.

21. Algunos compositores han utilizado una escala para ascender y otra para descender como sucede con el modo menor.



24. Las tres escalas octatónicas y sus alturas comunes.

suficiente para comenzar a explorar todas estas nuevas posibilidades para generar material de composición. Perdersé en números y dispositivos que parecen no ser musicales, puede ser importante, ya que es una manera de aprender cómo estructurar algo, y cómo hacer que un sistema musical nuevo sea coherente.²² Todos los compositores se han visto en la necesidad de hacer esto, ya que lidiar con el dominio temporal es complejo. Por otro lado, aún queda la duda de si estamos siendo demasiado intelectuales cuando hacemos música de esta manera, y si es posible descifrar la organización de esta música por parte del oyente. Creo que es posible lidiar con la complejidad estructural y al mismo tiempo ser muy transparentes y claros. Es cierto que esta música es difícil de entender porque no tenemos la costumbre de escucharla, pero también creo que es emocionante escuchar música que está construida con formas nuevas. Por otro lado, no es necesario respetar las reglas de un sistema al pie de la letra, en el caso de la tabla védica podemos utilizar los tetracordes básicos y sus complementarios, simplemente para crear melodías que pueden expandirse hacia las distintas octavas del registro de un instrumento, o para generar armonías que de igual forma pueden desplegarse en todo el registro del instrumento escogido o de un ensamble instrumental u orquestal. Esto mismo sucede en la actualidad con las distintas técnicas de composición que utilizan los conjuntos de clases de alturas (*pitch-class sets*) de Allen Forte, donde no tenemos que utilizar forzosamente

22. La coherencia para mí no es algo necesariamente intelectual, es más bien la forma de entender cómo funciona o se comporta algo. Esto puede ser percibido de manera intuitiva muchas veces tanto por el compositor en el momento en que crea su música, como por el oyente cuando escucha esta música.

seis alturas (hexacordes), sino que podemos emplear colecciones de 5, 4 o 3 alturas, como ya pudimos ver con anterioridad. Tampoco estamos forzados a aplicar las escalas octatónicas de Messiaen, pues podemos usar también escalas de ocho alturas que siguen teniendo cierto grado de simetría, como C, C#, D, D#: G#, A, A#, B, por ejemplo, o C, EB, E, F, G, G#, A. Igualmente, para la duración de las alturas, no es necesario cerrarse y usar una escala fija de valores rítmicos, éstos pueden variar de distintos modos y ser representados en distintas escalas proporcionales para poder así fractalizar el sistema y crear complejidad a partir del principio de autosimilaridad de las teorías del caos. Las posibilidades entonces son inmensas. ❁

Diseño de un corpus de la historia del arte y arqueología y generalidades del uso de AntConc para obtener listas de candidatos a términos

Design of an Art History and Archaeology Corpus and an Overview of Using AntConc to Generate Term Candidate Lists

Artículo recibido el 14 de febrero de 2023; devuelto para revisión el 26 de julio de 2023; aceptado el 9 de noviembre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.124.2861>

Claudio Molina Salinas Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, claudio.molina.salinas@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5607-9924>

Líneas de investigación Lexicografía científica enfocada al patrimonio artístico; documentación del léxico del patrimonio artístico; lenguajes documentales.

Lines of research Scientific lexicography focused on artistic heritage; documentation of lexis of the artistic heritage; (varieties of) documentary language.

Publicación más relevante “Documenting Mexican Folk-Art Linguistic Heritage: The Application of the Sets Theory to Determine Its Common Terminology”, *Journal of Ethnic and Cultural Studies* 8, núm. 4 (2021): 238-270, <http://www.ejecs.org/index.php/JECS/article/view/811>.

Resumen Este artículo se inscribe en el dominio de la lexicografía terminológica (terminografía) y en el de las artes populares. En él se argumenta sobre la necesidad de un corpus de un género textual, muy común en disciplinas como la historia del arte y la arqueología (catálogos de museos), y, naturalmente, se explica su diseño. También se hace una revisión sobre lo que es un gestor de corpus, las herramientas disponibles en línea, en general, y, en particular, se argumenta la razón por la cual se optó por usar AntConc como gestor del corpus, asimismo, se explican las funcionalidades del *software*. Por último, se muestra cómo, al usar técnicas de análisis de corpus en combinación con AntConc, se generan listas de candidatos a términos monoléxicos, se obtienen términos pluriléxicos, y léxico relacionado con los candidatos a términos, con miras a la redacción de definiciones para un diccionario.

Palabras clave Análisis léxico de catálogos de arte; diseño de corpus para las artes; gestores de corpus; análisis textual; extracción semisupervisada de términos.

Abstract The discussion covered by this article falls within the domain of popular arts and crafts, and also that of terminological lexicography (terminography). This work states the need for a corpus pertaining to a textual genre—something that is quite common in areas such as art history and archaeology (museum catalogs)—and explains the design method used. The concept of a corpus management system is also reviewed, and the tools available online are described; in particular, the reason why AntConc was opted for as the corpus management system for this purpose, and the software’s characteristics are explained. Lastly, I show how, by using corpus analysis techniques, in combination with AntConc, lists of candidates for monolexical and multilexical terms can be generated, along with vocabulary related to term candidates, for the purpose of writing specialized dictionary definitions.

Keywords Lexical analysis of art catalogs; corpus design for the arts; corpus managers; textual analysis; semi-supervised extraction of terms.

CLAUDIO MOLINA SALINAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Diseño de un corpus de la historia del arte y arqueología y generalidades del uso de AntConc para obtener listas de candidatos a términos

Introducción

Este artículo es una revisión de nociones provenientes de la lingüística aplicada y ciencias de la información como “corpus”, “fuentes de información”, “gestor de corpus”, “catálogo”, entre otras, para que, con base en esta discusión, se ofrezca una visión del diseño conceptual de un corpus de objetos culturales de México que organiza los datos provenientes de catálogos en línea, y de acceso abierto, de museos nacionales y otras instituciones de la memoria y educativas.

La construcción de un corpus como éste representa una iniciativa sin antecedente dentro de la historia del arte y arqueología o lingüística de corpus, que, al integrar información especializada de recursos de uso común en la investigación y difusión del patrimonio cultural (catálogos de bienes artísticos y arqueológicos), pudiera facilitar la recuperación sistematizada de usos contextuales de términos sancionados en catálogos, y, más específicamente, servir como base empírica para la redacción de definiciones de términos.

Corpus lingüísticos y corpus para lexicografía

Un corpus lingüístico (corpus en adelante) es una selección de fragmentos de textos de una lengua o conjunto de textos de materiales escritos y hablados, hoy día casi siempre en formato digital (considerando que muchos textos en la actualidad se producen original o únicamente en este formato) que se ordenan desde criterios lingüísticos explícitos para representar de forma fiel las lenguas naturales y, en consecuencia, realizar ciertos análisis y formalizar generalizaciones sobre la naturaleza de éstas.¹ En la actualidad, los corpus constituyen la base empírica de las investigaciones lingüísticas en general, y, en particular, de la lexicografía.²

Tradicionalmente, la representatividad de un corpus, definida en la fase de su diseño, debe considerar las variedades a representar y la proporción en que ocurren éstas en el estado natural de la lengua, nociones conocidas como “variedad” y “equilibrio”, respectivamente.³

Para el diseño de un corpus también se debe considerar una unidad de muestreo (sean textos completos o fragmentos de éstos), pues ésta determina la utilidad principal del recurso, por ejemplo, un corpus integrado con fragmentos de discurso, párrafos u oraciones aisladas tendría una aplicación concreta para estudios del léxico, ya que, en general, en un párrafo se puede inferir el sentido con el que se usa una palabra; mientras que en un corpus que recoge textos completos se emplea, mayormente, para estudios de un amplio abanico

1. John Sinclair, “Preliminary Recommendations on Text Typology”, en *EAGLES (Expert Advisory Group on Language Engineering Standards) EAG-TCWG-CTYP/P* (Pisa: Consiglio Nazionale delle Ricerche/Istituto di Linguistica Computazionale, 1996), 10; John Sinclair, “Corpora for Lexicography”, en *A Practical Guide to Lexicography*, ed. Piet van Sterkenburg (Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2003), 167 y Gerardo Eugenio Sierra Martínez, *Introducción a los corpus lingüísticos* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Ingeniería, 2017), 4.

2. Marc Kupietz, “Constructing a Corpus”, en *The Oxford Handbook of Lexicography*, ed. Philip Durkin (Nueva York: Oxford University Press, 2017), 62.

3. Para ampliar sobre esto véase: Douglas Biber, Susan Conrad y Randi Reppen, *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 243-250; Gerardo Eugenio Sierra Martínez, “Diseño de corpus textuales para fines lingüísticos”, en *Memorias del IX Encuentro de Lingüística en el Noroeste*, t. II, eds. Zarina Estrada Fernández, Ana Lidia Munguía Duarte y Rosa María Ortiz Ciscomani (Hermosillo: Universidad de Sonora, 2008), 450-454 y Kupietz, “Constructing a Corpus”, 63-68.

de aspectos lingüísticos.⁴ En resumen, se asume que la representatividad de un corpus se define a partir de la variedad y el equilibrio, y cómo ambos reflejan la población estadística de la lengua o variantes representadas en él; mientras que, a partir de la unidad de muestreo, se define la aplicación del corpus a cierto fenómeno lingüístico.

En general, se asume que la representatividad de un corpus se modela estadísticamente dependiendo de la realidad que se quiere describir. Para ello se consideran aspectos como el origen de los datos, los informantes, las temáticas, los tipos textuales, la temporalidad de los datos, entre otros.⁵ Sin embargo, existe un enfoque más o menos novedoso en el que se favorece la inclusión del mayor número de materiales escritos y hablados posibles, de todas las variedades disponibles, pues se acepta que la representatividad de un corpus varía en función del dominio a investigar, y del propósito o pregunta de investigación del analista que lo utiliza. Podría decirse que, desde esta óptica, se privilegia la amplitud del corpus en detrimento de la representatividad (explicada antes), pero no es así del todo. Lo que se asume es que un analista, al usar el corpus en una investigación específica, recuperará submuestras de éste (corpus virtuales) y modelará la representatividad mediante búsquedas específicas (en el caso de corpus digitales);⁶ esto hace a los corpus diseñados con este enfoque proyectos económicos, reusables y polivalentes.⁷

Aparte de la representatividad de un corpus, hay que considerar también que éstos se pueden clasificar en diferentes tipos; sin embargo, considerando el alcance de este documento, sólo ahondaré en la caracterización de una clase muy específica: los corpus para lexicografía.⁸

4. Douglas Biber, "Representativeness in Corpus Design", *Literary and Linguistic Computing* 8, núm. 4 (octubre de 1993): 243-244; Joan Torruella y Joaquim Llisterrí, "Diseño de *corpus* textuales y orales", en *Filología e informática. Nuevas tecnologías en los estudios lingüísticos*, ed. José Manuel Blecua (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona /Editorial Milenio, 1999), 60-62.

5. Sinclair, "Preliminary Recommendations on Text Typology", 11-5 y Sierra Martínez, *Introducción a los corpus lingüísticos*, 49-57.

6. Marc Kupietz, Cyril Belica, Holger Keibel y Andreas Witt, "The German Reference Corpus DeReKo: A Primordial Sample for Linguistic Research", en *Proceedings of the 7th Conference on International Language Resources and Evaluation (LREC 2010)*, ed. Nicola Calzolari (Malta: European Language Resources Association [ELRA], 2010), 1849 y Kupietz, "Constructing a Corpus", 66-67.

7. Kupietz, "Constructing a Corpus", 66.

8. Para conocer más sobre las tipologías de corpus existentes, se recomienda revisar a John

Un corpus para lexicografía es un recurso pensado y diseñado *ex professo* para ser el centro de un proyecto de diccionario.⁹ En general, el desafío de quien diseña un corpus para lexicografía radica en comprender la riqueza de los materiales que se incluirán en él, pues, si no se hiciera, podría haber sesgos en cuanto al condicionamiento de aparición de ciertas unidades léxicas, relacionado con algunas temáticas de los textos; la sobrerrepresentación del léxico usado por un autor; o la falta de documentación de algunas unidades léxicas de uso común. Comprender esta riqueza de los materiales y considerarla en el diseño del corpus garantiza documentar la mayor cantidad de léxico de una lengua, asumiendo que éste será el punto de referencia para documentar los significados globales en uso del léxico y que, por su diseño, representaría el número más elevado de vocablos posibles.¹⁰ Con esto en mente, en los apartados siguientes se caracterizará el “Corpus de Catálogos de Bienes Culturales de México” y más adelante se ofrecerán algunas aplicaciones de éste a la investigación de las terminologías del dominio y la definición de sus términos.

Visión general del corpus

Antes de comenzar un proyecto de creación de un corpus conviene asegurarse de que no existen iniciativas semejantes, pues algunas veces podría ser más razonable y mucho más valioso reutilizar o mejorar un corpus existente, que construir uno nuevo. Así, para evitar la creación de trabajos redundantes, se recomienda corroborar la existencia o no de proyectos semejantes, consultando índices como The Catalog, el LRE map, el catálogo del Linguistic Data Consortium y el Virtual Language Observatory,¹¹ y hacer búsquedas en catálogos de bibliotecas de universidades y recursos de centros de investigación locales. En este caso, como se ha comprobado que no existe un corpus lexicográfico de catálogos del dominio de la historia del arte y arqueología en México, se presenta la visión general de un corpus como éste y algunas de sus características

Sinclair, “Preliminary Recommendations on Text Typology”; Torruella y Llisterri, “Diseño de corpus textuales y orales” y Sierra Martínez, *Introducción a los corpus lingüísticos*, entre otros.

9. Sinclair, “Corpora for Lexicography”, 167.

10. Luis Fernando Lara Ramos y Roberto Ham Chande, “Base estadística del Diccionario del Español de México”, en *Investigaciones lingüísticas en lexicografía*, ed. Luis Fernando Lara Ramos (Ciudad de México: El Colegio de México, 1979), 13-14, 17.

11. Kupietz, “Constructing a Corpus”, 63.

destacables, poniendo particular atención al diseño lingüístico del corpus (objetivo, selección de la documentación y procesamiento de ésta).

Caracterización del corpus (objetivos generales de éste)

El objetivo general de esta propuesta es crear un corpus para lexicografía, sincrónico y monolingüe, basado en catálogos de bienes culturales de México disponibles en línea; que, desde un punto de vista lexicográfico, facilite la investigación respecto a las terminologías del dominio; y que aporte pistas sobre el significado de los términos y las tradiciones de uso de éstos para describir bienes culturales mexicanos.

Fuentes de información, selección de la documentación y representatividad del corpus

El término *fuerate de información* denomina a todo material o producto, original o reelaborado, que pueda aportar información o ser usado como un testimonio para construir conocimiento.¹² Desde el punto de vista de las ciencias documentales, las fuentes de información se organizan en tres niveles: primarias, secundarias y terciarias. Las fuentes primarias constituyen información original, resultado de una investigación o de una actividad innovadora y creativa, y su función principal es comunicar los resultados del conocimiento; se estructuran como discursos textuales coherentes, consecutivos y dependientes en su significado. Algunos ejemplos son libros, tesis, artículos, correspondencia, entre otros.¹³

Por otra parte, las fuentes secundarias “contienen información primaria reelaborada, sintetizada y reorganizada, o remiten a ella. Son especialmente diseñadas para facilitar y maximizar el acceso a las fuentes primarias o a sus contenidos. Se estructuran en discursos textuales o icónicos fragmentados, coherentes e independientes en su significado, y siguen la lógica y la estructura de

12. Isabel de Torres Ramírez, “Las fuentes de información. Metodología del repertorio bibliográfico”, en *Manual de Ciencias de la Documentación*, ed. José López Yepes (Madrid: Pirámide, 2002), 317.

13. Susana Romanos de Tiratel, *Guía de fuentes de información especializadas. Humanidades y Ciencias Sociales* (Buenos Aires: GREBYG/Centro de Estudios y Desarrollo Profesional en Bibliotecología y Documentación, 2000), 18 y 20.

las bases de datos”.¹⁴ Los catálogos, diccionarios, enciclopedias, bibliografías, índices y bases de datos bibliográficos son ejemplos de fuentes secundarias.¹⁵

Por último, las fuentes terciarias contienen información sobre las secundarias y remiten a ellas, por ejemplo: las guías de obras de referencia o las bibliografías de bibliografías.¹⁶

Hay que considerar que, en un sentido amplio, también son fuentes de información cualquier otro elemento disponible que contenga símbolos con la capacidad de significar, independientemente del soporte en el que se encuentren.¹⁷ Esto implica que toda huella, vestigio, testimonio, resto biológico, monumento, obra de arte o, incluso, los restos encontrados en un yacimiento arqueológico son, también, fuentes de información.¹⁸ Ya que en áreas disciplinares como la historia del arte y la arqueología se recurre tanto a fuentes textuales (libros, artículos, reportes, etcétera), como a la consulta directa de fuentes de información como fotografías, pinturas, esculturas, grabados, monolitos, cerámicas, restos óseos, entre otros, esta última definición de “fuente de información”, en sentido amplio, resulta pertinente.

Para disciplinas como la historia del arte y la arqueología, la relación entre las fuentes primarias, que funcionan como documentos¹⁹ “no textuales” y que no aportan información de forma escrita, pero sí de forma simbólica, y los catálogos²⁰ que los describen es de gran relevancia. Pensemos que en esta relación biunívoca el “catálogo es, en cierta medida, un sustituto de la cosa”²¹ que, para un observador o investigador lego, son la mejor o la única alternativa para aproximarse a un primer análisis.

14. Romanos de Tiratel, *Guía de fuentes de información especializadas*, 19.

15. Romanos de Tiratel, *Guía de fuentes de información especializadas*, 21.

16. Romanos de Tiratel, *Guía de fuentes de información especializadas*, 19 y 22.

17. Romanos de Tiratel, *Guía de fuentes de información especializadas*, 5.

18. Torres Ramírez, “Las fuentes de información”, 317.

19. Aquí tomo el sentido amplio del término *documento*, propuesto por Suzanne Briet, *¿Qué es la documentación?* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1960), II, y asumo que un documento es todo signo concreto o simbólico, conservado o registrado, destinado a representar, reconstruir o demostrar un fenómeno físico o conceptual. Por tanto, considero fotografías, pinturas, esculturas, así como libros, tesis o artículos, documentos.

20. Los catálogos son obras razonadas, muy bien caracterizadas, siempre de carácter textual, que describen las particularidades de las cosas y las clasifican bajo ciertos principios de orden. Véase Paul Otlet, *El tratado de documentación. El libro sobre el libro. Teoría y práctica* (Murcia: Editum, 2007), 170.

21. Otlet, *El tratado de documentación*, 287.

Hasta ahora he argumentado sobre la relevancia que tienen los catálogos para disciplinas como la historia del arte y la arqueología –esto a la luz de su objeto de estudio y su tradición– y cómo éstos constituyen parte fundamental de la documentación del dominio. Además, ya se ha señalado que no existe un corpus lexicográfico formado a partir de este tipo de documentación; sin embargo, aún faltaría argumentar sobre cuáles pudieran ser los catálogos que se integrarían en el corpus y las razones de esta decisión, así como ahondar en la caracterización de la representatividad de esta selección.

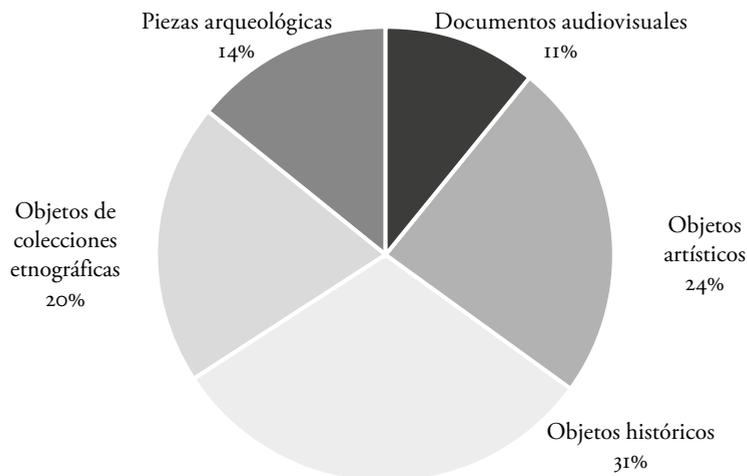
Un posible punto de partida para integrar este corpus son 34 catálogos que recogen, en total, más de 80 000 bienes de interés cultural de México, descritos de manera minuciosa; que están en mi poder y puedo usar con libertad para esta propuesta: tres de ellos refieren al patrimonio de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y son propiedad del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE); otros 30 son documentos que he solicitado formalmente a la Secretaría de Cultura de México²² (SC); y uno más de la UNAM,²³ la mayoría de estos catálogos están en línea, excepto los que son propiedad del IIE.

Estos 34 catálogos describen documentos audiovisuales (grabaciones de audio y video) (11%), objetos artísticos (pinturas, esculturas, grabados, entre otros) (24%), objetos históricos (31%), piezas arqueológicas (14%) y objetos de colecciones etnográficas (20%), todos ellos provenientes de museos o instituciones como el Museo Nacional de Culturas Populares, la Fototeca Nacional, el Museo Nacional de San Carlos, la UNAM, entre otros. En la figura 1 se puede ver representada esta proporción.

Hacer una preselección de los catálogos, en su totalidad, o de los objetos que representan, en lo particular, y modelar la representatividad del corpus es la alternativa más económica en cuanto a la optimización del trabajo de selección y procesamiento documental, pues una muestra heterogénea y acotada que recoja las variedades de objetos en la proporción estadística que ocurren para el contexto nacional mexicano sería suficiente para garantizar la representatividad del recurso. Lamentablemente no existe un trabajo cuantitativo conocido sobre el total de la población de bienes culturales de México, por tanto, definir la proporción y variedad de objetos descritos que deberían incluirse en el corpus resulta, en este momento, imposible. Considerando esto,

22. Información que me fue entregada mediante una petición formal respondida con el oficio DGTIC/0013/2020, del día 21 de enero de 2020.

23. Disponible en <http://www.patrimonio.unam.mx/BAC/> (consultado por última vez el 11 de marzo de 2024).



1. Porcentaje de los tipos de objetos en los 34 catálogos.

la alternativa plausible para la conformación del corpus es tomar todos los registros disponibles e integrarlos y, a la vez, definir condiciones para que el investigador-analista seleccione las variedades de objetos que le interesa estudiar (en el apartado “Aplicación de cinco funcionalidades de AntConc a la investigación terminográfica” se explicará cómo se prevé que se lleve a cabo este procedimiento). En este caso, el corpus podría considerarse una muestra primordial, tal y como se ha explicado antes.

Por otra parte, es indiscutible que utilizar un tipo textual único implica un sesgo; sin embargo, por el enfoque lexicográfico del corpus y la intención de documentar la mayor cantidad de términos del dominio, éste resulta conveniente en una primera etapa de desarrollo del corpus, pues la mayor parte de la información recogida en los catálogos denomina con términos a tipos de objetos, su materialidad, las técnicas empleadas en su manufactura, su estilo, los posibles deterioros asociados a éstos, su lugar de origen, entre otros.

En suma, la idea de integrar un corpus de catálogos se justifica porque, para la historia del arte y la arqueología, el género textual describe minuciosamente fuentes o documentos “no textuales” con un tipo de fuente que verbaliza, mediante el uso de términos descriptivos, las características formales, funciones, contextos de origen y otros datos relacionados con los objetos. Esta característica particular de los catálogos del dominio se alinea en forma conveniente con los objetivos de un corpus lexicográfico como el propuesto.

Procesamiento de la documentación

En el contexto museal mexicano han existido múltiples enfoques respecto a cómo estructurar las fichas de objetos patrimoniales y sobre cómo almacenar sus catálogos, esto último de interés para esta discusión. Por ejemplo, podemos encontrar desde catálogos en papel, catálogos almacenados en tarjetas perforadas, que, me permito aclarar, funcionan más como una pieza de historia o de museo, y no son funcionales actualmente; hasta catálogos que se encuentran en un formato de bases de datos de Microsoft Access o, incluso, en XML, pasando por archivos de Word, PDF y los muy comunes catálogos en Excel.

Estos catálogos, así como la mayoría de las fuentes de información secundaria, sin importar el formato físico o digital en el que se encuentren, se estructuran como discursos fragmentados, y suelen adquirir la forma de bases de datos, apegados a un modelo específico. Para Van Hooland y Verborgh hay cuatro modelos de datos utilizados principalmente: uno tabular, uno relacional, uno *meta-markup language* (quizá pueda denominarse también “modelo jerárquico”) y uno RDF (del inglés Resource Description Framework), independientemente del formato en el que se almacenen. Los autores explican que, en un modelo tabular, cada ítem se describe con una línea de valores organizados en campos (o columnas), tal como se ve en una hoja de cálculo, incluso, la primera línea puede usarse para definir el nombre de cada campo; para un modelo relacional, los datos también se estructuran en tablas, pero éstas tienen el potencial de relacionarse o conectarse, a su vez, con otras tablas; en el caso de un modelo *meta-markup language*, los datos se organizan de forma jerárquica, desde un elemento raíz o base, lo que les da una “aparente” figura de árbol; mientras que, en el RDF, los datos de cada objeto o ítem se expresan como una tripleta, que conecta a un sujeto (dato) con un objeto (otro dato) mediante una relación que emula oraciones simples de cualquier lengua natural.²⁴

Los 34 catálogos antes mencionados se encuentran en formato de Office Excel, lo que implica que sus datos se organizan bajo un modelo tabular. Desde la perspectiva de esta propuesta, esto es conveniente, ya que el manejo de los documentos resulta relativamente sencillo para perfiles con poco entrenamiento informático. Además, es natural que el corpus se mantenga en

24. Seth van Hooland y Ruben Verborgh, *Linked Data for Libraries, Archives and Museums: How to Clean, Link and Publish Your Metadata* (Londres: Facet Publishing, 2014), 16.

formato electrónico, sin embargo, hay que pensar que los datos de cada uno de los catálogos tienen que pasar por un proceso de adecuación para poder integrarlos y utilizarlos; esto es necesario para que el *software* de gestión de corpus pueda manejarlos.

El procesamiento de la documentación y la preparación de los catálogos para que funcionen con el gestor de corpus debe considerar, primero, la selección de la información de los datos lingüísticamente relevantes; segundo, adoptar un procedimiento de preservación de la información de los catálogos; y tercero, la transformación de la forma en la que se presenta cada ítem para que sea más legible en un gestor de corpus.

Sobre la selección de la información de los datos lingüísticamente relevantes hay que considerar el principio de no intervenir los datos originales de los catálogos, o modificarlos lo menos posible. Sin embargo, también hay que asumir que, para hacer más efectiva la búsqueda de información en un corpus, conviene cuidar que los textos se ajusten a las convenciones ortográficas de la comunidad que va a usarlo; así, cualquier analista podría consultarlo y leer fragmentos de éste sin correr el riesgo de hacer interpretaciones equivocadas, asociadas a diferencias en la transliteración del corpus,²⁵ lo que implica una inevitable manipulación (ligera) de las fuentes.

Al considerar que los 34 catálogos que integrarán el corpus se produjeron originalmente en español contemporáneo y por hablantes de esta lengua, se puede asumir que estas fuentes de información se ajustan a las convenciones ortográficas del español y, por ende, no es necesario hacer modificaciones en cuanto a la ortografía de los datos de las fuentes o, incluso, optar por la lematización de sus términos.

Si es cierto que el enfoque para esta propuesta implica intervenir lo menos posible los datos de los catálogos, sí considero necesario seleccionar los elementos que proporcionan información lexicográficamente relevante y descartar elementos de información administrativa cuya difusión sea delicada. Por una parte, el criterio seguido para elegir los elementos de información que aportan datos de relevancia lexicográfica es revisar cuáles son los elementos que describen a los ítems con un término, o con una frase o párrafos susceptibles de incluirlos –por ejemplo, los campos: “Tipo de objeto”, “Materia prima”, “Técnica de manufactura”, “Estado de conservación”, “Observaciones”, entre otros– y organizarlos desde una lógica de prelación.

25. Sinclair, “Corpus Processing”, 183.

En cambio, las informaciones administrativas y de difusión cerrada al público deben eliminarse del corpus: por un lado, hay datos administrativos que no aportan información lexicográficamente relevante, pero sí generan ruido en el análisis del corpus (por ejemplo, los diferentes números de registro que han tenido los objetos, el registro de movimientos que ha tenido la obra o el número de imágenes disponibles del objeto); o, por otra parte, información delicada que no debería publicarse o que no conviene que sea del dominio público (como la ubicación del objeto dentro de las bóvedas de un museo o su valuación).

Sobre la preservación de los archivos de un corpus, Sinclair²⁶ recomienda almacenarlos en archivos de texto plano (.txt), pues es un formato genérico en el que no suelen corromperse los contenidos, en oposición a otros tipos de archivos en los que las actualizaciones pueden comprometer la integridad de los datos; por ello debería adoptarse esta recomendación técnica.²⁷ En cuanto al cambio de formato y la forma en que se presenta cada ítem en el catálogo, hay que considerar, antes de convertir archivos de Office Excel a texto plano, que el manejo de los catálogos en este formato podría dificultar la lectura de contenidos de datos originalmente organizados en un modelo tabular, pues esta conversión descontextualiza la información.

Al revisar de manera cuidadosa la variedad de datos mostrados en la figura 2, elaborada a partir del primer registro de la base de datos del Museo Nacional de Culturas Populares (MNCP), está claro que hay algunos casos de los que se puede inferir el campo de información que se registra, por ejemplo: “Máscara” corresponde al descriptor “tipo de objeto”, o “Municipio de Mitontic, Chiapas” a la “Procedencia del objeto”; sin embargo, hay casos en los que no son tan evidentes estas relaciones, “Máscaras” o “Personaje de carnaval”, que son parte de los elementos de información relacionados a “Colección” y “Observación”, respectivamente.

Por ello se plantea la transformación de los catálogos, no sólo en el plano del tipo de archivo, sino también en la forma en que se presentan los datos de

26. Sinclair, “Corpus Processing”, 183.

27. Aceptar sin mayor discusión que el formato adecuado para almacenar y preservar un corpus es el texto plano (o.txt) podría extrañar al que leyere este artículo, ya que no se han discutido otras alternativas como el formato csv (Comma Separated Values) que sirve muy bien para vincular información de Excel, pero, como se verá más adelante, la herramienta de gestión de corpus utilizada en el proyecto sólo puede leer archivos de texto plano. Ésa es la razón por la que se concluye que este formato es el más adecuado para el proyecto, sin mayor discusión al respecto.

Frecuencia absoluta	Valor MI	Término
1861	3.77495	madera
603	3.94422	pintura
60	4.37354	licra
54	3.15115	piel
50	2.47824	crin
48	2.54911	pelo
47	2.99739	cuero
44	2.92608	papel
40	2.42868	cuerno
34	3.41661	barniz
32	3.61866	cedro
32	3.56619	barro
26	2.82606	tela
24	2.82922	cartón
22	2.54747	ixtle

2. Materiales relacionados a “máscara”.

cada ítem; para esto se propone arreglar los datos como párrafos (delimitados entre “puntos y aparte”) y especificar, para cada uno de los registros, el campo de información al que está relacionado el término o términos descriptivos. Enseguida se presenta la forma en la que se reelaboraría este primer registro conservando los datos lingüísticamente relevantes, ordenándolos de forma alfabética, cambiando a formato de párrafo la información y agregando los descriptores de cada campo.

Este procedimiento mantiene el contexto original del catálogo y le brinda un “sentido completo” a cada término usado en él, pero en un nuevo formato, al tiempo que prepara los textos para su preservación y explotación con un gestor de corpus. Además, hay que aclarar que se han considerado dos elementos de información que podrían funcionar para el trabajo con el corpus, pese a no aportar información lexicográficamente relevante, pero sí de valor documental: el elemento de información respecto a “quién elaboró el registro” y el “número de registro” del objeto. El elemento de información: “quién elaboró el registro” servirá para controlar la variabilidad terminológi-

ca; y el “número de registro”, para referir al objeto, en la fuente original en la que se documenta. A continuación se ahonda de qué manera se gestionarán estos archivos y qué funciones de análisis textual se pueden aplicar al corpus en este formato.

*Sistemas de gestión de corpus,
aplicaciones de análisis textual y AntConc*

Los sistemas de gestión de corpus (gestores de corpus, en adelante) son aplicaciones muy especializadas que permiten trabajar con grandes volúmenes de información en formato de texto, ejecutar consultas relacionadas con éstos y convertir colecciones textuales en corpus digitales.²⁸ Estas herramientas permiten hacer análisis cuantitativos, cualitativos, y administrar mejor la documentación de los corpus. En general, los análisis cuantitativos derivados del uso de estos gestores se relacionan con el cálculo de datos estadísticos de un corpus, los análisis cualitativos se ciñen a la creación de listas de léxico, la obtención de colocaciones o recuperación de N-gramas, la recuperación de contextos de uso (búsquedas de concordancias), entre otros; y, sobre la administración de la información, estos gestores permiten el manejo de los archivos de un corpus, el procesamiento de los textos y administración de metadatos relacionados con ellos (autor, género, tema...)²⁹

En internet hay, al menos, diez gestores de corpus disponibles: AntConc, Sketch Engine, WordSmith Tools, The IMS Open Corpus Workbench, GECO 3, Corpógrafo V.5, Linguakit, Concordance, MonoConc y TextStat; sin embargo, no todos los gestores de corpus cuentan con características o funcionalidades útiles para el trabajo lexicográfico que se plantea; por ejemplo, de estas diez herramientas, sólo AntConc, Sketch Engine y WordSmith Tools permiten hacer listas de unidades léxicas, recuperar contextos de uso (hacer búsquedas de concordancias), obtener colocaciones, enlistar N-gramas o crear listados de palabras clave, razón por la que se descarta usar los otros siete ges-

28. Gerardo Eugenio Sierra Martínez, Julián Solórzano Soto y Arturo Curiel Díaz, “GECO, un Gestor de Corpus colaborativo basado en web”, *Linguamática* 9, núm. 2 (2018), 57.

29. Sierra Martínez, Solórzano Soto y Curiel Díaz, “GECO, un Gestor de Corpus colaborativo basado en web”, 57 y George Kouklakis, George K. Mikros, George Markopoulos e Ilias Koutsis, “Corpus Manager: A Tool for Multilingual Corpus Analysis”, en *Corpus Linguistics Conference 2007* (Birmingham: University of Birmingham, 2007), 3-4.

tores. Adicionalmente, AntConc, Sketchengine y WordSmith Tools permiten la anotación gramatical del corpus y otras funcionalidades avanzadas.³⁰ Estas condiciones hacen a estas tres herramientas candidatas a ser usadas en la gestión del corpus propuesto.

AntConc es un *software* amigable para el usuario, multiplataforma, con una interfaz fácil de usar, en constante desarrollo y actualización, ideal para corpus pequeños o medianos³¹ y, con base en mi experiencia utilizando las tres herramientas, me permito afirmar que es tan efectivo como los otros dos gestores; sin embargo, AntConc destaca porque es *freeware*, o de licencia libre, y no necesita instalarse. Esto lo convierte en la mejor alternativa para compartir, manipular o transportar un corpus como el que se plantea. Por ello se propone usar esta herramienta para administrar y explotar el recurso, cuando menos en una primera etapa de trabajo.

Quizás un inconveniente de AntConc, respecto a los otros dos gestores, es que no está pensado para la publicación de corpus en línea, sin embargo, esto no representa un problema ahora, ya que legalmente puedo usar los catálogos que conformarían el corpus, aunque aún no cuente con los permisos respectivos para publicarlo en internet, por ejemplo.

Las funcionalidades con las que cuenta AntConc, en su versión 3.4.4 y subsecuentes, son siete: *Concordance Tool* o “Función de concordancias”, *Concordance Plot Tool* o “Diagrama de concordancias”, *File View Tool* o “Función de vista en el archivo”, *Clusters/N-grams*, *Collocate* o “Colocaciones”, *Word List* o “Lista de palabras” y *Keyword List* o “Lista de palabras clave”.³² No todas estas funcionalidades resultan relevantes para el enfoque del corpus lexicográfico que se ha planteado, por tanto, en el siguiente apartado se ahondará en la definición de las que sí lo son para esta propuesta, es decir: *Word List*, *Clusters/N-grams*, *Collocate*, *Concordance Tool* y *File View Tool*, y se esbozarán algunas aplicaciones de cada una de ellas.

30. Sierra Martínez, Solórzano Soto y Curiel Díaz, “GECO, un Gestor de Corpus colaborativo basado en web” y Kouklakis, Mikros, Markopoulos y Koutsis, “Corpus Manager: A Tool for Multilingual Corpus Analysis”, 57-8.

31. Laurence Anthony, *Laurence Anthony's AntConc*, <https://www.laurenceanthony.net/software/antconcl/> (consultado por última vez el 11 de marzo de 2024).

32. Jesús Aparicio Boussif, *AntConc (Windows, Macintosh OS X y Linux) versión 3.4.4 (in Spanish)* (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2014), 2-3.

*Aplicación de cinco funcionalidades
de AntConc a la investigación terminográfica*

AntConc permite aproximarnos al análisis de un corpus desde el punto de vista de la recurrencia de las formas (creando listas de unidades léxicas de alta repetición, descubriendo unidades pluriléxicas recurrentes en un texto e identificando unidades léxicas que coocurren con términos ya identificados) y desde el punto de vista de la documentación del uso del léxico en contexto. En seguida veremos cuáles son estas funcionalidades.

El primer paso antes de comenzar el análisis textual con el gestor de corpus es seleccionar y cargar en la herramienta uno o más archivos con los que se quiera trabajar (catálogos del corpus). En este momento, el investigador-analista seleccionará las variedades de objetos de su interés, escogiendo los catálogos que más le convengan. Tras esta operación, se puede comenzar con el análisis.

Probablemente, la funcionalidad más importante y, quizás, el primer paso de todo análisis de corpus es, desde una perspectiva lexicográfica, crear listados de unidades léxicas. Para ello, AntConc tiene la funcionalidad *Word List*, que permite presentar todas las unidades monoléxicas de un corpus en forma de lista ordenada por frecuencia (ascendente o descendente) o por orden alfabético (canónico o inverso); esta funcionalidad se puede configurar para considerar o ignorar las mayúsculas y minúsculas en su análisis.³³ Además, las versiones más recientes de AntConc (3.5.9 y siguientes) pueden hacer un filtrado de los resultados a partir de listas de exclusión de unidades léxicas que el analista quiera que no se consideren en los resultados.³⁴

Trabajar con la funcionalidad “lista de palabras” de AntConc es la primera aproximación al análisis propuesto, ya que, primero, desde el punto de vista lingüístico, es fundamental conocer todas las unidades monoléxicas que hay en el corpus y filtrar las que, de antemano, se sabe que no interesarán para el trabajo terminográfico (por ejemplo, si se quisieran excluir de los resultados los artículos, preposiciones, conjunciones, interjecciones, entre otras); y segundo, desde el punto de vista de la herramienta, las “listas de palabras” indizan el léxico dentro del corpus y, por ende, ninguna otra funcionalidad se puede usar si no se ha hecho dicha lista.

33. Boussif, *AntConc*, 7.

34. Anthony, *Laurence Anthony's AntConc*.

Hay que considerar que la lista generada por *Word List* sólo incluye unidades monoléxicas, como “mármol”, “talla” o “fotografía”, pero es muy común que en el dominio haya términos pluriléxicos como “piedra caliza”, “óleo sobre tela” y “fotografía blanco y negro”, por lo que hay dos funcionalidades de AntConc que se pueden usar para identificar términos pluriléxicos: *Clusters/N-grams* y *Collocate*.

La función *Clusters/N-grams* de AntConc sirve para hacer listados de términos pluriléxicos, mediante el análisis del corpus en su totalidad; y busca grupos de términos de longitud ‘N’, a partir de expresiones comunes.³⁵ Esta funcionalidad crea listados de candidatos a términos pluriléxicos cuya longitud se intuye, pero cuyos formantes se desconocen, basándose en un método de descubrimiento que arroja listados de candidatos a términos que deben cotejarse contra algún control terminológico o de autoridad.

Por otra parte, la función *Collocate* se “utiliza para generar una lista ordenada de las colocaciones que aparecen junto al término buscado, permitiendo encontrar patrones”.³⁶ Con esta funcionalidad de AntConc se pueden identificar posibles complementos asociados a un término conocido; es decir, el analista puede definir un término base de búsqueda: “óleo”, y la herramienta le propondría como término: “óleo sobre tela”, entre otros resultados.³⁷ La combinación del uso de las tres herramientas generaría tres listados de candidatos a términos: el primero, de unidades monoléxicas, y el segundo y tercero, de unidades pluriléxicas.

En conjunto, las tres funcionalidades permitirían aproximarse a la identificación de los términos usados en los catálogos; para ello se necesita un proceso de cotejo contra otras fuentes de información, y corroborar que son términos del dominio. Inevitablemente, el analista debe hacer este trabajo de revisión del léxico en índices, tesauros u otros diccionarios (controles terminológicos y de autoridad), o con especialistas del área.

35. Boussif, *AntConc*, 5-6.

36. Boussif, *AntConc*, 2, 6.

37. Una de las medidas que utiliza la herramienta para estimar estas colocaciones, incluso es la que está seleccionada por *default*, es la información mutua (MI, por sus siglas en inglés), que esencialmente mide la dependencia estadística de aparición de dos ítems léxicos en el corpus analizado. Otras medidas que se pueden usar son *Log-likelihood*, *MI + Log-likelihood*, y *T-Score*, naturalmente, esto dependerá de las necesidades del analista y del entendimiento de estas medidas por su parte. En este caso siempre se usó MI.

Las funcionalidades de AntConc que permiten documentar los términos en su contexto de uso son dos: *Concordance Tool* y *File View Tool*, en combinación. La funcionalidad *Concordance Tool* “muestra los resultados de búsqueda en formato KWIC (palabras clave en contexto), permitiendo observar cómo se usan [...] en un corpus de textos”.³⁸ Los resultados de las búsquedas se presentan en forma de listado, y se acompañan de un número de contexto (asignado automáticamente) y la referencia a la fuente de la que se extrajo. Hay que aclarar que estas búsquedas también se pueden construir usando expresiones regulares como: [*] usada para recuperar cero o más caracteres; [+], para cero o sólo un carácter; [¿] para cualquier carácter; [@] para cero o cualquier palabra; [#] para cualquier palabra; [] para buscar concordancias de un término A u otro término B, que podrían no coocurrir; y, por último, [&] que no haya más palabras.

Una aplicación terminográfica de esta herramienta es construir un fichero terminológico, es decir, guardar, en archivos independientes, los resultados de las búsquedas de los contextos de uso de los términos que se consulten. A partir de esta documentación, un analista o equipo de trabajo podrían intentar inferir algunas condiciones que caracterizan a sus términos y, con esto, ir creando definiciones de ellos.

Al final, si el contexto de uso fuera poco claro, y el analista quisiera ahondar mucho más ampliamente en el texto, la funcionalidad *File View Tool* le permite examinar con más detalle los resultados generados en *Concordance Tool*,³⁹ llevando al analista al documento completo, a la localización exacta del contexto extraído, para que pueda revisar y aclarar las dudas que considere, dando un clic sobre la concordancia.

Identificación de candidatos a términos e inferencia del léxico que podría servir para definir la materialidad o manufactura de los tipos de objetos

En esta sección se explica cómo seleccionar un subcorpus, y se ofrecen los resultados de la aplicación de las funcionalidades descritas en la sección inmediata anterior, es decir, resultados de la creación de una lista de candidatos a términos monoléxicos, la búsqueda de términos pluriléxicos que incluyen una

38. Boussif, *AntConc*, 2 y 3.

39. Boussif, *AntConc*, 3-4.

base léxica específica y de los que sólo se conoce su número de formantes; y, al final, se ejemplifica la recuperación de términos relativos a la materialidad y técnicas de manufactura que funcionarían como elementos definitorios a considerar para el término “máscara”.

Integración del subcorpus para su estudio

Ya que se tiene un interés relacionado con el estudio de la terminología del arte popular en México y la creación de un glosario de términos de este dominio, de los 34 catálogos en mi poder, se integraron en un subcorpus: el catálogo del Museo Nacional de Culturas Populares y el del Museo Nacional de Antropología (sección de etnografía) (MNA), ya que en otros catálogos no es común que se registren objetos relacionados con el arte popular en México.

Este subcorpus contiene 1 739 870 ocurrencias (*word tokens*) y 21 502 tipos (*word types*),⁴⁰ en total. En términos generales, este subcorpus se conforma a partir de 61 448 registros de bienes de interés cultural relacionados al arte popular en México, de los cuales, 46 775 son registros del MNA (76.1% del total) y 14 673 (23.9% del total) provienen del MNCP.

Obtención de candidatos a términos con la funcionalidad Word List

Para obtener una lista de candidatos a términos se usó la herramienta *Word List* o “Lista de palabras”. El resultado de la aplicación de esta funcionalidad al corpus generó una primera lista, de la que no todos los elementos se pueden considerar términos, ya que *Word List* cuenta todas las formas ortográficas que se encuentran entre espacios, signos de puntuación o cualesquiera combinaciones posibles, incluyendo en los resultados palabras funcionales, símbolos, números, letras aisladas, entre otras.

Al considerar estos resultados, esta primera lista requirió dos pasos más para mejorar su precisión. Estos procedimientos son: utilizar una lista de fil-

40. Aquí se debe entender que una “ocurrencia” es cada una de las apariciones de una palabra en un texto; mientras que un “tipo” es cada una de las palabras encontradas, eliminando de esta cuantificación sus repeticiones, véase Luis Fernando Lara Ramos, *Curso de Lexicología* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2006), 155-156, es decir, si en un catálogo hay 100 ocurrencias del término *máscara*, en este ejemplo, sólo se cuantificaría un tipo.

trado (*stoplist*) y, después, aplicar a los resultados reglas lingüísticas de lematización. En principio, se hizo una nueva búsqueda utilizando una lista de filtrado que excluye 3 952 tipos que nunca serían términos del dominio, la cual he ido integrando a lo largo de los últimos ocho años de trabajo;⁴¹ además, en esta lista de filtrado incluí los descriptores que se agregaron a los catálogos, a saber: “Número de registro”, “Tipo de objeto”, “Materia prima”, “Técnica de manufactura”, etcétera. En segunda instancia, se aplicaron a los resultados reglas lingüísticas de lematización.⁴² Los primeros diez resultados de este procedimiento se pueden ver en la figura 3.

Ranking	Frecuencia	Candidato a término	Formas lematizadas
1	14984	Estado	
2	11732	madera	madera 11724 maderas 8
3	11050	algodón	
4	10961	México	
5	10738	doméstico	domésticos 10738
6	10737	enser	enseres 10737
7	10209	indumentaria	
8	9316	Oaxaca	
9	7769	barro	
10	7744	pintura	pintura 6317 pinturas 1427

3. Primeros 10 resultados después del filtrado y lematización en la funcionalidad *Word List*.

41. En esta lista de filtrado se incluyen pronombres, números, preposiciones, artículos, interjecciones, adverbios y conjunciones, verbos de semántica ligera (como *hacer*) que, por su naturaleza gramatical y semántica, no serían términos de este dominio u otras áreas del saber humano.

42. Algunas reglas lingüísticas de lematización aplicadas en este proceso podrían ser: 1) llevar a singular los términos sancionados en plural, siempre y cuando tenga sentido hacer este cambio, o 2) preferir una forma masculina ante una femenina, si es pertinente. Otras reglas que se pueden aplicar, aunque no caen estrictamente en el terreno de la lematización, pero que mejoran la calidad de los datos al momento de hacer un análisis y que recomiendo considerar, son: 1) aplicar las reglas del uso de las mayúsculas y minúsculas, y 2) las reglas ortográficas y de acentuación de la lengua.

Como se puede ver en la figura 3, en este listado de los diez primeros candidatos a términos se registran: dos tipos de objetos: “indumentaria” y “pintura”; tres materiales: “barro”, “algodón” y “madera”; y, por último, se registra una región: “Oaxaca”. Además, hay cuatro unidades léxicas de las que, a simple vista, no resulta tan evidente que sean términos del dominio, éstas son: “Estado”, “México”, “enser” y “doméstico”. Adelantándome a una explicación plausible, que se verá con mayor profundidad en el apartado siguiente, resulta que estas cuatro unidades léxicas forman los términos compuestos “Estado de México” y “enseres domésticos”, este último en plural.

Por último, en la columna “Formas lematizadas” se pueden ver las unidades léxicas que fueron lematizadas, acompañadas de su frecuencia absoluta en el subcorpus, por ejemplo, para el caso de “madera” se mantuvieron 11, 724 formas singulares y se lematizaron ocho formas plurales (“maderas”). A partir de este hecho, se podría inferir que el material “madera” es mucho más común, en el discurso, en su “forma de palabra” singular y que la unidad de cita en un diccionario o vocablo debe ser “madera”.

Búsqueda de términos pluriléxicos

Hay cuatro casos notables en los resultados del apartado anterior, éstos son “Estado”, “México”, “enseres” y “domésticos”, de los que no resulta totalmente claro que sean términos monoléxicos y llama la atención, también, que dos de ellos se presenten siempre en plural, en el subcorpus analizado.

Como ya adelanté, estas cuatro unidades léxicas forman dos términos pluriléxicos; “Estado de México” y “enseres domésticos”. La funcionalidad *Collocate* de AntConc permite sustentar esto a partir de las siguientes evidencias: “Estado”, en el subcorpus, se combina regularmente con otras unidades léxicas en 29, 944 ocasiones, es decir, muy probablemente hay en el subcorpus cerca de 29, 000 ocurrencias de colocaciones (*collocate tokens*) que se pueden agrupar en 31 tipos. Estas colocaciones siempre se forman con la preposición: “de”, seguida de los nombres de las 31 entidades federativas de México, es decir, formando: “Estado de México”, “Estado de Zacatecas”, “Estado de Yucatán”, “Estado de Veracruz”, y así sucesivamente. El caso de que “enseres” y “domésticos” formen un término pluriléxico compuesto es aún más contundente, ya que en el subcorpus: primero, ambas unidades léxicas siempre aparecen una seguida de la otra; segundo, invariablemente se encuentran en

plural, forman una frase nominal y, por tanto, establecen una relación de concordancia de número entre ellos; por último, la funcionalidad *Collocate* establece como único candidato para ser un colocado de “enserres” a “domésticos”.

Por otra parte, ya se ha señalado que *madera* es uno de los candidatos a términos monoléxicos más frecuentes, obtenidos usando la funcionalidad *Word List* de AntConc, en combinación con una lista de filtrado y una serie de reglas de lematización; sin embargo, como es ampliamente conocido por todos, es común la existencia de términos pluriléxicos en los dominios científicos y técnicos, y más aún en esta área del saber. Por tanto, para inferir términos pluriléxicos que se construyen a partir de una base léxica, también se propone utilizar la funcionalidad *Collocate* definiendo una extensión máxima de la colocación.

De forma aplicada, he tomado como base el término “madera” y definido, en la funcionalidad *Collocate*, una extensión máxima del colocado de tres unidades léxicas, es decir, la funcionalidad de AntConc buscó agrupaciones pluriléxicas compuestas por dos y tres unidades léxicas que incluyan la base “madera” en primera posición. Los candidatos obtenidos, que muy probablemente sean términos del dominio, se enlistan a continuación:

madera de pino	madera de guayacán
madera de cedro	madera de naranjo
madera de campincerán	madera de tzompantle
madera de colorín	madera de balsa
madera de encino	madera de caoba

Los procesos y ejemplos ilustrados hasta ahora, aplicados a la obtención de candidatos a términos pluriléxicos, requieren el conocimiento *a priori* de, al menos, uno de los elementos léxicos que forman el término; sin embargo, otra posibilidad que ofrece AntConc es buscar grupos de expresiones comunes definiendo únicamente su longitud ‘N’, sin definir ninguna unidad léxica que compone el término. Para ello es necesario usar la función *Clusters/N-grams*, y definir un rango de longitud para las expresiones regulares. Al aplicar esta técnica al análisis del subcorpus se obtuvieron estos bigramas y trigramas que, muy probablemente, sean términos del dominio: “corteza de majagua”, “medida de maíz”, “papel de estraza”, “tejido entrecruzado” o “traje huichol”.

Como es natural, el resultado de este procedimiento enlista formas recurrentes en el discurso, no lexicalizadas, por ejemplo: “decidir los espacios”,

“lucha contiene juegos”, “ónix cristal de”, “silbato armadillo forma” o “velas y alimentos”. Inevitablemente, este procedimiento implica un trabajo arduo de revisión de candidatos, aunque también se pueden aplicar a los resultados una lista de filtrado o un cotejo respecto a un corpus de referencia que permita obtener resultados más precisos; proceso que será motivo de otra investigación y futura comunicación.

Inferencia de términos relacionados con la materialidad y técnicas de manufactura de “máscara”

En este último apartado se explica cómo inferir términos relacionados a un concepto utilizando la funcionalidad *Collocate* y, a partir de estos resultados, considerar léxico clave para crear definiciones terminológicas. Enseguida se ejemplifica cómo identificar términos relativos a la materialidad y técnicas de manufactura⁴³ de una “máscara”, para ilustrar este punto.

En esta etapa del análisis exploratorio he restringido la experimentación a la observación de las técnicas y materiales relacionadas con un tipo de objeto (“máscara”), ya que, en el presente artículo, sólo pretendo mostrar las generalidades del uso de AntConc y no hacer un estudio terminológico elaborado de este término. Para ello he limitado la longitud del análisis a diez unidades léxicas a la derecha de cada ocurrencia de “máscara”; esto incluye siempre a las técnicas y los materiales que las describen, aunque no pierdo de vista que un análisis exhaustivo debe incluir también la procedencia de los objetos, el tema, la forma y otros datos contenidos en el subcorpus.

43. Para el ejemplo presentado se toman estos dos elementos de información comunes a la gran mayoría de modelos de metadatos usados para catalogar bienes de interés cultural. Si se quisiera saber más sobre la naturaleza de estas categorías descriptivas véase: Robin Thames, Robin Dorrell y Henry Lie, *Introduction to Object ID. Guidelines for Making Records That Describe Art, Antiques, and Antiquities* (Los Ángeles: Getty Information Institute, 1999); Visual Resources Association, “VRA Core 4.0 Element Description”, 2007, https://www.loc.gov/standards/vracore/vra_Core4_Element_Description.pdf (consultado por última vez el 11 de marzo de 2024); Murtha Baca y Patricia Harpring, “CDWA List of Categories and Definitions (Last Revised 9 April 2019)”, https://getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/definitions.pdf (consultado por última vez el 11 de marzo de 2024); Panorea Gaitanou y Manolis Gergatsoulis. “Mapping VRA Core 4.0 to the CIDOC CRM Ontology”, en *Proceedings of the First Workshop on Digital Information Management. March 30-31* (Corfu, Grecia: Ionian University, 2011), 26-38, entre otros.

Frecuencia absoluta	Valor MI	Término
590	3.28810	tallado
525	3.15469	pintado
108	3.60487	esgrafiado
62	4.37354	confeccionado
59	3.00826	perforado
46	3.80964	labrado
33	3.02562	moldeado
27	2.99915	estucado
24	2.78858	aglutinado
19	3.62147	barnizado
17	3.13908	pulido
16	3.46665	curtido
15	2.52555	modelado
10	5.52555	laqueado
5	3.69547	aglutinado

4. Técnicas de manufactura relacionadas con “máscara”.

Según los resultados ofrecidos por la funcionalidad *Collocate* de AntConc, en el subcorpus analizado, el término “máscara” tiene 8950 ocurrencias de colocaciones (*collocate tokens*), de las cuales sólo hay 270 tipos (*collocate types*). Como se puede ver enseguida, en las figuras 4 y 5⁴⁴ se presentan, de forma resumida, los 15 resultados más frecuentes, según su frecuencia absoluta, tanto para materiales como para técnicas de manufactura implicadas en la confección de las máscaras descritas en el subcorpus; también se presenta el valor MI.

Como se puede ver en la figura 2, correspondiente a los materiales relacionados a “máscara”, los más comunes con los que se fabrican éstas en México son madera, pintura, licra, piel, crin, pelo, cuero, papel, cuerno, barniz, cedro, barro, tela, cartón e ixtle; mientras que, en la figura 4 se enlistan las 15 técnicas de manufactura más comunes para este tipo de objeto, a saber: tallado,

44. Las figuras 4 y 5 son de elaboración propia, pero hay que aclarar que AntConc genera los resultados en ese mismo modelo tabular y lo visto en estas figuras es una representación fiel del análisis generado por la herramienta.

pintado, esgrafiado, confeccionado, perforado, labrado, moldeado, estucado, aglutinado, barnizado, pulido, curtido, modelado, laqueado y aglutinado. Con base en estos datos se puede anticipar que una definición de *máscara*, en el contexto nacional mexicano, que describa las manifestaciones de arte popular únicas de México, deberá considerar estos términos para explicar su materialidad y las técnicas de manufactura empleadas en su creación; además de señalar que las máscaras son “cubiertas para la totalidad o parte del rostro, generalmente con aberturas para los ojos y a veces la boca”.⁴⁵

Resumen y conclusiones

En este artículo se han explicado los pormenores del diseño de un corpus de catálogos de bienes artísticos y culturales de México, sincrónico, monolingüe, en formato electrónico, y con un claro enfoque al trabajo lexicográfico; recurso sin antecedente alguno.

Desde el punto de vista teórico, se ha argumentado sobre la importancia aplicativa de los corpus, sus tipos más generales y la noción de representatividad; y se ha concluido que esta última es modelable, si se cuenta con información de la población estadística que se quiere representar; si no fuera el caso, se puede tratar al corpus como una muestra primordial y, *grosso modo*, integrar el mayor número de materiales disponibles. Asimismo, se ha señalado que la representatividad puede verse afectada en favor del uso del corpus en tareas específicas, tales como “buscar representar el mayor número de términos posibles”, aunque esto implique un sesgo en la selección documental.

Al aceptar el argumento de que las fuentes primarias “no textuales” de la historia del arte y la arqueología (restos óseos, fotografías, pinturas murales, monumentos...) se describen verbalmente en catálogos, así como la importancia capital de este género textual para el dominio, el sesgo de este corpus, criticable desde la teoría planteada, justifica la selección de los documentos que se incluirían en el recurso y los objetivos de éste.

También se hizo una brevísima revisión de sistemas de gestión de corpus y se ha argumentado sobre las razones operativas por las que AntConc es una herramienta muy conveniente para esta propuesta, a saber, el gestor cuenta

45. The Getty Research Institute y Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, *Tesoro de Arte & Arquitectura*, <https://www.aatespanol.cl/> (consultado por última vez el 11 de marzo de 2024).

con múltiples funciones para lexicografía y otras funciones avanzadas, es multiplataforma (Mac OS, Windows y Linux), no requiere instalarse, es fácil de manejar, independientemente del perfil de usuario; es idóneo para el manejo de corpus pequeños y medianos y es un *software* libre.

En términos aplicados, un corpus como el propuesto permitiría identificar, mediante el uso de herramientas y técnicas de análisis textual, términos monoléxicos y pluriléxicos, así como documentar sus contextos de uso en catálogos de museos e instituciones nacionales; esto, para ir creando un fichero terminológico que sirva como base empírica para la redacción de definiciones de términos del dominio.

He ilustrado un caso puntual de procesamiento de la información de los documentos con la intención de mantener “sentidos completos”, y cómo opté por conservar los catálogos en un formato ideal para su preservación, y en archivos independientes, para que se puedan modelar búsquedas dependiendo de las necesidades de los usuarios potenciales del corpus. En resumen, la preparación de los catálogos implica estos pasos: 1) seleccionar la documentación; 2) organizar los elementos de información en un orden de prelación; 3) eliminar datos sensibles y los que podrían generar ruido, y 4) transformar los datos de los catálogos a un formato de texto plano (.txt) para preservarlos efectivamente. También se han mostrado algunos resultados de la aplicación de esta metodología y de las herramientas de análisis textual a un subcorpus (obtención de candidatas a términos y de léxico que podría servir para definirlos desde la perspectiva de su materialidad y manufactura).

Por último, hay que destacar que, aunque esta propuesta es de tipo aplicado, de ella se derivan una metodología de procesamiento de textos y un esbozo de posibilidades de aplicación de herramientas de análisis textual de uso terminográfico que también pueden emplearse en la investigación y enseñanza de la historia del arte y arqueología. ❀

Reseñas



Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina
y Mireida Velázquez Torres, eds.

*Diplomacia cultural en México durante
la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas
artísticas, 1946-1968**

(Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores-
Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2021)

por

LUIS VARGAS SANTIAGO**

Parece moneda corriente afirmar que México ha sido uno de los países que más ha privilegiado su legado cultural y artístico en aras de favorecer diálogos y negociaciones con otras naciones. Quizá sólo Grecia o Perú puedan compararse con la fuerza que México ha empleado para fincar, en la arena internacional, su presente y modernidad mediante legados ancestrales y desarrollos artísticos convertidos en pabellones o exposiciones viajeras. Moneda corriente también parece ser aquella que, entre historiadores, internacionalistas, intelectuales y políticos, hace muy natural el hecho de que

* Texto recibido el 4 de noviembre de 2022; devuelto para revisión el 27 de octubre de 2023; aceptado el 11 de noviembre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.124.2862>

** Investigador adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

nuestro país haya tenido una larga carrera en la diplomacia, al participar en exposiciones universales desde el siglo XIX o al tomar posiciones de neutralidad o como país de refugio, en momentos críticos de los últimos dos siglos.

En la tradición latina la “diplomacia cultural” se refiere a las relaciones a largo plazo que una nación implementa con el mundo a partir fundamentalmente de dos dispositivos o instrumentos: por un lado, los organismos estatales y las agencias de cooperación internacional y, por el otro, las acciones o actividades puntuales como las exposiciones, los eventos culturales, intercambios educativos o cursos de idiomas. En la tradición anglosajona, la noción de *soft power* o poder blando que encarna la diplomacia cultural se expande también a la dimensión de la “diplomacia pública”, que engloba medidas de respuesta a coyunturas específicas y se dirige a audiencias en otros países, con base en la instrumentalización de actores diversos, propaganda, relaciones públicas y medios de comunicación.¹ Al tomar en cuenta estas definiciones, exposiciones como la de *Veinte siglos de arte mexicano* de 1940 en el MoMA en Nueva York, o su sucesora, a principios de la década de los años noventa, *México. Esplendores de treinta siglos* en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva

1. Las definiciones referidas en este párrafo se apoyan del artículo de Fabiola Rodríguez Barba, “Diplomacia cultural. ¿Qué es y qué no es?”, *Espacios Públicos* 18, núm. 43 (mayo-agosto, 2015): 41.

York, constituyen referentes que solemos mencionar como hitos de la historia diplomática, donde la cultura jugó papeles preponderantes en negociaciones comerciales y acuerdos transnacionales. También es ampliamente conocida la primerísima agencia que tuvo Fernando Gamboa en modelar una narrativa curatorial y museográfica de la historia y culturas mexicanas, dividida en los periodos prehispánico, colonial y moderno, que se exportó de forma exitosa y expansiva a partir de finales de la década de los años treinta.²

Este recuento breve busca evidenciar que el asunto de la diplomacia cultural, entendido, a partir de la segunda guerra mundial, como el tercer pilar de la agenda internacional de cualquier país, puede resultar cercano a las personas interesadas en el México moderno. Sin embargo, son verdaderamente pocos los libros que versan sobre diplomacia cultural mexicana y más escasos aún, los que abordan la historia de las exposiciones artísticas en clave internacional.³ Lo que quiero señalar es la paradoja

de lo “cercano” que nos resulta el asunto de la diplomacia cultural mexicana, pero lo poco que se ha publicado en realidad al respecto, sobre todo en comparación con la historiografía de otros campos, como los de la historia política, cultural o artística en México. De hecho, el asunto es todavía más paradójico si reconocemos que la escasa bibliografía corresponde en su mayoría a textos producidos en los últimos 20 años y más de la mitad fueron escritos por académicos radicados en los Estados Unidos.

La escasez de estudios sobre diplomacia cultural es, por ello, la primera condición que hace relevante la publicación del libro colectivo *Diplomacia cultural en México durante la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas artísticas, 1946-1968*. Si hiciéramos un ejercicio de recuento semejante para los campos de la historia de las exposiciones y la curaduría en el país o incluso para los estudios de historia

2. Sobre el papel preponderante de Fernando Gamboa, véase los estudios de Ana Garduño, como, por ejemplo, el ensayo, “Centralidad museal del Palacio de Bellas Artes: 1934-2014”, en *El Museo del Palacio de Bellas Artes, México* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014), 21-104. Véase también el libro colectivo que precede al que se reseña en este espacio: Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres, eds., *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano 1930-1950* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.)

3. Destacan los textos de Mauricio Tenorio Trillo con sus rotundas contribuciones al campo, sobre todo en el porfiriato y la posrevolución, o los que se han enfocado en el ya mencionado Gamboa. Desde la teoría y la praxis del *soft power* de la cultura, César Villanueva Rivas ha escrito y compilado experiencias mexicanas de las últimas décadas. Des-

de un ámbito más anecdótico y biográfico figuran también los acercamientos de exdiplomáticos que recuperan sus experiencias en política exterior o su paso por organismos internacionales. Destacan las memorias de Jaime Torres Bodet, Miguel Álvarez Acosta, Jorge Alberto Lozoya o los testimonios de distintos cónsules y agregados culturales recabados por Eduardo Cruz Vázquez en el libro *Diplomacia y cooperación cultural. Una aproximación* (Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2007). Otras obras que de manera indirecta tocan el tema de la diplomacia cultural o lo subsumen a preocupaciones más amplias, como las de las relaciones culturales México-Estados Unidos o las empresas del Panamericanismo, son de la autoría de Claire Fox, Helen Delpar, James Oles, Anna Indyk-López, Dafne Cruz Porchini, Rick Anthony López, Karen Cordero, Harper Montgomery, entre otros. Asimismo podrían incluirse estudios que han revisado la intersección de la cultura y el internacionalismo en los Juegos Olímpicos del 68 o la Guerra Fría; como los de Luis Castañeda, Patrick Iber o Jennifer Josten.

cultural durante la Guerra Fría, el libro, que inteligente y de forma estratégica editaron Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres, es igualmente pertinente y comprende párrafos cargados de novedad, diversidad de enfoques y nuevas preguntas al México moderno.

En este sentido, lo primero que merece destacarse de *Diplomacia cultural...* es su anclaje en fuentes de archivo y hemerografía que arrojan importantes pistas para las personas que quieran continuar escarbando en los temas de diplomacia y curaduría. Los 11 ensayos reconstruyen variados contextos museográficos, relaciones políticas y discusiones globales a partir de archivos privados, como los del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y Fernando Gamboa, dos de los agentes que fueron determinantes en la promoción cultural exterior durante la *pax priista*, y archivos públicos como los de la propia Secretaría de Relaciones Exteriores, los de la UNAM (institución fundamental para diversificar el contexto cultural a partir de la década de los años sesenta), los archivos Rockefeller, o repositorios relacionados con las propias ferias internacionales en los países que abordan los ensayos. Es así como, a lo largo del libro, los lectores se encontrarán con profusas referencias a documentos oficiales, burocracia, planos, fotografías de los montajes, correspondencia, artículos de prensa, propaganda, carteles y obras de arte.

Otro de los aspectos que llama la atención es la mezcla de generaciones de historiadores del arte que se dan cita entre los autores. Figuran académicos y curadores con trayectorias consolidadas, al lado de colegas más jóvenes, algunos recién egresados del posgrado o en proceso de estudiarlo. Esto se traduce en una variedad de metodologías y formas de indagación, pero que en su conjunto muestran la

madurez disciplinar de la historia del arte en México, uno de los países que, por lo menos en lo tocante al arte moderno, mejor ha repensado su práctica y revisado desde horizontes críticos periodos aparentemente canónicos del nacionalismo. El tema generacional y el creciente interés por los estudios de diplomacia cultural puede también verse en los cada vez más interesantes y numerosos trabajos que se desarrollan como tesis de maestría o de doctorado en la UNAM y otras universidades nacionales y extranjeras. Hay un renovado interés por los estudios curatoriales y en torno a las exposiciones que interrogan no sólo los procesos de conceptualización, sino también los entramados políticos que las hicieron posibles y los efectos concretos en las audiencias y en la recepción pública. Asimismo, en su conjunto, *Diplomacia cultural...* nos entrega una visión matizada de la Guerra Fría donde las dicotomías habituales con las que se construye o imagina este periodo (capitalismo/socialismo; global/local; tradición/progreso; abstracción/realismo) son problematizadas a partir de experiencias concretas que aportan ricas complejidades, tesituras y variantes a una serie de debates que, desde lo mexicano, suelen explicarse a partir de periodos presidenciales sexenales o credos estéticos estatales, como el nacionalismo posrevolucionario.

El libro propone tres grandes ejes o arenas de discusión que, sin estar necesariamente ordenadas de forma cronológica, nos llevan a recorrer problemas fundamentales del México desarrollista: 1) los pabellones mexicanos de la Guerra Fría; 2) las instituciones y agentes culturales, y 3) los circuitos expositivos. Más que una visión exhaustiva o panorámica, los ensayos son acercamientos y modelos de estudio a problemas específicos de un periodo de estudio en ciernes.

El primero de los ejes se dedica a las exposiciones internacionales, desde la icónica exposición de Bruselas en 1958, la de Nueva York en 1964, Montreal en 1967 y Osaka en 1970, pasando por la Hemisfair de San Antonio en 1968. Al ponerlas en conversación, puede detectarse una serie de continuidades como las del modelo curatorial impulsado por Gamboa o la ascendencia de Ramírez Vázquez como una figura determinante en la decisión, diseño y personalidad de la arquitectura de los pabellones, incluso cuando no fuera él quien los diseñara. También puede señalarse la constante negociación, a ratos forzada, con la impronta muralista y la necesidad de actualizarla a partir de nuevos discursos como el de la mexicanidad universal de Rufino Tamayo, o la intención de leer la abstracción de los años 1950 y 1960 como continuadora de los legados culturales del país, ya sea por su requerida monumentalidad (como en los murales de Osaka) o por sus afinidades formales con algunas piezas mesoamericanas.

La sección abre con el ensayo de Mireida Velázquez, quien se ocupa de evaluar el pabellón mexicano en la exposición internacional de Nueva York en 1964, donde se ensaya una propuesta de modernidad con énfasis en lo industrial y comercial que no tiene el éxito esperado, razón por la cual y a petición de los organizadores estadounidenses, México actualiza la exposición principal del pabellón para incluir una propuesta centrada en el modelo artístico ya probado por Gamboa. Dicha experiencia resuena con el concepto de Natalia Majluf sobre lo “marginal cosmopolita”, el cual acuña a partir de la experiencia peruana en la Feria Internacional de París de 1885, cuando el pintor Francisco Laso presenta una pintura de un personaje indígena con un estilo académico que es valorado por

la audiencia francesa como “poco auténtico”.⁴ Como con Perú, más que una cara de progreso y modernidad, lo que resulta atrayente de México era la parte tradicional y artística que se podría ligar con el pasado antiguo. Tras el fallido evento en Nueva York, los subsecuentes pabellones que se revisan en el libro no erraron en poner al frente la fórmula de Gamboa de yuxtaponer tradición y modernidad artística como la introducción o punto de partida para “narrar” al México desarrollista.

El segundo ensayo, de Daniel Garza Usabiaga se ocupa justamente de cómo dicha fórmula curatorial y museográfica tomó lugar en los pabellones de Bruselas, Montreal y Osaka. A partir del concepto de integración plástica, el autor repasa los ajustes de precisión, unos con más éxito que otros, en los que el muralismo jugó un papel definitorio en las formas en que se mostró el arte al lado de la arquitectura y las piezas tridimensionales. Se advierte también cómo esta fórmula se relaciona muy de cerca con la implementada por Ramírez Vázquez en el Museo Nacional de Antropología, inaugurado en 1964, y cómo la idea de integración resonaba con la necesidad de Gamboa de generar una síntesis plástica, la cual intentó prolongar a la pintura abstracta, como continuadora de un legado y dimensión social que había sido depositado en el muralismo y los programas del realismo social.

El libro avanza con el texto de Ana Torres sobre la entrega mexicana en Montreal en 1967, la cual se revisa a partir de la idea de fantasmagoría benjaminiana, donde mediante el montaje de tiempos históricos se construye

4. Natalia Majluf, “‘Ce n’est Pas Le Pérou,’ or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855”, *Critical Inquiry* 23, núm. 4 (1997): 868-93, <http://www.jstor.org/stable/1344052> (consultado el)

una idea artificial de continuidad entre periodos, que anula los quiebres violentos y la posibilidad de un futuro y que ocultan el atraso del país detrás de la romantización de su folclor, fuerza creativa y desarrollo industrial. La autora demuestra cómo esa idea de montaje y fantasmagoría resuena con Rufino Tamayo y la manera en que fue promovido como el nuevo mexicano-universal, portador de una mexicanidad “más poética que política” y donde la semifiguración del oaxaqueño hizo eco de las políticas gubernamentales buscadas por México hacia 1967, a tan sólo un año de ser sede de los Juegos Olímpicos.

Dafne Cruz Porchini redondea esta primera sección con una mirada crítica a la participación mexicana en la exposición especial Hemisfair, en San Antonio Texas, en 1968, la cual tuvo como temática la confluencia de las civilizaciones de los países del continente e impulsaba el panamericanismo. A partir de un trabajo de archivo sustancioso, la autora construye el doble papel instrumental que jugó México como actor clave de las relaciones de Estados Unidos con América Latina, el idealizado compañero del sur que aseguraría que en la región no avanzara el bloque comunista, “una nueva forma de interacción hemisférica que en el fondo tenía un sentido de evasión”;⁵ y por otro lado, el interés que tenía México en asegurarse una buena imagen previa a los Juegos Olímpicos, en un momento en que el descontento social, que después llevaría al movimiento estudiantil, ya comenzaba a hacerse notar a partir del verano de 1968. Esta agenda doble es contrastada por

Cruz Porchini mediante la oposición del discurso mexicanista a lo Gamboa frente al cada vez más disputado liderazgo de países con tradiciones abstractas como Venezuela, Argentina y Brasil, cuyos artistas y discursos eran impulsados desde Washington como la “nueva modernidad” por la Dirección de Artes Plásticas de la Organización de los Estados Americanos, a cargo de José Gómez Sicre.

La segunda sección del libro, dedicada a los agentes específicos e instituciones, es muy rica y pionera en abrir un subcampo de interrogación de la diplomacia cultural que aún merece mayor atención. El ensayo de Claudia Garay analiza la gestión del músico Carlos Chávez como director del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes, durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952). Chávez, uno de los miembros de la *intelligentsia* desarrollista mejor conectado nacional e internacionalmente es revisado por la autora desde la noción de fracaso, pues en un contexto que podríamos describir como “la mesa puesta”, el compositor no logra avanzar ningún proyecto de internacionalización del arte mexicano. Según se relata, esto pudo deberse a la sujeción del INBA a la SEP, y a la fallida autonomía y línea directa con el presidente que Chávez siempre buscó, pero no alcanzó.

Los debates de la autonomía y la participación de la iniciativa privada y las agendas estadounidenses en la cultura mexicana tienen una interesante continuación en *Diplomacia cultural...*, con el ensayo de Marina Vázquez sobre la Sociedad de Arte Moderno, fundada en 1944 y con una corta vida. Impulsada por Nelson Rockefeller, como parte de las políticas de diplomacia pública y propaganda promovidas por el presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt, la sociedad buscó consolidar el apoyo de las élites económicas para sostener la cultura y promover las tendencias artísticas

5. Dafne Cruz Porchini, “Las exposiciones como propaganda estatal: el caso de México en la Hemisfair '68 en San Antonio, Texas”, en Cruz Porchini, Garay Molina y Velázquez Torres, eds., *Diplomacia cultural en México durante la Guerra Fría*. 79.

cercanas a lo que se nombra como “el gusto del MoMA”. Su labor fue encabezada por el omnipresente Fernando Gamboa y administrada por su esposa, Susana Gamboa. La autora repasa el entusiasta y exitoso arranque de la sociedad, su respaldo por parte del gobierno mexicano y empresarios, y su primera y muy célebre exposición que trajo obras de Picasso a la capital mexicana. Poco a poco, con el cambio de presidente en Estados Unidos, la sociedad va perdiendo fuerza y rumbo hasta desaparecer en 1946.

La sección continúa con el ensayo de Ernesto Leyva sobre los esfuerzos de institucionalización de la diplomacia cultural a partir de dos oficinas de la Secretaría de Relaciones Exteriores: el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), creado en 1959 y encabezado por Miguel Álvarez Acosta; y la Dirección General de Relaciones Culturales (DGRC), creada en 1960 bajo el liderazgo de Leopoldo Zea. Estas oficinas tuvieron como cometido consolidar el trabajo de diplomacia cultural en áreas que México no había atendido o donde no se habían presentado pabellones en ferias y exposiciones mundiales. Se pensaron, además, como proyectos a largo plazo con la posibilidad de incidir de forma sostenida; sin embargo, en la práctica, su existencia fue muy corta; para la década de los años setenta fueron subsumidos a una nueva área de la secretaría. La OPIC con Álvarez Acosta se ocupó de atender ciudades de Estados Unidos y países de Centroamérica llevando eventos puntuales que difundían la cultura mexicana mediante conferencias y exposiciones pequeñas. Por su lado, la DGRC con Leopoldo Zea se hizo cargo de armar una gira con exposiciones y eventos artísticos que se presentaron en las flamantes repúblicas africanas, cuyas nuevas independencias resonaban poderosamente con el discurso impulsado por la Revolución mexicana.

La académica estadounidense Jennifer Josten cierra esta segunda sección con un interesante ensayo dedicado al papel de curador-artista de Mathias Goeritz, quien utilizó una variedad de proyectos de exhibición para promover un arte de vanguardia internacional distinto al del muralismo mexicano. Por medio de estas curadurías, el artista alemán incluyó obras de su autoría al lado de la de otros artistas que le generaban una legitimación y que, rápidamente, le permitieron ganar terreno en el nuevo mercado y gusto del medio siglo moderno mexicano. Su labor como curador llegaría hasta un nivel de oficialización cuando lideró algunas de las actividades de la Olimpiada Cultural, a encargo de Ramírez Vázquez. El resultado más palpable de esa agenda curatorial y abstracta es la Ruta de la Amistad.

El último eje aborda casos de relaciones internacionales o intercambios culturales mediante exposiciones o circuitos que tuvieron lugar en la Ciudad de México. Abre con un ensayo de Anahí Luna sobre las tensiones en torno al proceso de consolidación de una colección de los Mares del Sur en el Pacífico y de objetos nativo-americanos, y su respectiva exposición, abierta en 1954, en el antiguo recinto del Museo Nacional de Antropología. Para que esta colección fuera parte del patrimonio cultural nacional fue necesario un intercambio o canje con el Museo Field de Chicago, para el cual el MNA entregó una colección de objetos arqueológicos mesoamericanos que supuestamente estaban duplicados en los inventarios del INAH. El canje, liderado por Miguel Covarrubias y Daniel Rubín de la Borbolla, da cuenta del interés antropológico de los museos por ampliar los horizontes interpretativos a regiones más allá de nuestras geografías.

Rebeca Barquera, por su parte, hace un análisis detallado de una exposición señera

sobre surrealismo que tuvo lugar en la Galería Aristos, de la UNAM, en 1967. En ella, su curadora, la historiadora del arte Ida Rodríguez Prampolini, ensaya argumentos sobre la no pertenencia de los artistas mexicanos a la corriente surrealista y en su lugar propone el concepto de “fantasía mexicana”. Mediante un interesante relato de cruces historiográficos y discusiones sobre nociones de vanguardia e internacionalismo, la autora demuestra cómo este espacio de exposición externo al campus universitario resultó fundamental para entender no sólo los tránsitos y tensiones de un arte nacional a uno abierto al diálogo global, sino el paso de lo moderno a lo contemporáneo o a la revaloración del arte popular con nuevos ojos.

El libro concluye con un ensayo de Elva Peniche, dedicado justamente a la Galería Aristos, pero en sentidos más amplios. La autora analiza una variedad de proyectos curatoriales que confirman cómo Aristos fue un laboratorio de experimentación que resultó seminal para el arte contemporáneo y donde se fraguaron modelos encabezados por los que eran conocidos como directores huéspedes, quienes serían hoy muy cercanos al concepto de curadores.

Los ensayos contenidos en *Diplomacia cultural en México durante la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas artísticas, 1946-1968* representan una contribución sustantiva para comprender la relevancia de la cultura mexicana en el contexto de la Guerra Fría. El libro es sobre todo útil para ahondar en el papel fundamental que tuvieron las exposiciones de arte mexicano no sólo como ejemplos puntuales de diplomacia cultural, sino como artefactos privilegiados de discursividad política y “poder blando”, los cuales operaron dentro del engranaje más amplio de las guerras culturales de ese periodo. Por medio de pabellones, instituciones culturales y circuitos expositivos, México y sus agentes culturales se posicionaron como interlocutores y mediadores de una variedad de posturas políticas y estéticas, al tiempo que se generaron espacios de interacción entre propuestas locales e internacionales que permitieron consolidar el liderazgo cultural mexicano en América Latina y a escala global. En suma, *Diplomacia cultural...* complementa de forma notable la historiografía de las exposiciones y las políticas culturales en la Guerra Fría, un campo de interrogación en franco crecimiento del que aún queda mucho por saber.

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 Folia temporis*: Gombrich y la tradición”, en ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. Las referencias hemerográficas deberán incluir: autor, “Título del artículo”, *Nombre de la Publicación* (en altas) número del volumen, número (fecha de publicación): páginas citadas; por ejemplo: Francisco Egaña Casariego, “Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York”, *Archivo Español de Arte* 86, núm. 343 (2003): 237-262. Cuando se trate de periódico: Autor, “título del artículo”, *Nombre del Periódico*, volumen, número, sección, fecha, año, página; por ejemplo Teresa del Conde, “Naturaleza herida: González Serrano”, *La Jornada*, vol. 54, núm. 24, secc. Opinión, 20 de agosto, 2013, 12.
5. Si por la naturaleza del texto es necesario hacer referencias a las obras dentro del mismo y utilizar el sistema de documentación autor-año entre paréntesis, se pide seguir también lo establecido por *The Chicago Manual of Style*; por ejemplo: (De la Fuente 1996, 114).
6. Las referencias a documentos en archivos se presentarán de la siguiente manera: emisor; título del documento; fecha; nombre completo del repositorio la primera vez que se cite y, entre paréntesis, las siglas que serán utilizadas posteriormente; localización interna del documento y fojas consultadas, por ejemplo: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 22, foja 3, 7 de enero de 1684.
7. Las páginas web se citarán como sigue: nombre del autor, “título”, liga directa al texto (consultado y la fecha), ejemplo: Rocío Robles Tardío, “La metáfora y la huella del ferro-

- carril en la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier”, www.dialnet.uniroja.es/servlet/ejemplar?codigo=339925 (consultado el 30 de octubre, 2013).
8. Para las referencias filmográficas: director, *Título de la película* (lugar: casa productora, año), duración; por ejemplo: Federico Fellini, *La dolce vita* (Roma/París: Riana Film/Panthé Consortium Cinéma, 1960), 174 min.
 9. Las referencias a grabaciones sonoras se formularán de la siguiente manera: nombre del compositor, *Título*, director, casa discográfica, año; por ejemplo: Silvestre Revueltas, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, Enrique Diemecke, Gramophone, 1990.

III. Ilustraciones

1. Se enviará un archivo de Word como referencia con las imágenes y sus pies correspondientes numerados conforme a su aparición en el texto, acompañadas por el “Formato para la entrega de imágenes” debidamente llenado. Es importante cuidar que las imágenes cumplan con ciertos requisitos generales, tales como: nitidez, definición, buen encuadre.
2. Si se tienen placas, diapositivas o fotografías impresas en papel fotográfico el tamaño debe ser, cuando menos, de 5 × 7 cm para la calidad de impresión. Una vez digitalizado, el material original les será devuelto.
3. Si se entregan imágenes digitales, éstas deben cumplir con los siguientes requisitos: a) fotografías y medios tonos: a 300 dpi, en formato .tif y a 14 cm de ancho; b) dibujos a línea (mapas, esquemas, diagramas): a 1200 dpi, en formato .tif y a 14 cm de ancho. Deben entregarse numeradas dentro de un CD (etiquetado con el nombre del autor, el del artículo y la fecha en que se grabó el disco); o pueden enviarse por correo electrónico o Dropbox, para lo cual es necesario que los archivos estén numerados acorde a sus pies de ilustración.
4. No se aceptan digitalizaciones de libros o revistas.
5. Pies de ilustración: la numeración irá acorde con los nombres de los archivos entregados, seguida de: autor, *Título de la obra*, fecha, dimensiones, ciudad. Fuente o acervo. Crédito fotográfico © o a quien correspondan los derechos patrimoniales de la imagen para edición en papel y electrónica.
6. Permisos de reproducción: el autor deberá remitir por escrito los permisos de reproducción de las ilustraciones que así lo requieran, tanto para la edición impresa como para la edición en línea. Únicamente cuando el Instituto tenga convenios interinstitucionales, los permisos podrán ser tramitados por el área jurídica del Departamento de Publicaciones.

IV. Proceso editorial

1. Una vez confirmada la recepción del texto éste se somete a una preselección por parte de los editores de la revista en la que se determinará su pertinencia temática. Cuando el trabajo se ca-

- lifique como pertinente para su publicación, se someterá al arbitraje confidencial; en el caso de artículos de investigación, de análisis documentales y de obras se dictaminarán por dos especialistas en el tema; las semblanzas y reseñas se turnarán a un solo árbitro.
2. Los dictaminadores deberán ser externos al equipo editorial de la revista y no tener ninguna relación con el autor. Deberán contar con estudios de maestría o doctorado y haber publicado al menos un artículo de investigación, de reflexión o revisión crítica relacionado con la temática del manuscrito. Asimismo se pondrá a su disposición un formato de evaluación con el que podrán articular su opinión sobre la calidad de los originales recibidos.
 3. Independientemente de los resultados, el contenido de los dictámenes se entregará a los autores. En todo momento se conservará el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.
 4. Los editores de la revista podrán solicitar modificaciones o rechazar la contribución atendiendo las resoluciones de los dictámenes que podrán ser: a) aprobado sin cambios, b) aprobado con sugerencias, c) aprobado condicionado a la realización de los cambios indicados, o d) rechazado.
 5. En caso de que se trate solamente de atender sugerencias o condicionamientos, el autor detallará los cambios realizados a su texto. Los editores revisarán las modificaciones introducidas por el autor en relación con las sugerencias o condicionamientos de los dictámenes para después proceder, sólo en caso de su cumplimiento, a su aceptación.
 6. Si el autor no estuviera de acuerdo con los dictámenes, podrá argumentar su inconformidad por escrito. Los editores de la revista en conjunto con el Consejo editorial valorarán la situación y, en caso de ser necesario, solicitarán un tercer dictamen.
 7. La Universidad Nacional Autónoma de México requiere que los autores cedan la propiedad de los derechos de autor a la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* para que su artículo y materiales sean editados y publicados en papel o medios electrónicos o en cualquier otra tecnología para fines exclusivamente científicos y culturales y sin lucro. Para ello, los autores deben remitir el formato de carta-cesión de la propiedad de los derechos de autor, debidamente llenado y firmado. Este formato se enviará por correspondencia o correo electrónico en archivo PDF en el proceso de revisión de galeras.
 8. Una vez aceptado el texto y cumplidos los requisitos previamente señalados se revisará el material complementario (imágenes y permisos de reproducción). Es obligación de los autores sustituir cualquier material que no cumpla con la calidad para impresión.
 9. En caso de ser necesario, los editores, de común acuerdo con los autores, podrán solicitar a éstos modificaciones, con el fin de respetar el diseño editorial.
 10. Los autores deben comprometerse a revisar tanto galeras (con el fin de dar su visto bueno a la corrección de estilo) como pruebas finas (para corroborar que la secuencia de las imágenes sea correcta y que correspondan con sus pies de ilustración). En ningún caso se aceptarán modificaciones mayores al texto.

Normas éticas de la publicación

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* cuidará que todas las partes (editores, dictaminadores y autores) cumplan con las normas éticas en el proceso de publicación. *Anales* sigue las normas éticas basadas en los estándares internacionales que son:

Los editores

1. Se comprometen a garantizar el anonimato de autores y dictaminadores durante el proceso editorial.
2. Se asegurarán de que todos los textos sean revisados por dictaminadores especialistas en su campo y deberán garantizar que el proceso editorial se lleve a cabo de manera transparente.
3. Se comprometerán a resguardar la libertad y objetividad académicas, a cumplir sus labores con eficacia y calidad.
4. Ante cualquier duda, consultarán al Consejo editorial de la revista.

Los dictaminadores

1. Cuidarán de asegurar la originalidad de los textos y denunciarán cualquier posibilidad de plagio.
2. La dictaminación de las colaboraciones es estrictamente anónima. Los dictaminadores deberán revisar con cuidado el texto que se les ha enviado dentro de los plazos establecidos y declinar en caso de no considerarlo dentro del ámbito de su competencia.
3. Se comprometen a no divulgar ni utilizar el contenido de un artículo que aún no ha sido publicado. La violación de este requerimiento ético será sancionado.
4. Deberán ser justos e imparciales y juzgar el trabajo según criterios estrictamente académicos.

Los autores

Se comprometen a firmar el formato de declaración ética que se les enviará al momento de recibir su artículo y a cumplir con las normas de conducta estipuladas a continuación:

1. El trabajo de investigación deberá ser original e inédito, es decir, no haber aparecido en algún otro medio impreso o digital ni haber sido puesto a consideración simultáneamente a otro organismo editor. No puede ser sometido un artículo que haya sido publicado aunque haya aparecido en un medio de poca circulación. En dado caso se deberá obtener la aprobación previa si se justifica con argumentos sólidos la publicación dual.
2. En caso de que el autor proponga una traducción al español de un texto previamente publicado, deberá fundamentar su pertinencia. Con base en ello, los editores, asistidos por el Consejo editorial, decidirán sobre su publicación.

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 XLVI, número 124 (primavera de 2024)
se terminó de imprimir el 27 de marzo de 2024,
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.