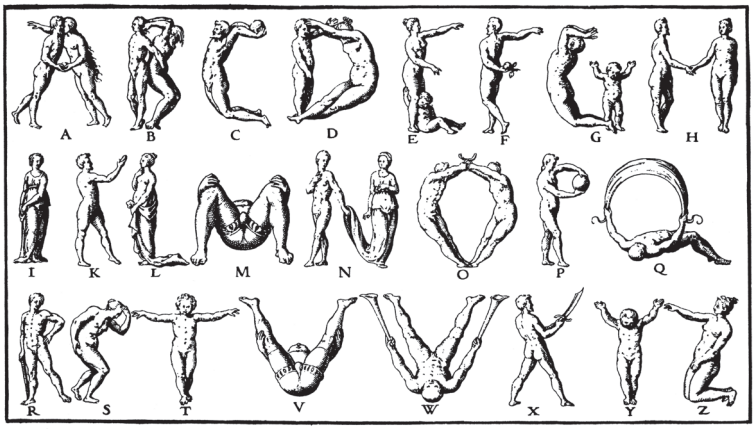
DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS



Número 112 Primavera de 2018 México

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas
volumen XL, número 112,
primavera de 2018

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

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

Edición académica
Linda Báez
Emilie Carreón

Edición técnica
Karla Richterich, Jaime Soler

Corrección de estilo y lectura de pruebas
Gilda Castillo

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

Portada: Johann Theodor de Bry y Johann Israel de Bry, *Alphaleta et Characters* (Fráncfort, 1596).

Revista indexada en arthist.net; CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades); Dialnet; 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: Linda Báez Rubí. Apoyo jurídico: Lourdes Padilla. Asistente editorial: Karla Richterich. Diseño: Armando Hatzacorsian. Diagramación: Fabiola Wong. Tipografía: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V. Impresión: Offset Rebosán, S.A. de C.V. Av. Acueducto 115, Col. Huipulco, Tlalpan. Tiro: 500 ejemplares más separatas. Costo de la revista: 200 pesos. Suscripciones y ventas de números anteriores: área comercial, 56227250 ext. 85026, libroest@unam.mx.

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

ISSN 0185-1276

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Sumario

LAS EDITORAS
Presentación 5

Artículos

FRANCISCO GELMAN CONSTANTIN
Asistir a la cita de la posdictadura. Historicidad, performance *y políticas del cuerpo entre Emilio García Wehbi y el Periférico de Objetos* 9

JAIME VINDEL
México-La Habana-Madrid: Adolfo Sánchez Vázquez en el eje transatlántico de la guerra fría 33

EDUARDO MALDONADO VILLALOBOS
Cuerpo e imagen en la instalación Paracaidista Av. Revolución 1608 bis *de Héctor Zamora* 67

ANTONIO RUBIAL GARCÍA
El birrete de santa Teresa y la ciencia infusa. Creación y expansión de un nuevo modelo femenino en el arte novohispano 99

VANESSA ALVAREZ PORTUGAL
Modelos de la imagen. El Mago del tarot Visconti 133

JORGE LEÓN CASERO Y JULIA URABAYEN
Espacio, poder y gubernamentalidad. Arquitectura y urbanismo en la obra de Foucault 181

Obras, documentos

ARTURO AGUILAR OCHOA
Asaltos al trópico: Petros Pharamond Blanchard, un pintor romántico francés en el México de 1838 213

Reseñas

España viste a la francesa. La historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII, de Arianna Giorgi por EZEQUIEL BORGOGNONI 261

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Lista de dictaminadores 265

Normas para la presentación de originales 267

Submission Guidelines for Authors 273

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Presentación

Improbables cuerpos que vendrían a trenzarse con las letras.

JEAN-LUC NANCY, *Corpus*

Con este epígrafe y la viñeta que ornamenta la portada, el número 112 de la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la temporada primavera 2018, presenta las tensiones vinculantes entre cuerpos, lenguajes y espacios en ocho textos. En la sección "Artículos" se manifiestan en escena cuerpos performáticos que anuncian montajes dinámicos asincrónicos e invitan a reflexionar sobre las políticas trazadas al seguir el eje transatlántico de mentes intelectuales, huellas materializadas en itinerarios biográficos. En uno, el cuerpo del creador se desplaza a conformar una fachada en la que la estructura dinámica contenida se convierte en su morada. En otro, el atributo objetual entreteje la identidad de un modelo de corporalidad mística. Ésta se proyecta en el espacio bidimensional de las cartas astrológicas, donde el mago no se circunscribe sólo a una zona microcósmica sino también a una macrocósmica, en la cual la arquitectura somete a los cuerpos que la habitan desde una mirada panóptica.

En la sección "Obras y documentos", a partir de horizontes desconocidos, se detallan con letras las costumbres y los hábitos de sus habitantes para transportar al lector a la sección de "Reseñas", donde las indumentarias que cubren los cuerpos son el objeto iconográfico de análisis de una lectura integral del individuo y su medio.

Los cuerpos performáticos que anuncian montajes dinámicos asincrónicos se presentan en el texto de Francisco Gelman Constantin, "Asistir a la cita de la posdictadura. Historicidad, *performance* y políticas del cuerpo entre Emilio García Wehbi y el Periférico de Objetos", en el que da cuenta de una relación

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

estructurante de sentido entre el cuerpo y el lenguaje, campo donde la linealidad historiográfica se quiebra y sus residuos se integran en un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos. Éstos ponen finalmente ante los ojos de sus espectadores una historia de las prácticas y los objetos materiales que se insertan en un tejido rotulado por los conceptos de anacronismo y supervivencia de motivos cargados de vivencias que, aun en épocas de la posdictadura, replantean la tensión estética de los debates políticos y permean la memoria como sellos acuñantes.

El eje transatlántico de mentes intelectuales que se reconoce por las huellas materializadas en itinerarios biográficos lo explora Jaime Vindel, en su estudio "México-La Habana-Madrid: Adolfo Sánchez Vázquez en el eje transatlántico de la guerra fría". Con base en material inédito de archivo y en una relectura de los planteamientos de Sánchez Vázquez, el autor pone al descubierto el proceso de reflexión del pensador marxista ante los problemas de una estética influida por el lenguaje desarrollado en la política que se gestó a partir de la guerra fría. Determina que la constante reformulación del filósofo hispanoamericano actualizó sus propuestas estéticas, y el proceso mediante el cual desarrolló su discurso teórico respondió a su ruptura con el ostracismo de una dinámica cultural afectada por prácticas culturales que se gestaron bajo la vigilancia revolucionaria de la actividad política y creativa de los intelectuales.

Eduardo Maldonado Villalobos, en su colaboración "Cuerpo e imagen en la instalación *Paracaidista Av. Revolución 1608 bis* de Héctor Zamora", reflexiona acerca del cuerpo del creador que se plasma sobre la fachada de un museo cuando la estructura dinámica contenida se convierte en su morada. El espacio urbano donde éste se levanta sirve de escenario; permite que el cuerpo del artista irrumpa en espacios destinados a la publicidad, en los que los mecanismos de visualización presentan una superposición de imágenes que conjugan espacios públicos. Aborda el modo de habitar la urbe y la modificación de los espacios fragmentados que la conforman por la globalización, cuando éstos se convierten en un terreno vago e impreciso. Singulariza la presencia de imágenes en tensión que viven espacios públicos e invita a una operación de observación y apropiación a partir del acto performático.

"El birrete de santa Teresa y la ciencia infusa. Creación y expansión de un nuevo modelo femenino en el arte novohispano", de Antonio Rubial García, analiza puntualmente la manera en la que el atributo objetual entreteje la identidad de un modelo de corporalidad mística. Estudia el modo en que la cultura del virreinato novohispano se reinventa a sí misma. Mediante modelos icono-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

gráficos tomados de prácticas de espiritualidad cristiana distintivas de masculinidad caracteriza el cuerpo femenino de la santa de Ávila. La sabiduría y el conocimiento divinos son parte medular en la propaganda del proceso de beatificación de la santa al interior de la Península ibérica; se abre el espacio para que objetos iconográficos relacionados con la ciencia infusa se visualicen como investidura que modela el aspecto de su cuerpo. El autor igualmente explora propuestas plásticas formuladas en la Nueva España en las que la constitución de la capacidad femenina para el conocimiento se enuncia al analizar ejemplos que muestran el entrelazamiento entre escritura e imagen.

Circunscrito en el espacio bidimensional de las cartas astrológicas, el texto de Vanessa Alvarez Portugal aborda, bajo el título "Modelos de la imagen. El Mago del tarot Visconti", la transmisión de motivos iconográficos característicos del mago vinculados con la alquimia, la astrología y el hermeticismo del humanismo renacentista. La autora nos muestra los intereses de los humanistas que retoman elementos avenidos de la tradición grecolatina y sus corrientes religiosas entrelazadas con el cristianismo de Occidente. Asimismo, plantea cómo el juego y el desplazamiento de las cartas y sus motivos abren el camino para que el alma se desprenda del cuerpo y ascienda hacia las esferas celestes y retorne a su origen divino. Ejemplifica sus propuestas a partir de un caso de estudio con una mirada centrada en el vínculo de la dinámica que se le imprime a las imágenes mediante la práctica lúdica del individuo.

En el último artículo de este número, "Espacio, poder y gubernamentalidad. Arquitectura y urbanismo en la obra de Foucault", Julia Urabayen y Jorge León Casero abren la reflexión para entender las tensiones propias del poder disciplinar descritas por Michel Foucault y su influencia en territorios y espacios urbanos. Llevan a cabo un análisis del cambio que han vivido la arquitectura y el urbanismo mediante técnicas de control. Muestran la génesis del urbanismo disciplinar hacia uno biopolítico. Producto de este último, las ciudades inteligentes, como máquinas de gestión de datos, permiten a los autores centrarse en el análisis del diseño de la ciudad y el espacio urbano donde se manifiestan las relaciones de poder. Analizan los resultados de la autogestión productiva y la injerencia que la propia población establece por medio de las redes público-privadas que promueven la autoorganización productiva de la sociedad.

En la sección "Obras y documentos" la mirada itinerante describe horizontes desconocidos en "Asaltos al trópico: Petros Pharamond Blanchard, un pintor romántico francés en el México de 1838". El texto, escrito por Arturo Aguilar Ochoa, da a conocer la perspectiva de un pintor expedicionario que viajó a

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

México y logró captar la naturaleza a partir de colores, líneas y luz bajo el efecto de una mirada que se sorprende ante lo desconocido. Describe cuerpos improbables vestidos con los hábitos y costumbres de cada espacio recorrido a lo largo de su itinerario histórico.

La sección "Reseñas" cierra este número con la lectura crítica de Ezequiel Borgognoni del libro de Arianna Giorgi, *España viste a la francesa. La historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII.* Su mirada explora el ropaje que modula el aspecto del cuerpo y lo transforma en una plataforma donde las tensiones sociales reflejan el discurso histórico de la época. El cuerpo inmemorial, talla dulce, en soporte nuevo finaliza el entrelazamiento de las letras, los cuerpos, los espacios y las ideas de este número.

Tlalpan, México
Las editoras
febrero, 2018

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Asistir a la cita de la posdictadura. Historicidad, performance *y políticas del cuerpo entre Emilio García Wehbi y el Periférico de Objetos*

Assist to the Call of Postdictatorship. Historicity, Performance and Politics of the Body between Emilio García Wehbi and the Periférico de Objetos

Artículo recibido el 10 de noviembre de 2016; devuelto para revisión el 18 de enero de 2017; aceptado el 4 de septiembre de 2017, http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2625

Francisco Gelman Constantin Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Universidad de Buenos Aires-Instituto de Literatura Hispanoamericana, Argentina. simbiosisficticia@hotmail.com

Líneas de investigación Literatura y artes escénicas latinoamericanas de los siglos xx y xxi; objeto literario y biomedicina; cuerpo y culturas corporales; psicoanálisis y feminismo psicoanalítico; teoría literaria; temporalidades del arte y la escritura.

Lines of research Latin-American literature and scenic arts from the 20th and 21st centuries; literary object and biomedicine; body and bodily cultures; psychoanalysis and psychoanalytic feminism; literary theory; timeliness of the arts and writing.

Publicaciones más relevantes "La naturaleza y los faunos. Ercole Lissardi hacia la monstruosidad del deseo", en Nora Domínguez, Elizabeth Caballero del Sastre, Ana Laura Martín, Valeria Pita, Elsa Rodríguez Cidre, María Laura Rosa, Alicia Schniebs y Marcela Suárez, comps, *Figuras y saberes de lo monstruoso* (Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, 2016): 205-215; "58 indicios, metáforas, montajes. La obra heterogénea en los estudios literarios latinoamericanos actuales", *Estudios de Teoría Literaria*, núm. 12 (2017): 151-162; "Barajar y dar con *Bestiario*: la vida y sus formas cortazarianas", *Cuadernos del Sur–Letras*, núm. 46 (2017): 85-96; "Lo trágico de un paso. Cuerpo acrobático y duelo en la escena circense contemporánea", *telondefondo.org*, núm. 23 (2016): 47-61; "Hay lugar para los débiles. Configuraciones de la violencia en el Chaco argentino: género negro, subjetividades y espacio", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 90 (2015): 105-128; "Un episodio del pensamiento francés de la autonomía. Benjamin Constant y las *idées très ingénieuses*", *Lingue e Linguaggi*, vol. 10 (2013): 47-62.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Resumen En diálogo con la reivindicación teórica contemporánea del anacronismo como antídoto contra el historicismo positivista, el artículo explora la obra performática y teatral de Emilio García Wehbi en sus relaciones con la producción del Periférico de Objetos, con la expectativa de investigar qué implica la incorporación del cuerpo escénico en una concepción compleja y fracturada de la temporalidad del arte. En la instauración de la posdictadura como un efecto retroactivo de producción de historicidad a lo largo del tiempo escindido de la obra, la desincronización aparece como un acto político de desafío a las biopolíticas de Estado. La suscitación de una teoría sobre las relaciones entre lenguaje y cuerpo adecuada a este decir escénico permite además recorrer algunas disputas conceptuales actuales y defender una concepción del montaje como modo de comprender la articulación de tiempos, cuerpos y sujetos en su heterogeneidad.

Palabras clave Anacronismo; historicidad; cuerpo; *performance*; montaje; psicoanálisis.

Abstract In dialogue with the contemporary theoretical vindication of anachronism as an antidote for positivist historicism, this paper explores Emilio García Wehbi's performance and theatrical pieces; their relationship with the production of his former group *Periférico de Objetos*, in order to study the implications of incorporating the scenic body into a complex and fractured conception of art's temporality.

As "post-dictatorship" becomes established as a retroactive effect of the production of historicity through the split time of the work, desynchronization appears as a political act challenging State biopolitics. The creation of a theory on the relationship between language and the body best suited for this scenic outcome allows us also to address some current notional struggles and to advocate a concept of montage as a way towards understanding how different times, bodies and subjects are articulated, notwithstanding their heterogeneousness.

Keywords Anachronism; historicity; the body; performance; montage; psychoanalysis.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

FRANCISCO GELMAN CONSTANTIN
CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS/
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA
ARGENTINA

Asistir a la cita de la posdictadura

Historicidad, performance *y políticas del cuerpo entre Emilio García Wehbi y el Periférico de Objetos*

> ¿Acaso no nos roza a nosotros mismos una brisa del aire que rondaba a los de antes? ¿no hay en las voces a las que prestamos nuestro oído un eco de las que ahora enmudecieron? ¿no tienen las mujeres a las que galanteamos hermanas que ya no han conocido? De ser así, entonces hay una cita secreta entre las generaciones pasadas y la nuestra. Entonces se nos ha esperado en la Tierra.
>
> Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", 1940

> Para Benjamin el poder de las citas no nace de su capacidad de transmitir y hacer revivir el pasado, sino por el contrario, de su capacidad de hacer limpieza de todo, de extraer del contexto, de destruir.
>
> Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, 1970

Celebración, soberanía, libertad, orgullo, potencia. Con algunas de estas palabras festejan las reseñas periodísticas la emancipación experimentada por los cuerpos de los y las *performers* que pronuncian textos, se desnudan y danzan alrededor de sus despojos de vestimenta a lo largo de las tres horas que dura *58 indicios sobre el cuerpo*, en las cinco funciones que alojó el teatro

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Timbre 4 de Buenos Aires durante julio y agosto de 2014, y la función suplementaria en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti en noviembre de ese mismo año.[1] Fácilmente —y con justicia— se puede compartir el entusiasmo de esas publicaciones. Vale la pena, con todo, añadir a ello un detalle que muchas de ellas pasan por alto, pero que pudo saltar a la vista de cualquier espectador: la presencia, entre tanta algarabía, de un cuadrado de tierra seca. El cuadrado de tierra seca enmarca el *performance* desde antes de que entren en la sala espectadores y artistas, en visible contrapunto con el barro con el que los y las intérpretes pintan más adelante sus cuerpos. Ese rectángulo de tierra persiste como mancha en el panorama visual del *performance*, su trazado no es perturbado por ninguno de los movimientos y, para quien conozca la trayectoria de Emilio García Wehbi, autor y director del *performance*, es difícil no reconocer en él la tierra de la que emergen y en la que vuelven a sumergirse los muñecos de *El hombre de arena*, obra en la que había participado en 1992 como integrante de la compañía Periférico de Objetos. Como si para que los cuerpos de *58 indicios* pudieran emanciparse sobre escena hubiera sido preciso, primero, seguirlos desenterrando.

En las investigaciones teatrales, literarias, estéticas y culturales contemporáneas —desde la gravitación decisiva de un conjunto de relecturas actuales de la obra de Aby Warburg,[2] así como de estudiosos y estudiosas inspirados por las objeciones al historicismo de Walter Benjamin o Jacques Lacan—,[3] el anacronismo aparece como un nodo conceptual clave para la formulación de una historia de las prácticas y los objetos materiales, que desafíe la linealidad historiográfica y los residuos de teleología en el relato del pasado. En la historia del arte, paradigmáticamente, Georges Didi-Huberman rastrea en la imagen "un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que, sin embargo, se conectan y se interpenetran";[4] de este modo concibe la noción warburguiana

1. Ivana Soto, "El lugar de las batallas", en *Revista Ñ*, suplemento de *Clarín*, 13 de agosto de 2014: 30; Laura Rosso, "Carne de cañón", en "Las 12", suplemento de *Página*/12, 24 de octubre de 2014: 4.

2. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, trad. Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011) y *La imagen superviviente*, trad. Juan Calatrava (Madrid: Abada, 2009); Giorgio Agamben, "Aby Warburg y la ciencia sin nombre", en *La potencia del pensamiento*, trad. Flavia Costa y Edgardo Castro (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007), 157-187; Daniel Link, *Fantasmas: imaginación y sociedad* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009).

3. Joan Copjec, *Read My Desire. Lacan Against the Historicists* (Cambridge: MIT, 1994) e *Imagine There's No Woman* (Cambridge, Mass: MIT, 2002); Graciela Speranza, *Atlas portátil de América Latina* (Buenos Aires: Anagrama, 2012); Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio*, trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant (San Pablo: Boitempo, 2005).

4. Antonio Oviedo, "Nota preliminar", en Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 11.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

de "supervivencia" [*Nachleben*] en diálogo con la "imagen dialéctica" de Benjamin y la "repetición" freudiana, convergencia que transforma en punto fundamental de sus trabajos. De manera paralela, los conceptos psicoanalíticos de repetición y retorno desembarcan en el pensamiento estético, complejizan la dimensión temporal de símbolos, actos y formas, y convierten la lógica del inconsciente en umbral irrebasable para la comprensión del dinamismo de la cultura.[5]

La hipótesis de la retroacción temporal suscitada por un detalle en el *performance* de García Wehbi 2014 es el punto de partida de este trabajo, que busca comprender qué tipo de operaciones sobre el archivo artístico que él mismo guarda —y que sus publicaciones en la red social virtual Facebook ponen en circulación, actualizan y transforman— participan de su intervención sobre el cuerpo en escena. ¿Por qué sus creaciones teatrales y performativas, al transformarse año a año, recuperan sin embargo también de manera insistente su propio pasado? ¿Por qué la recurrente cita que perturba el vector de la deriva histórica? Y, por medio de la obra de Wehbi y del Periférico de Objetos, ¿qué lugar puede ocupar el *performance* en el giro anacrónico de la historiografía contemporánea de las artes y la literatura?, ¿de qué modo afecta la presencia del cuerpo performático una teoría de la historicidad de las prácticas estéticas y políticas?, y ¿qué inflexiones particulares introduce sobre la cuestión su inscripción en el territorio de disputas colectivas que sostiene la designación de "posdictadura" en la experiencia argentina reciente?[6]

Performar: un cuerpo y los tiempos

La paradoja temporal parece intensificarse en la referencia genérica. Si el arteacción buscó en su inscripción en el presente efímero una vía de disidencia

5. Hal Foster, *El retorno de lo real*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2001); Luciano Lutereau, "¿Una estética lacaniana? La estética de Lacan o una estética con Lacan", *Ramona*, núm. 98 (2010): 20-28; Edgardo Cozarinsky, "Maricel Álvarez en escena: hipnosis y quimera", en Maricel Álvarez, *Yo tenía un alma buena* (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2015), 84.

6. Algunos empleos del pensamiento de Warburg para reflexionar acerca de la intervención de las artes sobre la historicidad de los cuerpos en relación con el terrorismo de Estado en la Argentina pueden buscarse en los últimos ensayos de José Emilio Burucúa, por ejemplo, José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, "Elpenor, el peregrino de Emaús y el desaparecido", *Boletín de Estética*, núm. 20 (2012): 5-47.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

respecto de la reificación mercantil de las prácticas artísticas en objetos intercambiables e incluso la permanencia documental en archivos y museos,[7] la insistencia de Wehbi sobre la iterabilidad de los *performances en* los *performances* podría sobresaltar como una ironía calculada. Sin embargo, aunque el artista gusta de subvertir la burocratización de las tradiciones genéricas,[8] la paradoja es menos nítida de lo que podría pensarse: la repetición de la obra pasada en la obra presente no sostiene una lógica de la conservación, sino de la incineración. Las piezas previas reaparecen para consumirse en escena y honrar sus cenizas, imposible devolverlas a la vitrina luego de empleadas; tal como ocurría con los juguetes antiguos de colección despedazados a martillazos por García Wehbi y Maricel Álvarez durante *Herodes Reloaded* (2015), sólo del resto se extrae materia futurible. La retroacción a las obras citadas nunca respeta su integridad histórica, contesta su fijabilidad en el archivo y obstaculiza su recomposición posterior: la supervivencia se opone a la conservación.

Cuanto más retrospectivo es el *performance*, menos se obliga a preservar la obra que retoma. El ejemplo decisivo fue la conferencia performática sin título de Wehbi el 11 de julio de 2015 como parte del ciclo Direccionario de la Fundación Proa. En ella, el artista compartía la escena con algunos de los actores, actrices y *performers* que lo acompañaron en ocasiones anteriores y que acumulaban en su compañía fragmentos de obras pasadas, que en conjunto se transformaban en el enunciado retroactivo de una poética, para luego intercambiar preguntas y respuestas con el público de la conferencia. En el pequeño espacio escénico del auditorio de Proa reaparecía la serie de los "Mataderos" (2005-2009), *58 indicios*, *Hécuba o el gineceo canino* (2011) y *Woyzeck* (2006), reencarnados en cuerpos y voces; otra multitud de obras acompañaba la discusión con los espectadores en fotografías proyectadas sobre el fondo, desde los primeros *performances* del Periférico de Objetos (grupo del que formó parte durante toda su existencia, 1989-2005) hasta la actualidad. La repetición de ninguna de las obras reencarnadas, con todo, las preservaba intactas: cambios de orden, cambios de intérprete, omisiones, sustituciones. En una modificación decisiva, Horacio Marassi, encargado como en la puesta original de inter-

7. Sagrario Aznar Almazán, *El arte de acción* (Madrid: Nerea, 2000), 7-27.

8. Véase a este efecto la satirización de Marina Abramovic en Emilio García Wehbi y Gabo Ferro, "Contramanifiesto del método Abraham", en *Artaud: lengua ∞ madre* (Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2015); así como Fernando Chaves Espinach, "Emilio García Wehbi, un teatro con todos los sentidos", consultado el 14 de febrero de 2016, en www.nacion.com/ocio/artes/Emilio-Garcia-Wehbi-teatro-sentidos_0_1542645751.html.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

pretar al interlocutor masculino de Hécuba, renuncia a la camiseta que lo identificaba en 2011 como Cronos, dios del continuo temporal y padre devorador de sus hijos, tanto como la de un sarcástico God of Happiness y la de Destino, para vestir —de entre los nombres previstos por el texto—[9] únicamente la de Chaos. La repetición de *Hécuba* coincide por esa vía con la destitución del orden de los tiempos y la disolución de la antinomia de las generaciones, reemplazados por un unívoco caos, es decir, la afirmación del múltiple (super) viviente del cuerpo de Hécuba emancipado de cometido histórico.

La repetición o la supervivencia del cuerpo de Hécuba —los términos no son intercambiables, pero en este caso ambos igualmente válidos—[10] no debe confundirse con la repetición o supervivencia del cuerpo de Maricel Álvarez, por mucho que ella la encarne tanto en 2011 como en 2015. Puesto que, por lo menos de la antropología de Lévi-Strauss en adelante, el cuerpo no puede ya concebirse como un sustrato sustancial sobre el que venga a sostenerse la cultura, sino como el producto de múltiples intervenciones en conflicto que lo constituyen ya siempre en el interior de una comunidad (sin la cual no podría subsistir), ningún predicado puede ser gratuito. Si hay cuerpo allí donde ha habido una condensación imaginaria, una configuración simbólica y un resto de dehiscencia ante las identificaciones propuestas por una época,[11] ninguna imagen suplementaria, ningún nombre que se añada puede carecer de consecuencias. Cada vez que a Maricel Álvarez le ocurre el cuerpo de Hécuba, sus órganos expulsan de sí la capacidad reproductiva, pues la heroína orquestada por García Wehbi es cruza de Hécuba y Medea: elimina a sus hijos para librarlos de la suerte trágica que les depara el mundo de los hombres. Es entonces, añade el texto, cuando Hécuba se transforma en perro: se refugia en la forma

9. Emilio García Wehbi, *Botella en un mensaje* (Córdoba: Alción-DocumentA/Escénicas, 2012).

10. Como se advertirá, "repetición" y "supervivencia" son conceptos tomados respectivamente del psicoanálisis lacaniano y de la ciencia de la cultura warburgiana, y referidos en cada caso al modo en que la fijeza de lo real del sujeto resiste en el tiempo a la dominación del significante y a la reaparición transhistórica de una energía psíquica capturada en una fórmula imaginal. Si ya el volumen de Georges Didi-Huberman dedicado a la teoría de Aby Warburg dejaba advertir que teoría psicoanalítica e imagología, sin coincidir, podían bien concurrir, esa concurrencia es especialmente productiva para una teoría contemporánea de la existencia histórica del cuerpo, que debe de manera forzosa perseguirlo tanto en el registro de las imágenes, como en el de las formas simbólicas y el del troumatisme. Véase Jacques Lacan, *Les Séminaires*, ed. Charles Melman (París: A. L. I., 2004) y Didi-Huberman, *La imagen superviviente*.

11. La tríada recubre la distinción cuerpo imaginario/cuerpo simbólico/cuerpo real, véase Lacan, *Les Séminaires*.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

canina para huir de "los preceptos morales que la civilización le impone".[12] Llamamos "cuerpo de Hécuba" a aquello que se hurta a esa aprehensión, y es aquello que se repite en el tiempo como gesto mínimo negativo, aquello que sobrevive para reaparecer donde no se lo llama; y si en 2011 se instalaba en escena para suspender el discurso reproductivo que le ordenaba un destino y un ciclo, en 2015 vuelve a convocarse para impedir además su captura por un discurso histórico: para afirmar la continuidad del impulso de retirar el cuerpo frente a cualquier historización que haga de aquella una batalla ya ganada.

Archivar: cuerpo y objetos materiales

Si los *performance* y las piezas teatrales de Wehbi reclaman el más actual de los pensamientos para comprender la historicidad paradójica del cuerpo es porque pronuncian dos exigencias simultáneas. Por una parte, el rechazo de cualquier sustancialismo, de cualquier encierro del cuerpo en una metafísica conservadora de la naturaleza: el cuerpo no precede a la Historia como un trascendental o como una Madre Tierra ultrajados por la contingencia de la historia humana, sino que —de los cirujanos-manipuladores de *El hombre de arena* a las clases de danza de *La última noche de la humanidad* (Periférico de Objetos, 2002), de la ortodoncia de *El orín come el hierro, el agua come las piedras; o el sueño de Alicias* (2007) a los cuellos ortopédicos de *Artaud: lengua ∞ madre* (2015)— es siempre el objeto de operaciones de producción e información, deformación y transformación. Pero si bien puede decirse de ese cuerpo, como dijo Hans-Thies Lehmann en su *Postdramatisches Theater* a propósito del "objeto visual" en el teatro de Bob Wilson, que "parece almacenar en sí tiempo",[13] el que los cuerpos de Wehbi almacenan —segunda exigencia— no coincide nunca plenamente con el tiempo en el que ocurren y precisamente de ese anacronismo soportan su disidencia. Los cuerpos invitados por Wehbi

12. Emilio García Wehbi, véase www.emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/, consultado el 10 de febrero de 2016.

13. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Fráncfort del Meno: Verlag der Autoren, 2005), 331. La referencia al teatro posdramático no es gratuita, así más no fuera porque Heiner Müller es uno de sus *casus belli* y Wilson uno de los directores de escena memorables de "Hamletmaschine" (Nueva York, 1986). Sin embargo, Wehbi mismo ha señalado informalmente su relación con el posdrama en más de una ocasión. Siempre que la lengua de cita difiera del idioma en el que se consigna la referencia en la bibliografía, la traducción es *ad hoc*.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

están en condiciones de responder a su presente en clamor guerrero porque los habitan sujetos en permanente desincronización.[14]

La coexistencia del sitio web del artista con su presencia en Facebook realiza la misma historicidad paradójica por otros medios. Si, por un lado, la sección "Archivo" de su página web parece albergar las imágenes fotográficas de los cuerpos en escena cada una en su tiempo, prolijamente ordenadas según una línea histórica ascendente que alinea en forma sucesiva los años de 1990 a 2015, las publicaciones de las mismas imágenes en la red social —sin ser menos minuciosos los epígrafes que las acompañan— distorsionan la inmanencia histórica de los gestos escénicos. Cuando en mayo de 2015 la consigna "Ni una menos" concitaba intervenciones culturales diversas y manifestaciones multitudinarias a lo largo de Argentina en repudio a la sostenida ola de feminicidios, Wehbi reingresa en circulación por Facebook los registros gráficos de su *performance El Matadero 6: Ciudad Juárez* (Ciudad de México, 2008); los cuerpos amordazados de mujeres fotografiados entonces, sin dejar de pertenecer a aquellas asesinadas en la frontera mexicana, sobreviven también a su tiempo para responder a un discurso misógino panlatinoamericano poco dispuesto a retroceder su plaza.[15] Si en el *performance* de 2008 se advertía ya la impropia espacialización de los cuerpos característica de los procesos de duelo (están donde de hecho faltan, faltan donde estaban),[16] el artista apoyándose en la evanescente historicidad del medio, reinstala esas imágenes corporales fuera del tiempo que fue suyo y las levanta contra la violencia machista del momento, al desnudar una persistente ubicuidad.

14. Respecto de la desincronización o síncopa como tiempo fundante del sujeto en el sentido lacaniano (es decir como contestación del discurso de mando), puede buscarse una argumentación más detallada en Francisco Gelman Constantin, "Tiempos y sujetos para unos estudios literarios" (ponencia presentada en las VI Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literatura y Artes Comparadas [Universidad Nacional de Tres de Febrero], Buenos Aires, del 30 de noviembre al 2 de diciembre de 2015). Allí quedaba también apuntada al pasar la tarea pendiente, que aquí retomo en lo que sigue, de recuperar el goce no totalmente fálico como operador de disidencia temporal.

15. Emilio García Wehbi, publicación del 24 de mayo de 2015, www.facebook.com/GarciaWehbi?fref=nf, consultado el 10 de agosto de 2015.

16. Véase Ileana Diéguez Caballero, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2013); así como la expresión "presencia de la ausencia" en Ana Longoni, Fernando Davis, Fernanda Carvajal, Daniela Lucena, Cora Gamarnik, Malena La Rocca y Gisela Laboureau, transcripción del seminario "Perder la forma humana", www.ciacentro.org.ar/sites/default/files/perder_la_forma_humana_completo_corregido.pdf, consultado el 11 de noviembre de 2015; y "Enunciar la ausencia", en Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, 2ª. ed. (Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Parir (o no): especie, goce y cuerpos periféricos

Que la intersección de tiempos compromete íntimamente a los cuerpos es principio rector de la poética de Wehbi por lo menos desde que el Periférico de Objetos aborda en 1995 el texto de Heiner Müller "Hamletmaschine". En la obra de Müller se defiende una dialéctica histórica que opone, por una parte, la historia de los hombres —serie indefinida de las calamidades bélicas, la "marcha fúnebre"[17] como sentido de la linealidad histórica, glorificada en la idea de progreso pero más parecida a la acumulación de ruinas sobre ruinas de "Sobre el concepto de la Historia"—[18] y, por otra, el cuerpo femenino como soporte de una reavivación cíclica de la vida, el sacrificio ilimitado de nueva progenie para que la sucesión de destrucciones pueda renovarse y el sacrificio de la mujer como mera sede reproductiva. Al pasar de las resonancias benjaminianas a la cita abierta, "Hamletmaschine" escribe las condiciones de esa dialéctica como obra de la propia violencia masculina de la historia de los hombres. Hamlet ironiza sobre el asesinato de su madre como renovación de la virginidad para el matrimonio con Claudio: "Yo haré que de nuevo seas virgen, madre, para que tu rey tenga una boda con sangre. EL SENO MATERNO NO ES CALLE DE SENTIDO ÚNICO [DER MUTTERSCHOSS IST KEINE EINBAHNSTRASSE]".[19] El cuerpo de la mujer soporta con su recursividad la dirección irrefrenable de la Historia, la *Einbahnstraße* [calle de sentido único] benjaminiana,[20] sólo bajo condición del tajo que interpone la espada de Hamlet, que convierte a la mujer en capital biológico, en materia fungible para el destino de la especie.

Sin embargo, "Hamletmaschine" prevé otro modo de diferir de la acumulación de calamidades, posibilidad con la que Hamlet especula desde temprano en el texto al imaginar su propio cambio de sexo: la mujer como condición de una ruptura radical, ya no simple antítesis solidaria de la historia de los

17. Heiner Müller, *Máquina Hamlet. Cuarteto. Medeamaterial*, trad. de Gabriela Massuh (Buenos Aires: Losada, 2008), 17.

18. Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", en *Gesammelte Schriften I* (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991), 691-704.

19. Müller, *Máquina Hamlet*, 20. Revisión de la traducción del alemán a partir de Heiner Müller, "Hamletmaschine", www.peter-matussek.de/Leh/S_32_ Material/S_32_M_13/MUELLER_DIE_HAMLETMASCHINE.pdf, consultado el 7 de febrero de 2016.

20. Walter Benjamin, *Dirección única* [*Einbahnstraße*], trads. Juan José del Solar y Mercedes Allende Salazar (Madrid: Alfaguara, 1987).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

hombres. La vía coagula en la amenaza final de Ofelia, que concluye en la cita del clan Manson:

> En el nombre de las víctimas. Expulso todo el semen que he recibido. Hago de la leche de mis pechos un veneno mortal. Retiro el mundo que engendré. Ahogo entre mis muslos el mundo que di a luz. Lo entierro en mi sexo. Muerte a la felicidad del sometimiento. Que vivan el odio, el desprecio, la rebeldía, la muerte. Cuando atraviese la alcoba empuñando el cuchillo, sabrán la verdad.[21]

Contra la espada de Hamlet, el cuchillo de Ofelia; ya no dos principios complementarios, sino una diferencia irreductible. El cuerpo de mujer hace saltar la Historia sofocándola en su interior, como recogimiento disidente contra la identificación trágica ("madre") que le propone su época. Es sobre esta tercera vía que se sostiene la Ofelia del Periférico de Objetos cuando la compañía monta *Máquina Hamlet*. La pieza del Periférico, estrenada en el Teatro Callejón en 1995, cede la totalidad del texto de Müller a una voz en *off*, y libera a los intérpretes para la actuación gestual y la manipulación de muñecos de escala humana y otros objetos. Al describir la obra ante quienes la documentaron en video, Ana Alvarado se aproxima a la *Einbahnstraße* de Müller/Benjamin cuando sitúa en *Máquina Hamlet* la pregunta respecto de "si nosotros podemos interrumpir la cadena de violencia"; García Wehbi responde que esa cadena es irrevocable, en tanto inscrita en la "naturaleza humana".[22]

Sin embargo, la expresión "naturaleza humana" y el diagnóstico que de ella depende son menos inocentes de lo que podrían parecer a primera vista. Vale la pena leerlos en conjunto con la reconstrucción de la obra que ofrece el sitio web de García Wehbi —con palabras de Alejandro Tantanián, él mismo integrante más tarde del Periférico— en la fórmula "la destrucción del *género humano*: única salida posible del laberinto" (las cursivas son mías),[23] para admitir que acaso la violencia deba situarse en relación estricta con el universal

21. Müller, *Máquina Hamlet*, 30.

22. Los testimonios de los integrantes del grupo aquí citados pertenecen al registro fílmico oficial, en el que la entrevista a los artistas precede las imágenes de la obra. La versión transformada a DVD de ese video, así como del conjunto de las piezas escénicas del Periférico de Objetos, proviene del archivo personal de Alvarado, quien generosamente se prestó a esta investigación y aportó precisiones testimoniales suplementarias a su ya de por sí riquísima colección.

23. Alejandro Tantanián, "Un leviatán teatral", *Revista Teatro/Celcit*, núm. 22 (2002): s.p.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

"Hombre"[24] y por tanto quepa imaginar que algo siga vivo en los cuerpos de esos sujetos luego de la extinción de la especie. Luego del género y la naturaleza humanos, un resto mantiene la herida abierta, viva, donde antes hubo hombres.

La respuesta, como se anticipaba, corre por cuenta de Ofelia. La Ofelia del Periférico, primero muñeco durante el parlamento de Hamlet, es luego encarnada por Alvarado cuando la voz en *off* se prepara para el monólogo de ella. Se presenta al público presa de una vitrina sin vidrios que instalan en el centro de la escena los hombres-rata, los beneficiarios y ejecutores de la cadena histórica de calamidades. Engalanada de fiesta, con vestido y guantes rojos, con lentes oscuros que fortifican su parsimonia ante el trajín de los hombres-rata, Ofelia espera el momento de hablar, dispuesta sin inquietud para ser mirada. Entre tanto recibe el cigarrillo que le ofrecen y fuma impertérrita mientras el *off* despliega su parlamento. Pero el cigarrillo, que pudo complementar su disposición como objeto de exhibición y deseo masculino, prepara de hecho la desobediencia. Con las últimas palabras de su parlamento incendiario, Alvarado aplasta el cigarrillo encendido contra su mano enguantada y lo convierte en prótesis de un goce sanguinario irreductible a cualquier instinto de conservación. Con un mismo paso rechaza el cuerpo salubre de la madre nutricia que provee los campos de guerra y el cuerpo sensual dispuesto al deseo masculino, para retraerse en cambio a un goce no-todo; expropia a los hombres-rata el contenido de su vitrina, tanto del museo de historia natural como del *peep show*. Es de esa quemazón primera que proviene la incineración final de todo el escenario: el goce femenino sostiene la destrucción de la historia de los hombres, he ahí el añadido decisivo que el Periférico introduce en el texto de Müller y al que acaso se deba anudar el feminismo radical de la obra posterior de García Wehbi.

Retornar: repetición en el cuerpo

58 indicios sobre el cuerpo, con todo, conduce —al reenviar a *El hombre de arena*— antes a la autómata enamorada de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann que al autómata ajedrecista de "Sobre el concepto de Historia", pero en cualquiera de los dos casos está en juego la derrisión del concepto de progreso, al desarticular cualquier idea inocente de la técnica. Los relatos de Hoffmann deciden en Freud la formulación del concepto de lo ominoso, que otorga acceso

24. Lacan, *Les Séminaires*, 8342-8347.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

a una temporalidad iterativa, del retorno terrorífico de lo igual;[25] el tiempo de la repetición es una mancha inquietante en el relato de progreso, allí donde es imposible sostener unívocamente la separación entre el retorno de lo reprimido —en la infancia— y la reafirmación de lo superado —en una historia de las mentalidades iluminista.[26]

Es de hecho porque el "indicio" de una relación a distancia entre *58 indicios* y *El hombre de arena* es suficientemente sutil como para no haber sido calculado, que el cuadrado de tierra seca tiene la intensidad de aquel "factor de la repetición no deliberada [que] vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo".[27] La compulsión de repetición como prueba del inconsciente supone la crítica del discurso optimista civilizatorio del progreso y por eso no es extraño que el artículo freudiano fuera clave en la transposición que el Periférico de Objetos produjo del cuento de Hoffmann, algunos años antes de intervenir sobre la dialéctica histórica de Benjamin y Müller. En su puesta de *El hombre de arena* en 1992, el grupo se apoyaba en forma declarada en la lectura psicoanalítica del relato fantástico[28] para situar la persistencia de las formas autoritarias de subordinación más allá del fin de la dictadura y el recomienzo de las elecciones libres, y desnudar la fragilidad de las esperanzas de los primeros años de la posdictadura: la violencia se repite más allá del celebrado progreso hacia la democracia. En los cuerpos despedazados de los muñecos se condensa una crueldad que nunca abandona el grado cero, que siempre se reencuentra en el mismo lugar, por medio de las impunidades y las persistencias. En las palabras de Tantanián, de *Variaciones sobre B.* a *El hombre de arena*,

> la democracia […] empieza a mostrar su falso rostro, y, en lo intestino de EL PERIFÉRICO, se traza el arco que condensa la realidad política. La relación "sujeto-objeto"

25. Sigmund Freud, "Lo ominoso", en *Obras completas. XVII*, trad. de José Luis Etcheverry (Buenos Aires: Paidós, 1992), 238.

26. Freud, "Lo ominoso", 248. Si, tal como lo veían los surrealistas, el psicoanálisis de Freud puede aparecer a algunos como una última instantánea de la razón iluminista, el racionalismo de hecho no sobrevive intacto a la empresa freudiana. Enfrentado a la pregunta de qué ocurre con "la razón después de Freud", Lacan remite a la instancia de la letra como principio de una nueva racionalidad, montada sobre la compulsión de repetición que rige sobre cualquier sujeto y que por tanto inhabilita una narrativa del progreso; véase Jacques Lacan, "L'instance de la lettre dans l'inconscient, ou la raison depuis Freud", en *Écrits I* (París: Seuil, 1999), 493 y 493n.

27. Freud, "Lo ominoso", 237.

28. En palabras de Alvarado, en entrevista personal, "*El hombre de arena* está más influido por el texto *Lo siniestro* de Freud que por Hoffmann".

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

> nada tiene que envidiarle a la relación "estado-sociedad" en la Argentina de los '90. Los "cirujanos-sometedores" y los patéticos ciegos mendigos de EL PERIFÉRICO son sucedáneos del poder político. Radicalizando aún más este discurso llega en 1992 EL HOMBRE DE ARENA.[29]

Cuando el cuadrado de tierra que enmarca *58 indicios* renueva la cita de *El hombre de arena*, inscribe la posdictadura como condición del *performance* de 2014. En lugar de hacer de la posdictadura una hipótesis historiográfica a la manera de Jorge Dubatti,[30] la repetición compulsiva en la obra de Wehbi la inscribe como gesto mínimo de negatividad frente a cualquier historicismo voluntarista que dictamine algunas décadas o batallas ganadas,[31] en eco descolocado con aquel anticlimático Heiner Müller que en tiempos de la reunificación alemana deploraba la generalización de la democracia liberal.[32]

El efecto de anacronismo que provoca la presencia del cuadrado de tierra en el interior del *performance* de 2014 depende del tiempo de las obras mismas, y no debe entenderse como la llegada del tiempo de la represión de la militancia política partidaria al tiempo de la normalización de la disidencia sexual. Con la expresión "perder la forma humana" (tomada del Indio Solari en cita de Castaneda) las investigadoras y los investigadores de Red de Conceptualismos del Sur señalaban ya en los propios años ochenta largos la coexistencia y articulación —no exenta de conflictos— entre los movimientos de disidencia sexual y los de denuncia de las prácticas estatales de tortura, secuestro, asesinato y desaparición; aludamos también a las acciones de la Coordinadora Contra la Represión Pública e Institucional (Correpi) —por nombrar sólo un ejemplo— para dejar ver el modo en que ambos reclamos se conectan hoy mediante la focalización en las instituciones punitivas, se trate de la persecución del colectivo trans, o de la de activistas gremiales o políticos.

29. Tantanián, "Un leviatán teatral".

30. Jorge Dubatti, "El teatro 1983-2013: Posdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)", *ILCEA*, núm. 22 (2015): s. p.

31. Vale la pena comparar este encuentro con la posdictadura con la búsqueda de la "intemperie" que suscitó a Valeria Flores la confrontación con las prácticas de arte/política de los "años ochenta extendidos'" expuestas en *Perder la forma humana*, véase Red de Conceptualismos del Sur, dossier "El arte, entre la lucha y la fiesta", *Revista CIA*, núm. 4 (agosto de 2015): 74-80.

32. Slavoj Žižek, "Heiner Müller out of joint", consultado el 13 de noviembre de 2015, en www.lacan.com/mueller.htm.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Con ello, específicamente, en los recorridos genealógicos por la obra del propio Wehbi se advierte cómo las prácticas de montaje manifiestan supervivencias y repeticiones que impiden la parcelación histórica de los reclamos, así como las articulaciones internas concretas de ambas dimensiones en sus intervenciones escénicas. En este sentido, y para ampliar la trayectoria temporal, al modo en que "Máquina Hamlet" conectaba en 1995 el enfrentamiento a la cruenta marcha histórica del capitalismo con el feminismo radical, podría añadirse la ligazón en clave posthumanista de desobediencia sexual y anticapitalismo por medio de la ambivalencia del concepto de "reproducción" (sexual/de las relaciones de producción) en "Hécuba o el gineceo canino" de 2011, o mediante la compra y venta de cuerpos en "El orín come el hierro…" de 2006.[33]

En su propia reapertura de los tiempos, reacios a los optimismos de Estado, *58 indicios* y *Communitas* —el libro en coautoría con Nora Lezano que sucede al *performance*—[34] articulan reiteradamente la promesa de una democracia radical como porvenir inalcanzado, como disputa sin caducidad.

Incorporar (o no): la lengua y el cuerpo

Pero *58 indicios* se sostiene tanto sobre el montaje de tiempos cuanto sobre el de los cuerpos. En primer lugar porque en el interior de su cultura, como declara Lezano a raíz de *Communitas*: "Un cuerpo desnudo más que mostrar, afirma".[35] Y en palabras de Wehbi, "La violencia, la memoria, la sexualidad, el deseo o el tiempo pueden ser los tópicos, pero es el cuerpo la forma de enunciarlo".[36] Para que un cuerpo pueda enunciar algo (el contenido de la afirmación todavía no es

33. García Wehbi, *Botella en un mensaje*.

34. Como destaca Daniela Berlante, *Communitas* desafía la convicción teórica de que el archivo de una experiencia implique su decepción (véase Daniela Berlante, "*Communitas*", consultada el 15 de marzo de 2015, en http://revistaotraparte.com/semanal/teatro/communitas/); antes bien, el ensayo de Lezano y Wehbi está a la altura del *performance* precisamente porque no lo preserva, sino que lo multiplica y lo transforma. En el desplazamiento a la nueva materialidad, la intervención artístico-política radicaliza algunas de sus posibilidades de insubordinación. La sustitución del artista por el sujeto cualquiera produce un efecto democratizador: no sólo podrá enunciar su cuerpo quien pueda defenderse en escena habilitado como *performer*, puesto que en el estudio fotográfico no se le exige el dominio de ninguna técnica.

35. Ivana Soto, "Contralectura sobre la belleza", *Revista Ñ*, suplemento de *Clarín*, 31 de enero de 2015, 26.

36. Rosso, "Carne de cañón", 4.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

el asunto) tiene ya siempre que haber entrado en composición con el lenguaje; sólo en el interior de ese montaje, como producto de esa configuración, puede él mismo hablar, incluso si su enunciado fuera a la postre la contestación de la formación simbólica en que se constituyó como cuerpo de un sujeto. Toda vez que distingue al *homo sapiens* su posesión de "infancia", un tiempo presuposicional en el que careció de habla,[37] para que *su* cuerpo afirme esto o aquello, tuvo que configurarse en ese choque entre materia viviente y palabra[38] que los psicolingüistas llaman conciliatoriamente "adquisición del lenguaje": "[e]l cuerpo adosó al cuerpo el logos".[39] Es en esa precisa medida, además, que *58 indicios sobre el cuerpo*, el *performance* dirigido por Wehbi, vuelve el ensayo "58 indicios sobre el cuerpo" que la origina contra la filosofía de su autor, Jean-Luc Nancy.

El texto de Nancy, publicado originalmente en francés en 2004, prolonga y concentra hasta el aforismo las reflexiones que el autor presentaba una década antes en *Corpus* [fr. 1992], aunque también las empuja hasta las réplicas paradójicas que sirven a García Wehbi para tomar partido contra algunos de sus supuestos. Por lo que interesa a esta investigación, cuando el ensayo de 2004 repudia el concepto de "incorporación" y hace del cuerpo "extenso" e "impenetrable",[40] lo que está en juego es la disyunción absoluta de cuerpo y lenguaje que defendía el ensayo más temprano. En efecto, *Corpus* situaba una heterogeneidad insalvable entre la materia viviente envuelta por la piel y la escritura, un "límite absoluto" mediante el cual "nada transita" y en el que sólo obsta un tacto entre infranqueables; Nancy declaraba detestar "la historia kafkiana de *La colonia penitenciaria*, falsa, fácil y grandilocuente", por implicar "no sé qué marcas que vendrían a inscribirse sobre los cuerpos", "improbables cuerpos que vendrían a trenzarse con las letras".[41] El cuerpo contemporáneo, añadía, es extensión, el espaciamiento mismo que lo aparta de la letra.[42] Aunque el nombre propio que figura es el de Kafka, es patente que aquello impugnado detrás de la hipótesis de la "inscripción sobre los cuerpos" es el Foucault de la

37. Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, trad. de Silvio Mattoni (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007), 64-71.

38. Jacques-Alain Miller, "Lire un symptôme" (conferencia de cierre en el IX Congreso de la New Lacanian School of Psychoanalysis, Londres, 2 y 3 de abril de 2011).

39. Emilio García Wehbi y Nora Lezano, *Communitas* (Buenos Aires: Planeta, 2015), 181.

40. Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo – Extensión del alma*, trad. de Daniel Alvaro (Buenos Aires: La Cebra, 2007 [fr. 2004]), 22, 13.

41. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, trad. de Patricio Bulnes (Madrid: Arena, 2003 [fr. 1992]), 14.

42. Nancy, *Corpus*, 18-21.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Historia de la sexualidad I,[43] así como su inflexión *queer* en *El género en disputa* de Judith Butler.[44] Si —como ha hecho notar Joan Copjec—[45] el foucaultianismo clásico de esos textos suponía la inmanencia absoluta entre el discurso que integra los dispositivos disciplinarios o biopolíticos y la producción de cuerpos, Nancy les oponía la absoluta *excripción*, separación irreductible que figura en su obra como utopía emancipatoria. En la misma línea, concluía el texto de 2004 postulando dos "esencias" sexuales corporales definidas una por relación con la otra y con prescindencia de la significación.[46]

García Wehbi, por su parte, como anotábamos, había sido ya prevenido —en los años noventa, en su tránsito compartido por la dramaturgia de Müller— de los efectos normativos y crueles de la creencia en dos esencias sexuales complementarias, exteriores y separadas respecto de los efectos del lenguaje. Ninguna idea le es más ajena, en su artaudianismo militante, que la de una distancia infranqueable entre cuerpo y lenguaje. El *performance* de 2014 y el libro de 2015 se invierten en cambio en la imbricación entre uno y otro, que explica las aserciones de Lezano y Wehbi sobre el carácter afirmativo (proposicional y no deíctico) del cuerpo desnudo. En una toma de posición categórica, las y los *performers* de la pieza, justo después de leer el fragmento del texto de Nancy que le toca a cada uno, al desnudarse todavía parados frente al micrófono, incorporan su cuerpo como último enunciado de su parlamento, y exhiben además los números que llevan dibujados sobre la piel. En el mismo momento en que se vuelven contra la *excripción* al incorporar un cuerpo en el meollo del habla y una cifra en la superficie de la piel, por otro lado, los y las intérpretes se alejan de cualquier pretensión de inmanencia, precisamente por cuanto rechazan el libreto que pretendía dirigirlos (el ensayo de Nancy). En un movimiento de síncopa característico de la poética de Wehbi, los cuerpos saltan a la vista fuera del lugar que se les reservaba, e inscriben su relación constitutiva con el discurso en la misma medida en que se le enfrentan. Y los textos de Nancy que los *performers* alteran preparan, sin embargo (hacen lugar a), el ingreso de los cuerpos como un decir.

43. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir* (París: Gallimard, 1976).
44. Judith Butler, *Gender Trouble* (Nueva York: Routledge, 1990).
45. Copjec, *Read My Desire*.
46. Nancy, *58 indicios*, 34.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Montar: la lengua en el cuerpo

Por un desvío paradójico dadas las prevenciones del artista frente al psicoanálisis —por lo menos desde que el Periférico de Objetos montara *Zooedipous* en 1998 y hasta el recorrido de los textos de Slavoj Žižek en *El grado cero del insomnio* (Teatro Beckett, 2015)—,[47] acaso la formulación teórica más acorde que pueda encontrarse para la concepción que sostiene *58 indicios* esté en la teoría lacaniana del montaje. La palabra "montaje" comienza a introducirse en los seminarios de Lacan en los años sesenta, haciendo eco de la expresión freudiana de "aparato psíquico", y va adquiriendo presencia conceptual cada vez más definida, que todavía se advierte en los años setenta como parte de la caracterización del discurso como "artefacto".[48] Aunque también tiene pleno espesor terminológico cuando define al fantasma como "montaje del deseo",[49] la noción de montaje toma precisión conceptual plena como parte de la reformulación del término "pulsión".

Durante su curso de 1964, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan se detiene sobre la palabra "montaje" y precisa que debe servir para privar a la pulsión del finalismo que pueda proceder de alguna comprensión del funcionamiento de las máquinas o de su reducción a una noción simplista de "instinto"; en cambio, el montaje, pensado en relación con ciertos collages surrealistas —sin duda resuenan allí entre otros las operaciones de su amigo Georges Bataille en *Documents* y *Acéphale*—, sugiere entender la pulsión como una composición "sin pies ni cabeza", "la marcha de un dínamo que ramificaría en una toma de gas con una pluma de pavo que sale de alguna parte y que excita el [¿ojo?] con el vientre de una mujer joven".[50] La coalescencia con las obras de Wehbi comienza a comprenderse, toda vez que al artista el cuerpo se le aparezca como "el territorio extraño en donde confluyen lo sofisticado y lo salvaje, *bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección*",[51] utilizando una cita a Lautréamont que completa la genealogía surrealista.

47. Raquel Tesone, "Al diván: Emilio García Wehbi", consultado el 26 de febrero de 2016, en www.revistaelinconsciente.com/2016/02/26/al-divan-emilio-garcia-wehbi/.

48. Lacan, *Les Séminaires*, 7732.

49. Jacques Lacan, "Allocution sur les psychoses de l'enfant", *Autres Écrits* (París: Seuil, 2001), 368.

50. Lacan, *Les Séminaires*, 5210.

51. Wehbi y Lezano, *Communitas*, 178.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Lo que de la pulsión se debe concebir como "montaje" de acuerdo con Lacan (leído desde Wehbi) es pues el "salto sin transición" entre heterogéneos,[52] la conjunción entre el viviente y el lenguaje que no resuelve de un plumazo su divergencia como totalidad u organismo. Porque la pulsión es montaje, entonces, composición sin identidad, puede el cuerpo articular una voz sin quedar prendido enteramente por el discurso que se la presta: porque hay montaje es posible la desobediencia.[53] Es en esta inflexión precisa, entonces, que vale la pena pensar el desafío que *58 indicios* levanta, valiéndose del texto de Nancy para transformar su teoría de forma radical, para afectarla de la presencia de cuerpos en su interior (y no en su límite). Y esos cuerpos, rodearlos de las marcas que deciden la dirección precisa de su disidencia. Porque el *performance* es el montaje de 59 cuerpos y las palabras del ensayo, pero también de unas secuencias coreográficas diseñadas a partir de los movimientos singulares concebidos por los y las *performers*, y —en la función final de noviembre de 2014— de un espacio estatal dedicado a la memoria. Si el cuerpo de Nancy es el tener lugar, a los cuerpos de *58 indicios sobre el cuerpo* inversamente hay que *hacerles* lugar; ése es el uso del texto y del cuadrado de tierra, la elaboración de la posición exacta en la que vienen a insertarse los cuerpos: el discurso en el que están montados. Para situar con justeza ese lugar se puede comenzar, invirtiendo la cronología, por las fotografías que integran el libro de Wehbi y Lozano, y bosquejar el espacio de ellas.

Imaginar, enunciar un cuerpo

Ya sin cuadrado de tierra, el tapiz negro detrás de los cuerpos embarrados en las imágenes de *Communitas* es sin duda el de un estudio tradicional, la escenografía de la fotografía a demanda del siglo XIX, antes del arte fotográfico y el fotoperiodismo, un servicio pagado por el retratado. Pero la línea de mando no es tan unívoca; Lezano, formada como bióloga, convoca también con

52. Lacan, *Les Séminaires*, 5210, 6156.

53. Resulta elocuente en este sentido que la propia Butler, en conferencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA el 18 de septiembre de 2015, mientras se consagraba a su lectura del *Mal faire, dire vrai* de Foucault acabara situando el *avowal* [asentimiento] de un sujeto a la gestión jurídica de su cuerpo implícitamente muy cerca de la *Bejahung* [afirmación] freudiana, y —de manera ya explícita—señalara la necesidad, a la hora de teorizar la desobediencia, de una reformulación de las relaciones entre el foucaultianismo y el psicoanálisis.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

el fondo negro el espacio abstracto de la experiencia de laboratorio, donde su mirada científica inventa marcos experimentales en los que dejar fuera algunas variables y quedarse sólo con el meollo. Ese gobierno de la fotógrafa sobre sus modelos sobresale en su propio relato del ejercicio profesional, cuando retrata a celebridades de la música popular:

> La gente se impresiona mucho con la muestra [*Fan*, de 2015, en el Centro Cultural Recoleta] y algunos, conocidos y desconocidos, me dicen "gracias". A mí me emociona. Pero cuando me hablan de la "impresión" me pregunto qué será. Y pienso: no pueden creer que yo hago lo que quiero con ellos. Que les hago hacer cosas. No pueden creer ese poder.[54]

Hacer hacer cosas, ésa es la dimensión de dominio que funda el espacio de la fotografía de estudio en la práctica de Lezano. Respecto del estudio dispuesto para las tomas de *Communitas* vale la cualidad de espacio de "decisión soberana" tal como lo circunscriben las instalaciones artísticas de acuerdo con Boris Groys;[55] lo mismo puede decirse respecto de la superficie que delimita el cuadrado de tierra durante el *performance*: espacios de excepción en el pleno sentido agambeniano. No sorprende, entonces, que Ivana Soto haya visto en el *performance* un "inventario de tipos humanos dentro de un tiempo y un espacio obsesivamente regulados".[56] Sin embargo, de manera paradójica, bajo las condiciones del marco específico que Wehbi y Lezano producen entre *58 indicios* y *Communitas*, la orden de la fotógrafa y el director soberanos bien puede ser "¡cuenten, inventen su propia historia!", así como el propósito de las coreógrafas en los *performances*, Alejandra Ceriani, Alejandra Ferreyra Ortiz y Julieta Ranno, había sido el de precisar y desarrollar los movimientos sugeridos por los mismos y las mismas intérpretes. La autoridad autoral/directoral se agota en la suspensión de las órdenes preexistentes y la cesión del espacio al enunciado que portan los cuerpos.

54. Lezano en Mariana Enríquez, "Te vi", en "Radar", sumplemento de *Página/12*, 28 de junio de 2015, suplemento 4.

55. Boris Groys, *Volverse público*, trad. de Paola Cortés Rocca (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 53-67.

56. Soto, "El lugar de las batallas", 30.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Sobrescribir: los tiempos de un cuerpo ante el Estado

El entrejuego de textos e imágenes en el libro, y el desarrollo coreográfico del *performance* recurren a los cuerpos para buscar un libreto. "[S]u imagen opera como un lenguaje en clave que merece ser descifrado";[57] como ha dicho Gabriela Cabezón Cámara sobre *Communitas*, recogen "cuerpos que llevan su biografía inscripta",[58] con la peculiaridad de que —por el modo de montar esos cuerpos— el mensaje que se pretende hacer legible en ellos forzosamente no ha de coincidir con el habla de su época: el cuerpo "tiene sus propias razones, ajenas al mundo pero formando parte de él",[59] en él la biografía puede entrar en disidencia con la Historia. En desafío abierto a aquellas prácticas institucionales que parcelan, por un lado, la memoria de las políticas de exterminio de la última dictadura militar argentina respecto de, por el otro, la precariedad de las condiciones contemporáneas de vida bajo la soberanía dispersa de las biopolíticas de Estado, *58 indicios* y *Communitas* producen su conjunción en la desobediencia de los cuerpos a un gobernar señalado por el cuadrado de tierra como repetición anacrónica de la posdictadura.[60] Las y los *performers* empapan de goce la tierra fúnebre de *El hombre de arena* —que no deja por ello de acompañarlos y decidir el umbral de su discurso— para transformarla en el barro que pinta las cicatrices de sus cuerpos contemporáneos.

El tránsito entre la tierra y el barro se consolida en la lógica del montaje: la heterogeneidad se mantiene irreductible, pero cada término es afectado por el acontecer efectivo del vínculo (del salto, de la cita), el "cuerpo-presente" por el "cuerpo-memoria" y viceversa.[61] En *Communitas*, la ausencia de la tierra se subsana con más letra:

> el cuerpo es siempre resiliente. Siempre. Hasta en los casos más agudos de dolor. Porque la resiliencia no es una forma de adaptación, sino de rebelión. Así, las huellas

57. Wehbi y Lezano, *Communitas*, 133.

58. Gabriela Cabezón Cámara, "Todo cuerpo es político", en "Soy", suplemento de *Página/12*, 13 de febrero de 2015, 11.

59. Wehbi y Lezano, *Communitas*, 62.

60. En este sentido, la última función del *performance* entraba en resonancia solidaria con su ocasión, la invitación a las V Jornadas de Diversidad y Género, que, ubicadas en el Centro Cultural de la Memoria, se permitían, sin embargo, discutir la penalización del aborto en concomitancia con las prácticas de tortura y desaparición.

61. Véase Gabo Ferro en García Wehbi y Lezano, *Communitas*, 12.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

> de la guerra contra el mundo lo empoderan. La memoria del trauma se imprime en el cuerpo como una marca de agua de su propia identidad, como un fenómeno de veladura que abre puertas a la interrogación. Como la pintura de André Masson que Lacan colocó delante de *El origen del mundo* de Courbet.[62]

Al conceptuar casi las experiencias como *troumatisme* y las memorias como semblantes verdaderos, el texto —que acompaña los retratos de Alejandro Di Franco luciendo su pantorrilla amputada y de Romina Bloise embarazada— introduce en el núcleo doctrinario del libro algunas de las expresiones clave de los discursos del activismo político en torno a la memoria de las violencias de Estado en Argentina. En el montaje de las fotografías y los textos, el tiempo de los cuerpos se escinde y desplaza, e impide que la imagen paralice la historicidad de esas vidas o que el texto se deseque en historiografía desafectada; Di Franco no es un sobreviviente de la guerra de Malvinas ni Bloise una desaparecida o su feto un futuro Hijo por la Identidad, pero el poder de anacronismo del montaje alimenta ese semblante. Al intervenir sobre los discursos e imágenes que les dan forma, *Communitas* complejiza el tiempo de esos cuerpos para librarles un enunciado político preciso.

El recorrido de algunas de las obras más recientes de García Wehbi en colaboración con otras y otros artistas, en conjunto con el bosquejo de sus relaciones posibles con una parte de las producciones escénicas del Periférico de Objetos, suscita un pensamiento de las relaciones entre cuerpos, sujetos y tiempos en un diálogo —no exento de asperezas— con algunas de las líneas principales de la teoría contemporánea, bajo condiciones específicas determinadas por las prácticas culturales y políticas dominantes de su tiempo. Situada de ese modo, la noción de "montaje", utilizada de manera dispersa en los manifiestos y declaraciones de Wehbi, puede adquirir perfiles conceptuales precisos para comprender la forma en que la conjunción de cuerpo y lenguaje en su heterogeneidad sirve a la constitución de una disidencia histórica, incompatible con cualquier historicismo ramplón, y afín al uso crítico del anacronismo en la investigación contemporánea. El cuerpo, al interior de procesos colectivos en los que imágenes y palabras le dan forma, aparece a un tiempo como el soporte duracional sobre cuya reproducción se soporta el tránsito de la Historia con sus aristas más terroríficas, y como el lugar preciso en el que se forjan disidencias al sentido de esa Historia. Al apoyarse en la división interna

62. García Wehbi y Lezano, *Communitas*, 46-49.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

que el lenguaje introduce en el cuerpo, la obra de Wehbi trafica tiempos desplazados con los que replicar los discursos de mando de la época. Reintroduce las violencias de Estado del último gobierno de facto argentino para ubicar los cuerpos presentes en el tiempo de una cita persistente con la posdictadura. Un feminismo de la diferencia y el activismo en torno a la memoria de la tortura, desaparición y privación de identidad se montan en su heterogeneidad como sitio desincronizado para una política contemporánea del cuerpo, en batalla no caduca contra la crueldad de las biopolíticas estatales, y como programa de una emancipación democrática en busca de nuevos símbolos, imágenes y movimientos. Al hacer lugar al cuerpo performático, el tiempo se reabre y se habita políticamente su fractura. ♣

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

México-La Habana-Madrid: Adolfo Sánchez Vázquez en el eje transatlántico de la guerra fría

Mexico-Havana-Madrid: Adolfo Sánchez Vázquez on the Transatlantic Axis of the Cold War

Artículo recibido el 18 de mayo de 2017; devuelto para revisión el 2 de agosto de 2017; aceptado el 5 de diciembre de 2017, http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2627

Jaime Vindel Universidad Complutense de Madrid-Departamento de Historia del Arte, España, javindel@ucm.es

Líneas de investigación Arte, política y movimientos sociales; estética y Marxismo; estudios culturales y ecología.

Lines of research Art, politics and social movements; aesthetics and Marxism; cultural studies and ecology.

Publicaciones más relevantes *Transparente opacidad. Arte conceptual en los límites del lenguaje y la política* (Madrid: Brumaria, 2015 [2ª ed. corregida y ampliada, 2016]); en coautoría con Graciela Carnevale, Marcelo Expósito, André Mesquita, *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo Graciela Carnevale* (Santiago de Chile y Madrid: Ocholibros/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015); *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001* (Madrid: Brumaria, 2014); editor junto con Jesús Carrillo de *Desacuerdos 8: Crítica* (Barcelona y Madrid: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014); coautor y editor de *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012).

Resumen Este artículo analiza la actividad intelectual del filósofo hispano-mexicano Adolfo Sánchez Vázquez en el eje transatlántico de la cultura comunista de la guerra fría. A partir del trabajo con documentación inédita de archivo, se reconstruyen las discusiones que Sánchez Vázquez sostuvo como militante de la delegación del Partido Comunista de España en México, su ruptura con la política centralista de la organización, su giro estético-praxeológico en la concepción del marxismo, su presencia en los debates de intelectuales y artistas posteriores a la Revolución cubana y, finalmente, su influjo en la crítica de arte del Estado español, vinculada al comunismo antifranquista. De este

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

modo, se amplía el foco sobre las repercusiones de su relectura de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, que intentaban alejarse por igual de la ortodoxia del *diamat* y del estructuralismo althusseriano.

Palabras clave Adolfo Sánchez Vázquez; cultura comunista; guerra fría; marxismo; Revolución cubana; estética; praxis.

Abstract The article analyzes the intellectual activity of Hispanic-Mexican philosopher Adolfo Sánchez Vázquez in the transatlantic axis of communist culture during the Cold War. Using unpublished file documentation, it reconstructs discussions in which Sánchez Vázquez participated as a militant of the Spanish Communist Party delegation in Mexico, his break from the organization's centralist politics, the aesthetic-praxeological turn in his conception of Marxism, his presence in intellectual and artistic debates after the Cuban revolution and, finally, his influence on art criticism in Spain, linked to anti-Franco communism. It thus expands on the scope of the consequences of his re-reading of the *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844* and his attempt to rethink Marxism beyond *diamat* orthodoxy and Althusser's structuralism.

Keywords Adolfo Sánchez Vázquez; communist culture; cold war; Marxism; Cuban revolution; aesthetics; praxis.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

JAIME VINDEL
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
ESPAÑA

México-La Habana-Madrid

Adolfo Sánchez Vázquez en el eje transatlántico de la guerra fría

En su clásico *Considerations on Western Marxism* (1976),[1] Perry Anderson trazaba una genealogía de la evolución del marxismo occidental que se remontaba a las fuentes mismas del materialismo histórico. Para Anderson, el énfasis sobre la teoría económica del último Marx había construido una poderosa herramienta de lucha para la clase obrera que, sin embargo, poco o nada tenía que aportar en el plano de la estrategia política destinada a desbancar las estructuras del Estado burgués. Tal carencia explicaba la urgencia del marxismo revolucionario de las primeras décadas del siglo XX por paliar esa laguna teórica. El triunfo o la derrota de las insurrecciones comunistas en diferentes Estados-nación, sumados a la desviación oriental que representaba la Revolución soviética respecto al decurso previsto por la comprensión eurocéntrica del despliegue de los procesos históricos, explicaría la nueva etapa que se abrió a partir de los años veinte para el marxismo occidental. En este campo, la obra de Antonio Gramsci se configuró como una suerte de umbral entre dos épocas que aglutinaba, por una parte, al intelectual revolucionario, fundador y dirigente del Partido Comunista Italiano (PCI) y, por otra, al intelectual de la cultura, que ampliaba los problemas teóricos del marxismo hacia horizontes hasta entonces bastante inexplorados. El acento sobre

1. Perry Anderson, *Considerations on Western Marxism* (Londres: New Left Books, 1976).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

los aspectos culturales de la realidad social se complementaría en la vida posterior del marxismo occidental con los estudios relativos a ámbitos como la epistemología o la estética. Sin desmerecer los hallazgos de esa línea de pensamiento, que encontraría en la Escuela de Frankfurt uno de sus entornos más productivos, Anderson subrayaba la necesidad de engarzar sus aportaciones con lo que representaba una falla en la historia del marxismo occidental que siguió a la muerte de Gramsci: la ausencia de articulación entre la crítica cultural y la recomposición de una teoría revolucionaria adaptada —como había sugerido el pensador corso— a la singularidad y el grado de consolidación de las sociedades civiles en los Estados occidentales.[2]

México-La Habana

Pese a lo penetrante de sus reflexiones, Anderson no consideraba dos aspectos que nos ayudan a aproximarnos al valor de los escritos que el filósofo hispanomexicano Adolfo Sánchez Vázquez difundió a lo largo de los años sesenta. En primer lugar, es necesario recordar que, si bien es cierto que una de las repercusiones más duraderas de la estalinización de la III Internacional fue el alejamiento de los intelectuales de los órganos de dirección de los partidos comunistas, la retirada reflexiva hacia áreas como la estética no siempre implicó una renuncia a la incidencia en los debates políticos de esas organizaciones. Sánchez Vázquez —cuya sensibilidad literaria se remontaba a sus escritos poéticos de los años treinta en Málaga "la Roja"—, alumbró sus reflexiones críticas sobre estética justo después de abandonar sus cargos como representante de la delegación del Partido Comunista de España en México, en un momento en que ese ámbito se convirtió en el espacio interno y público para la formulación de aquellos disensos que la dirección no consentía en lo relativo a los aspectos estratégicos y organizativos del partido.[3] Si, como ha subrayado José María Durán Medraño,

2. Anderson, *Considerations on Western Marxism*.

3. Con todo, es cierto que Sánchez Vázquez había mostrado anteriormente reticencias a asumir funciones que lo alejaran de sus tareas intelectuales. Así, en un informe firmado por "Gutiérrez" y en el que se registraban los debates sobre los materiales del V Congreso de la organización comunista, se consignaba la renuncia del filósofo tanto a ser el secretario del Comité Central de la delegación mexicana como a integrar este órgano. Los motivos de su negativa eran que "por un lado le inutilizaría para su trabajo intelectual, y además que él no se consideraba capaz de ser el secretario, por falta de experiencia de dirección, por su carácter irascible y por trabajar donde

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

fue la estética la que facilitó a Sánchez Vázquez arribar a "una concepción plural del marxismo",[4] ese apunte adquiere un nuevo cariz desde la reconstrucción de la coyuntura política y el itinerario biográfico que planteo en este artículo. Por otra parte, se ha de tener en cuenta que, en el caso que me ocupa, al efecto provocado por el estalinismo al desplazar la reflexión intelectual de los órganos de dirección de los partidos comunistas se sumaba una tradición nacional de desconexión entre la vida intelectual y la actividad política, que no dejó de tener repercusiones en la historia del movimiento obrero español durante todo el siglo. Las constantes sospechas sobre el papel de los intelectuales al interior de la delegación mexicana del partido las contestó Sánchez Vázquez en 1954, en un intento de suturar esa escisión histórica:

> No hay problema de intelectuales en el P[artido] si esto se entiende como problemas de un grupo o cantón aparte dentro del P[artido]. Hay los problemas de la política cultural del P[artido], dentro de la cual les cabe, como es natural una mayor responsabilidad y participación a los intelectuales del P[artido]. Pero, los problemas de la política cultural del P[artido] son de todo el P[artido]. Los objetivos de esta política están subordinados a la política general del P[artido] y no son objetivos específicos de los intelectuales. El trabajo de los intelectuales hay que verlo a la luz de esta concepción. Cuando un intelectual del P[artido] reclama el derecho a que no se frene torpemente su labor de creación, no lo hace [o no] debe hacerlo porque se le frena el placer personal de la creación, de su obra propia, sino porque considera o debe considerar que se está frustrando una aportación suya al P[artido].[5]

---

trabaja". Sin embargo, en última instancia se plegaba a lo que determinara el Partido e insistía en no rehuir sus responsabilidades. Archivo Histórico del Partido Comunista de España (en adelante AHPCE), *Emigración política*, caja 102/6.4 (México-correspondencia), 11 de junio de 1955, f. 2.

4. José María Durán Medraño, "Arte y humanismo en el pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez. ¿Es posible una teoría del arte a partir de los escritos de Karl Marx?", *De Raíz Diversa* 2, núm. 4 (julio-diciembre, 2015): 191.

5. AHPCE, *Emigración política*, caja 102/6.1 (Reuniones), "Pleno organización de Méjico. Discusión tema Felipe Muñoz Arconada", mayo de 1954, f. 1. En esa intervención Sánchez Vázquez aún sostenía posturas sumamente ortodoxas respecto a las prácticas artísticas de vanguardia, lo que le llevaba a realizar una valoración políticamente sesgada del sentido del arte abstracto español: "La consagración oficial del arte abstracto, es decir, del arte más desprovisto de vida, de contenido, y en general, toda la orientación de la cultura oficial muestran claramente que en nuestro país, bajo la servidumbre ideológica del imperialismo, la cultura oficial está en una vía muerta", en AHPCE, *Emigración política*, "Pleno organización", f. 2.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

En esa misma ocasión Sánchez Vázquez admitía la desviación de los principios del partido que había padecido la delegación mexicana y relacionaba este hecho con la ausencia de un proyecto claro de actuación.[6] La desconexión que la actividad de la organización padecía respecto a las discusiones intelectuales y a la clase obrera mexicanas era un síntoma del ostracismo en que había caído su dinámica interna. Para el filósofo, la Unión de Intelectuales Españoles, que en principio había tratado de solventar esa carencia, se inclinó después hacia la anemia y el dogmatismo que sucedieron a los impulsos de colaboración entre el comunismo antifranquista y la cultura republicana del Ateneo Español en México.[7] Mientras tanto, la orientación de proyectos editoriales como las revistas *Ultramar* y *Nuestro Tiempo* había sido supeditada a las imposiciones de la anterior dirección del partido (en concreto, Sánchez Vázquez señalaba a los defenestrados Felipe Arconada y Esteban Vega), reacia a escuchar la opinión de los intelectuales.[8] Como solución a esta crisis, el filósofo hispano-mexicano proponía una serie de medidas concretas, que incluían la recomposición orgánica, autónoma y democrática de los intelectuales del partido; la redefinición extensiva y no elitista del concepto de intelectual comunista (que debía abarcar "desde los intelectuales propiamente creadores —artistas y escritores— hasta las profesiones intelectuales de toda índole —maestros, médicos, abogados, etc.—"[9] y que no debía restringirse a aquellos que poseyeran un título universitario); la reactivación no sectaria de la Unión de Intelectuales Españoles; la conversión del suplemento cultural de *España Popular* en una revista de mayor alcance; la prolongación de la suspensión de la publicación *Nuestro Tiempo* (afectada de "prácticas viciosas") y su sustitución por una "revista mejor presentada y, al mismo tiempo, más ágil, más amena"[10] en la que se articularan los debates culturales, las propuestas creativas de diversa índole y las informaciones relativas a la vida social bajo el franquismo; el fortalecimiento de la

6. Entre los males que afectaban a la organización, Sánchez Vázquez destacaba "la implantación de métodos caciquiles, la ausencia de dirección colectiva, el trato inhumano a los camaradas [y] la falta de crítica y autocrítica", en AHPCE, *Emigración política*, "Pleno organización", f. 3.

7. "Fue nuestro sectarismo en el trabajo lo que nos fue aislando de nuestros aliados hasta quedarnos con una organización fácil de manejar, pero raquítica. Nuestro sectarismo impidió que viéramos también la evolución que se producía en el interior del Ateneo afirmándonos en el punto de vista falso de que debíamos permanecer al margen, con lo cual nos aislamos de un sector importante de la emigración intelectual", en AHPCE, *Emigración política*, "Pleno organización", f. 3.

8. AHPCE, *Emigración política*, "Pleno organización", f. 3.

9. AHPCE, *Emigración política*, "Pleno organización", f. 3.

10. AHPCE, *Emigración política*, "Pleno organización", f. 3.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

formación y el estudio de los intelectuales del partido; el estímulo de la discusión pública sobre las aportaciones en los campos de la historiografía, las artes plásticas y la literatura; la reconstitución de vínculos solidarios y diálogo crítico con los intelectuales del interior, que diluyera el mito por el cual la centralidad de la cultura antifascista se habría desplazado a México con la emigración posterior a la guerra civil; la conciliación entre la praxis creadora y la actividad cotidiana del partido; la recomposición de las relaciones con el Ateneo; la asunción de un papel destacado por parte de los intelectuales en el frente ideológico del partido, que en ese momento implicaba como tareas fundamentales su inserción en el movimiento por la paz (lo cual requería tender puentes con sectores intelectuales alejados de las convicciones ideológicas de la organización) y la crítica del pacto entre Estados Unidos y el régimen franquista.[11]

El problema quedó lejos de resolverse. Una muestra de ello es el documento titulado "Proyecto de plan para el trabajo de los intelectuales", que un año y medio después, en diciembre de 1955, se redactó con motivo de una reunión de miembros del Comité Central de la organización mexicana. Tras extraer sendas citas de Dolores Ibárruri y Santiago Carrillo sobre las funciones de los intelectuales del partido, el documento planteaba las siguientes preguntas: "1. ¿Cómo, de qué forma, el Partido en México puede y debe ayudar a los intelectuales?; 2. ¿Cómo y de qué forma nuestros intelectuales pueden y deben contribuir a los esfuerzos del Partido, a ayudar al Partido?"[12] Con el objeto de responder a la primera de las cuestiones se proponía, en la antesala del proceso de desestalinización que seguiría al XX Congreso del PCUS (1956), superar el sectarismo del que hasta entonces había adolecido la organización. Sin embargo, no se renunciaba a ejercer una "vigilancia revolucionaria" sobre la actividad política y creativa de los intelectuales. Como medida de gracia adicional, se proponía incorporar a alguno de ellos a los órganos de dirección de la delegación, una decisión que explica la implicación de Sánchez Vázquez en las tensiones suscitadas con el Buró Político en los años posteriores.[13]

11. AHPCE, *Emigración política*, "Pleno organización", ff. 4-5.

12. AHPCE, *Emigración política*, caja 102/6.1 (Reuniones), "Reunión miembros del CC de México, Intelectuales. Proyecto de plan para el trabajo de los intelectuales", diciembre de 1955, f. 2.

13. En el mismo documento el filósofo era requerido, junto a Wenceslao Roces, Juan Rejano y Gabriel García Narezo, para socializar las conclusiones del V Congreso del Partido entre los intelectuales de la emigración republicana. Sánchez Vázquez había asistido al congreso, celebrado en 1954 de manera clandestina cerca de Praga, como delegado de la organización en México. A él se le asignaba la misión de redactar un plan para la divulgación, en una compilación de artículos,

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Wenceslao Roces, Juan Rejano, Sánchez Vázquez y Josep Renau acometieron entonces la tarea de elaborar un plan de estudios para la formación tanto de los intelectuales del partido como del conjunto de los integrantes de la organización.[14] La acción intelectual de todos ellos debía favorecer tanto la "elevación teórica" de la militancia, insistiendo en la articulación entre la comprensión de los fundamentos del marxismo y la praxis política, como la divulgación cultural de ese trabajo en instituciones extrapartidistas como universidades, ateneos u otras asociaciones. En la línea de lo planteado un año antes por Sánchez Vázquez se apostaba por la creación de una nueva revista, que redefiniera el espacio de referencia ocupado hasta entonces por *Nuestro Tiempo*. Esa inquietud, que motivaría más tarde la aparición de *Realidad*, debía otorgar "orientación y claridad" sobre los problemas específicos de la cultura española, que abarcaba desde la emigración a México hasta los lectores radicados en Francia y España. En su lucha antifascista, anticlerical y antiimperialista, ese nuevo órgano de expresión había de proyectar su influencia sobre el conjunto de los países de América Latina, inspirándose en el impulso de publicaciones como la mexicana *Cuadernos Americanos*. Roces se sugería como el director adecuado de la revista, mientras que a Sánchez Vázquez se le asignaba provisionalmente el cargo de redactor en jefe.[15] Éste se proponía, además, para integrar, junto a Renau y Gabriel García Narezo, la comisión de intelectuales de la delegación mexicana del partido, que a su vez debía nombrar comisiones de trabajo destinadas a cumplir funciones específicas, como el restablecimiento de las relaciones

---

de los aspectos más sobresalientes en las diferentes aportaciones al congreso. El filósofo tuvo que excusarse de ese encargo debido a la necesidad de centrarse en la redacción de su tesis de maestría "Conciencia y realidad en la obra de arte". En todo caso, Sánchez Vázquez siguió figurando en la lista de camaradas a los que la organización encomendaba la redacción de los diversos artículos y, junto a Rejano, se le invitaba a dar una serie de conferencias —cuyos contenidos se sugería que fueran previamente concertados y aprobados por el Partido— en las que diera cuenta, "ante el Partido y ante las masas", de "su opinión sobre lo que ha visto en su viaje a través de las Repúblicas populares y la Unión Soviética; sobre la vida y las grandes realizaciones en los países que viven en el socialismo o marchan a ritmo acelerado hacia él", en AHPCE, *Emigración política*, "Pleno organización", ff. 5 y 6.

14. AHPCE, *Emigración política*, "Pleno organización", f. 6.

15. AHPCE, *Emigración política*, "Pleno organización", ff. 7 y 8. A renglón seguido, el documento abogaba por otorgar un giro radical a *España Popular*, superando el sectarismo de los contenidos y la rigidez del diseño, que habían comprometido el papel que debía jugar como semanario *agit-prop* entre la emigración española en México. Para esa nueva etapa, se proponía que Rejano asumiera el cargo de redactor en jefe. AHPCE, *Emigración política*, "Pleno organización", f. 9.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

con la Agrupación de Periodistas o el Ateneo —de esta última responsabilidad se hacía también cargo Sánchez Vázquez.[16] La creación de la revista teórico-cultural se haría más urgente en 1956, cuando, al hilo de las movilizaciones estudiantiles contra la dictadura, la dirección del partido consideró que era imprescindible acentuar su presencia en ese ámbito.[17] Renau destacaba el acuerdo para que la estructura de la publicación incluyera tres secciones, dedicadas cada una de ellas a contenidos filosófico-políticos, literarios y de crítica de la economía política. Además del equipo administrador, se deseaba involucrar a un cuerpo de colaboradores más o menos estable que diera consistencia ideológica a la revista. El plan encargado a Roces, Sánchez Vázquez, Rejano y Renau debía hacerse cargo de la reprimenda que Santiago Álvarez, representante del Buró Político del PCE en México, había lanzado tras conocer una versión anterior. El 8 de septiembre de 1955, durante una reunión del Comité Central de la organización mexicana, Álvarez señalaba que en el anteproyecto del plan "el enfoque dado al trabajo de los intelectuales del P[artido] en México es una seria desviación de los principios del P[artido]" al introducir "el concepto de un superpartido a cargo de los cc. [camaradas] de profesión intelectual, lo que anula los principios básicos del P[artido], en el que cada órgano tiene su misión propia, claramente establecida en los Estatutos".[18] Las funciones asignadas a la comisión de intelectuales eran cuestionadas en la medida en que entraban en

16. AHPCE, *Emigración política*, "Pleno organización", f. 15.

17. En su papel de comisario político, Santiago Álvarez responsabilizaría a la delegación mexicana por el retraso en la aparición de la revista, objetivo que resultaba "imperioso" en ese momento, "después de la lucha de los estudiantes madrileños y del crecimiento de la oposición antifranquista en los medios intelectuales españoles en el interior del país". La coyuntura era además propicia por "la suspensión de las revistas de la oposición liberal", en AHPCE, *Emigración política*, caja 102/6.1 (Reuniones), "Acta de la reunión de los miembros del C[omité] C[entral] W[enceslao] R[oces] y S[antiago] Á[lvarez]", 15 de marzo de 1956, f. 1. En esa reunión, Sánchez Vázquez propuso la constitución de un órgano colegiado para la dirección de la revista, en el que sugería incluir a Roces, Rejano y Narezo —este último como secretario de redacción. Los títulos posibles que se manejaron para la publicación fueron "España", "Nueva España", "Realidad" (que finalmente se elegiría), "Ebro", "Nuestra Patria", "Madrid", "La Nueva España", "Revista Española", "Cuadernos Españoles", "Letras de España", "El Español" y "Los Españoles", en AHPCE, *Emigración política*, "Acta de la reunión", f. 2. Lo primero que llama la atención, sin duda, es la españolidad de las propuestas, un aspecto que redunda en la misión que se encomendó a sí misma la cultura comunista del exilio como tesorera de las esencias nacionales, frente al extranjerismo del régimen franquista, aliado en primera instancia con el "nazi-fascismo" y posteriormente con el "imperialismo yanqui".

18. AHPCE, *Emigración política*, caja 102/6.1 (Reuniones), "Acta y conclusiones de la reunión

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

colisión con la acumulación de poder por los órganos de dirección, que en un gesto típico de la cultura política estalinista prefería recluir a aquéllos en una esfera de actuación limitada. En un pasaje del acta de la reunión, se acusaba de modo directo a Roces, Rejano y Sánchez Vázquez de haberse "desorbitado" en la aplicación de las conclusiones a las que llegaron tras reunirse para discutir sobre este tema con Fernando Claudín, quien en ese momento mantenía aún una posición alineada con la dirección del partido.[19]

Estas tensiones serían la antesala de una colisión mucho más agreste. Las fuerzas telúricas del movimiento comunista internacional se perturbaron en 1956 por las revelaciones del XX Congreso sobre los crímenes de Stalin y la posterior insurrección húngara (que el PCE, tras justificar la intervención soviética, se encargaría de asociar —en una pirueta discursiva colosal— con las consecuencias de la deformación de los principios básicos del marxismo-leninismo y con la adopción por facciones del partido comunista húngaro del sectarismo denunciado en el congreso del PCUS).[20] La agitación de los debates en el seno de la delegación del PCE en México se orientó hacia el reclamo de una mayor democracia y autonomía que superara el centralismo y el personalismo que regían las relaciones con el Buró Político.[21] El momento de mayor confrontación se alcanzó en septiembre de 1956, cuando tanto Roces como Sán-

mantenida por los miembros del C[omité] C[entral] en torno a los planteamientos hechos por el B[uró] P[olítico] sobre el trabajo de los intelectuales", 8 de diciembre de 1955, f. 1.

19. En su réplica a Álvarez, Rejano admitía la validez de las críticas de desviacionismo y se ceñía a las conclusiones del V Congreso, pero negaba la pretensión de crear una estructura superpartidista que desmereciera la jerarquía del Comité Central mexicano y señalaba que, en realidad, había sido Claudín quien les propuso medidas como la especialización de algunos camaradas en el estudio. AHPCE, *Emigración política*, "Acta y conclusiones", ff. 2 y 4.

20. En un documento elaborado por miembros del PCE y del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña, federado al PCE) en México, fechado en noviembre de 1956, se afirmaba que una de las enseñanzas de la experiencia húngara era "a dónde puede derivar la tendencia oportunista, nacionalista, chovinista, liquidadora, el desconocimiento de ciertos principios del Partido, el democratismo a ultranza, la lucha fraccional", en AHPCE, *Emigración política* (México), material microfilmado (Jacq 82), sin título, noviembre de 1956, f. 5. La invasión soviética se llegaba a justificar incluso en los términos de la resistencia al avance del fascismo y se contraponía a la doctrina de la "no intervención" que había prevalecido durante la guerra civil española, lo que da una idea de hasta qué punto la organización había quedado atrapada por el trauma y el imaginario políticos de los años treinta.

21. Federico Álvarez estimaba que de los 350 militantes de la organización en México, aproximadamente 40 se manifestaban en contra de las pautas organizativas del Buró Político (entrevista con Federico Álvarez, México, D. F., 21 de octubre de 2015).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

chez Vázquez discreparon del informe que Santiago Carrillo hizo circular tras el XX Congreso, especialmente en cuanto a sus consideraciones sobre la delegación mexicana. Sánchez Vázquez comunicó a Santiago Álvarez que, de guiarse por su impulso personal, renunciaría a la militancia. Los mexicanos insistieron en la necesidad de acabar con los "falsos métodos" que aislaban a la dirección de la base y exigieron una autocrítica por parte del Buró Político que nunca se produciría. Álvarez informaría que para Sánchez Vázquez "falta[ba] en la Resolución el espíritu del XX Congreso", de manera que, en lugar de contribuir a resolver el problema, tendía a agravarlo y acentuaba "discrepancias muy radicales entre el Comité y la Dirección".[22] La dirección del partido respondió por medio de Álvarez y reprochó a los intelectuales del partido sus tendencias revisionistas, ligadas al oportunismo que la crisis del 56 había propiciado.

Tras haber solicitado, junto a otros camaradas, la sustitución de Álvarez como representante en México del Buró Político (lo que implicó que tuviera que viajar a París para reunirse con los miembros de ese órgano), Sánchez Vázquez se inclinó ante las órdenes del Partido, que impuso la destitución de todo el comité mexicano.[23] Así lo demuestra su intervención del 8 de mayo de 1957 en una Asamblea de Información de la delegación mexicana.[24] Allí, el filósofo reconocía los peligros que entrañaba la adopción de "métodos extraños" que introdujeran en el partido vicios de corte liberal o socialdemócrata. El autoritarismo y la rigidez de la cúpula de la organización (el "virreinato" compuesto en ese momento por Carrillo y Claudín) signaría la relación ambivalente con la orga-

22. AHPCE, *Emigración política* (Cuba), material microfilmado (Jacq 81), "Reunión con 'W[enceslao] R[oces], S[antiago] Á[lvarez] y J[uan] R[ejano]'", septiembre de 1956, ff. 2 y 3.

23. Sánchez Vázquez recordaba en retrospectiva ese encuentro sin tapujos ni acritud: "En 1957, el BP [Buró Político] consideró que el conflicto no podía prolongarse más y, por este motivo, tuvimos varias reuniones con la máxima dirección del PCE en París. En estas reuniones la voz cantante por ambas partes la llevábamos Fernando Claudín y yo. El conflicto se resolvió de acuerdo con la aplicación habitual de las reglas del centralismo democrático: sometimiento incondicional de la organización inferior al centro. En este conflicto estaban ya, *in nuce*, todos los problemas —dogmatismo, autoritarismo, centralismo, exclusión de la democracia interna, entre otros— que reclamaban una solución nueva en el movimiento comunista mundial. La vieja solución dada a nuestro conflicto afectó seriamente mi actividad práctica, militante; desde entonces prometí ser sólo un militante de filas y consagrarme sobre todo a mi trabajo en el campo teórico", en Adolfo Sánchez Vázquez, *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones* (México: Grijalbo, 1997), 60-61. Véase también Gregorio Morán, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España, 1939-1985* (Barcelona: Planeta, 1986), 302-304.

24. AHPCE, *Emigración política*, caja 102/6.1 (Reuniones), "Intervención de Adolfo Sánchez Vázquez en la Asamblea de Información del 8 de mayo de 1957", 8 de mayo de 1957, ff. 4 y 5.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

nización de Sánchez Vázquez, quien por otra parte tampoco escapó siempre al influjo del dogmatismo.[25] La crisis facilitó que el filósofo intensificara su compromiso con las tareas pendientes del trabajo intelectual.[26] El intelectualismo del exilio, despreciado por su desvinculación de la clase obrera mexicana y la política antiimperialista en América Latina (en contraposición a la titánica lucha de los militantes comunistas del interior), había fundamentado la acusación pequeñoburguesa que Carrillo lanzó contra los camaradas de la delegación mexicana en el encuentro parisino. A partir de entonces el trabajo de Sánchez Vázquez no se refugiaría en un mero repliegue sobre el espacio académico que habría justificado la invectiva, sino que trataría de entretejer esa labor con horizontes políticos no suspendidos del alambre táctico de la convivencia pacífica entre bloques en el plano internacional y de la política de reconciliación en el plano nacional. Ambas tesis apostaban por la contención tanto de procesos revolucionarios que pudieran afectar los equilibrios geopolíticos globales como de la eventual politización del antifranquismo en una línea que pudiera reavivar los rescoldos y el enfrentamiento de la guerra civil. La Revolución cubana sería el respiradero que ayudaría a Sánchez Vázquez a librarse del embotado aparato ideológico del PCE.

Tras el atisbo de rebelión, el efecto "pacificador" que generó la intervención del buró se destacó en las actas de las reuniones que se produjeron inmediatamente después. En ellas se insistía en que el comité de la organización mexicana "hacía suyas" las apreciaciones de la dirección, y se aseguraba de ese modo la unidad del partido.[27] Sin embargo, se dejaba también constancia de las dis-

25. Por poner un ejemplo próximo en el tiempo, la Célula Carlos Marx de la Comisión Central de Control del PCM (Partido Comunista Mexicano) envió con fecha 10 de febrero de 1958 una carta a Roces y Sánchez Vázquez cuestionando su reacción al artículo que Joaquín S. Macgrégor publicara en la revista *Cuadernos Americanos*, "Arte y pensamiento en el marxismo", vol. 95, núm. 5 (1957): 29-53. El contenido de la misiva era el siguiente: "Camaradas: Por varios medios nos han llegado informes acerca de la opinión que les merece nuestro camarada Joaquín S. Macgrégor a causa […] de un artículo que sobre problemas de estética publicara en la revista 'Cuadernos Americanos'. Como de ninguna manera estamos de acuerdo con el calificativo de 'traidor a la ideología marxista' con que Ustedes lo han señalado, como un hecho comprobado, dado que lo divulgan, nosotros desearíamos conocer a fondo las argumentaciones que los llevaron a tal conclusión, a fin de valorar su justeza. Deseosos de conversar con Ustedes, les suplicamos se sirvan precisar la fecha que consideren oportuna para conocer sus puntos de vista sobre el asunto antes dicho, el cual merece una seria reconsideración". Entre las firmas que acompañaban al texto aparecía la de José Revueltas. Archivo del Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista (en adelante CEMOS), PCM, caja 32, clave 29, exp. 01.

26. Sánchez Vázquez, *Del exilio en México*, 219.

27. AHPCE, *Emigración política*, caja 102/6.1 (Reuniones), "Conclusiones de la reunión de la

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

crepancias que seguía generando la reconciliación nacional entre un número reducido de sus miembros, que sólo aceptaban esa doctrina por deberse a la disciplina militante y evitar el "democratismo" liberal.[28] Esta disidencia interna conducía a constatar la necesidad de atajar la influencia de algunos miembros del partido para evitar el riesgo de disgregación.[29] Entre ellos figuraba Federico Álvarez, quien tras instalarse en Cuba en 1965 trabaría amistad con Roberto Fernández Retamar y ejercería de enlace en la isla durante las visitas que Sánchez Vázquez realizó a lo largo de los años sesenta.[30] Aunque el filósofo hispano-mexicano se plegó a las directrices del Buró Político —hasta el punto de que se mostrara en él una "confianza ilimitada" durante las discusiones que se generaron a raíz de la trifulca interna—,[31] la reprimenda coincidió con su distanciamiento de la dinámica cotidiana de la organización y la transfiguración estética de su disenso.

---

delegación del C.[omité] C.[entral] para examinar la situación de la organización del P.[artido] en México", 16 y 17 de junio de 1957, f. 1.

28. La apuesta de la dirección del PCE por la política de reconciliación nacional coincidió en el tiempo con la inserción progresiva del régimen franquista en el concierto internacional, que culminaría en 1955 con el ingreso a la ONU. Las reticencias entre la cultura comunista del exilio a la hora de asumir esa doctrina deben entenderse con base en las contradicciones que implicaba para sus integrantes aceptar un punto de vista que contrastaba de manera radical con el que ellos mismos habían impulsado durante los años cuarenta, época en la cual se habían esmerado en construir la memoria del conflicto guerracivilista como una confrontación irreconciliable entre clases sociales y entre el comunismo y el fascismo.

29. "en el seno del Comité de México se perfila cada día más la existencia de una especie de conformismo respecto a ciertas falsas posiciones; una cierta tendencia a dejarse arrastrar por la línea de los menores conflictos posibles; de no hacer frente con la necesaria energía y sobre una base de principios, a la actitud de los que la carta califica como calumniadores y revisionistas; de pasar fácilmente por alto posiciones de ciertos camaradas respecto a la interpretación de los principios del P.[artido], de la línea política, del papel de la dirección y referente a los problemas de México. Por ello, existe el peligro de que si no se toman medidas puedan jugar un papel demasiado destacado en la organización y sean elegidos para la conferencia, militantes cuya actitud y conducta no corresponde a las necesidades y las exigencias del P.[artido]", en AHPCE, *Emigración política*, "Conclusiones de la reunión", f. 2.

30. Federico Álvarez había solicitado ir antes a Cuba, con la intención de olvidar su experiencia política en México. Permaneció en el país caribeño hasta 1971, donde se desempeñó como profesor en la Universidad de La Habana (entrevista con Federico Álvarez, México, D. F., 21 de octubre de 2015).

31. Así se reflejaba en las actas de las reuniones de Santiago Álvarez con el comité mexicano. AHPCE, *Emigración política*, caja 102/6.1 (Reuniones), título, 20 de junio de 1957, ff. 1 y 2.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

La tensión estética de los debates políticos al interior del PCE alcanzaría su cenit en 1963. Durante el Congreso de Arras, celebrado poco después de la ejecución de Julián Grimau,[32] Santiago Carrillo mostró primero su malestar y salió después despavorido de la sala de reuniones cuando Francesc Vicens se atrevió a cuestionar las tesis de Plejanov.[33] La frustración del secretario general se acentuó más al haber concebido el encuentro como un acontecimiento destinado a homogeneizar las opiniones de los intelectuales del partido. Poco después, Claudín (hasta entonces segundo de abordo) aprovechó la tribuna de la revista *Realidad*, recién estrenada como espacio de debate cultural de la organización, para publicar un artículo titulado "La revolución pictórica de nuestro tiempo". En él, la crítica del realismo socialista propugnado por el *diamat* (bastante endeble desde el punto de vista teórico y desfasada en el plano histórico) se presentaba como una excusa para cuestionar en una escala más amplia el esquematismo teórico de la organización.[34] Claudín defendía las aportaciones plásticas del modernismo frente al atraso estético que detectaba en el realismo socialista. Con el *Guernica* como trasfondo simbólico y político de referencia, mostraba especial predilección por el expresionismo, que en su opinión había sabido conjugar la experimentación plástica con el abordaje de "los grandes problemas sociales de nuestro tiempo: la guerra atómica y la lucha contra ella, los horrores del fascismo, la tortura, la lucha de los pueblos coloniales por su independencia, la lucha revolucionaria del proletariado y los campesinos, el trabajo, etc.".[35] Los fundamentos teóricos de esa nueva posición estética estarían reforzados por la publicación en el segundo número de la revista del artículo de Sánchez Vázquez "Ideas estéticas en los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx", que había aparecido previamente en la revista mexicana *Diánoia*[36] y un año más tarde en la cubana *Casa de las Américas* (1962), donde el filósofo anticipaba el marco conceptual que después ampliaría en su libro *Las ideas estéticas de Marx*.[37]

32. Grimau, militante clandestino del PCE en España, fue condenado a muerte y ejecutado por la dictadura franquista el 20 de abril de 1963, acusado de haber cometido crímenes en la retaguardia durante la guerra civil, tras ser torturado por el régimen.

33. Morán, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España*, 370.

34. Fernando Claudín, "La revolución pictórica de nuestro tiempo", *Realidad. Revista bimestral de cultura y política* I, núm. 1 (1963): 21-49.

35. Claudín, "La revolución pictórica de nuestro tiempo", 42 y 43.

36. Adolfo Sánchez Vázquez, "Ideas estéticas en los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx", *Diánoia* 7, núm. 7 (1961): 236-258.

37. Claudín y Sánchez Vázquez mantendrían una correspondencia entre 1968 y 1973, en la que discutieron sobre cuestiones relativas a la filosofía de la praxis y la crisis del movimiento

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Ante la afrenta de *Realidad*, Carrillo reaccionó con la expulsión de Claudín y Jorge Semprún (quien con el pseudónimo de "Federico Sánchez" también había participado en ese primer número) de los órganos de dirección de la revista y del Comité Central del partido. Para borrar la mancha, recurrió además a Renau para que replicara a los díscolos en dos números de la revista.[38] La férrea cultura política estalinista de Renau ya había suscitado en 1954 un enfrentamiento del artista con Roces, Rejano y el propio Sánchez Vázquez. Roces, embarcado en la traducción al castellano de *El capital*, había sido reprendido por priorizar su integración en la universidad mexicana y relegado de sus cargos como miembro del Comité Central "por su participación constante en las violaciones de los principios y normas orgánicas".[39] En las reuniones que se sucedieron después, Renau acusó de "confusionista" a Sánchez Vázquez, pues percibía, en su intento de democratizar las estructuras internas de la organización, una posición pequeñoburguesa reticente "a aceptar la primacía de las causas políticas sobre las orgánicas".[40] La acusación de Renau surtió efecto. Tras ella, Sánchez Vázquez decidió retirar sus objeciones y desbloquear la elección

comunista. Tiempo después, durante la entrega a Sánchez Vázquez del doctorado Honoris Causa por la Universidad de Cádiz (15 de mayo de 1987), Claudín establecería un paralelismo entre las trayectorias seguidas por él y Sánchez Vázquez luego de la crisis del movimiento comunista en 1956, aprovechando para ajustar cuentas en el deber y el haber con el filósofo hispano-mexicano: "Adolfo Sánchez Vázquez y yo mismo figuramos entre los que recorrimos ese camino, a veces encontrándonos conflictivamente en la trayectoria, como cuando yo fui encargado por la dirección del PCE de censurar y sancionar las posiciones críticas de Sánchez Vázquez en México, o cuando años después él hubo de aceptar disciplinadamente, como miembro del partido, mi exclusión del mismo", en Fernando Claudín, "La generación del marxismo-leninismo", en *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez (filosofía, ética, estética y política),* ed., Gabriel Vargas Lozano (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 50, véase también Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx* (México: Era, 1965).

38. Josep Renau, "*Auditur et altera pars*: sobre la problemática actual de la pintura" (I) y (II), *Realidad*, núm. 3 (1964): 70-117 y núm. 5 (1965): 107-135.

39. AHPCE, *Emigración política*, caja 102/6.3 (Resoluciones), "Resoluciones del pleno de delegados de la organización del PCE en México", f. 6, *ca.* 1954.

40. "Aparte de su intervención sobre la cuestión de los intelectuales comunistas, este camarada no ha intervenido sobre los problemas candentes aquí debatidos. Sólo ha dicho unas palabras, muy pocas, en dos ocasiones. Y no lo ha hecho para añadir claridad comunista a nuestras deliberaciones, sino para confundir más aún los problemas fundamentales que tenemos planteados", en AHPCE, *Emigración política*, caja 102/6.1 (Reuniones), "Reunión del Comité del PCE en México", 10 de agosto de 1954, f. 5. Poco después de estos enfrentamientos, la correspondencia con Santiago Álvarez de la dirección del partido revelaba su preocupación por "la realización de asambleas generales", y su apuesta "por el fortalecimiento de la organización de base", en AHPCE, *Emigración política* (Cuba),

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

del nuevo comité mexicano, que fue aprobado por aclamación. Sin embargo, a la salida de la reunión se produjo una fricción entre el filósofo y el artista. Sánchez Vázquez acusó a Renau de calumniarle por haber recuperado un párrafo de la intervención de Stalin en el XIII Congreso del PCUS en mayo de 1924, en la que con objeto de criticar a la oposición trotskista atacó a Yevgueni Preobrazhenski por alabar la línea política del partido al tiempo que cuestionaba sus formas organizativas.[41]

La necesidad de que Carrillo recurriera a Renau ante la nueva sublevación de los intelectuales del partido se debió tornar más urgente al observar la buena acogida de los artículos de Claudín y Semprún en otros contextos. Así, José María González Jerez, quien desarrollaría una larga carrera trabajando como responsable de prensa, publicaciones, radio y televisión del partido en Cuba durante más de treinta años tras la revolución de 1959, recibió una misiva con fecha 18 de enero de 1964 sobre el primer número de *Realidad*. Escrita por el propio Santiago Álvarez, la carta daba cuenta de la visita a Cuba de Manuel Azcárate, uno de los intelectuales de referencia del partido, y alertaba sobre las discusiones que la dirección del partido estaba sosteniendo en torno al artículo de Semprún, que en un principio iba a ser divulgado en Cuba. Además de su supuesta "superficialidad", los problemas que se identificaban en el texto se vinculaban a "formulaciones y expresiones que no responden exactamente a nuestra posición de partido respecto a los problemas del culto a la personalidad".[42] Por ese motivo se prohibía su publicación hasta nuevo aviso. Por otra parte, González Jerez, miembro del comité del partido en Cuba, avanzaba en una carta, escrita tan sólo dos días después (desconocedor del aviso de Álvarez), que el ensayo de Claudín había "causado sensación" e informaba que ya había sido difundido en formato mimeografiado por el director del Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Alfredo Guevara. Para probable disgusto del Buró Político, González Jerez añadía que el artículo de Claudín (quien había visitado previamente Cuba) también iba a ser publicado por la revista *Cuba Socialista* en su número de febrero. Y para

material microfilmado (Jacq 65), "Carta al camarada Santiago Álvarez acerca del estudio sobre los materiales enviados desde México por Santiago Álvarez", primera semana de enero de 1955, f. 1.

41. AHPCE, *Emigración política*, "Carta al camarada", ff. 5-6.

42. AHPCE, *Cuba*, caja 102/4.4. (Correspondencia), "Carta de Santiago Álvarez a José María González Jerez", 18 de enero de 1964, f. 1, Álvarez insistiría en una carta posterior en censurar el trabajo fraccionalista que estaban realizando Semprún y Claudín tras ser expulsados del Comité Central del partido, 3 de octubre de 1964, f. 1.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

terminar de rematar la jugada pronunciaba un juicio positivo sobre su contenido:

> considero que el trabajo de Claudín es una valiosa aportación a un tema tan polémico. Además estimo que la forma abierta, libre de moldes estrechos en que aborda los problemas del arte pictórico […] es correcto. Es una gran contribución, bien razonada y documentada que, en Cuba, va a causar sensación… y me imagino que también en otros países.[43]

La incomodidad del partido con el papel que a partir de entonces tendrían Semprún y Claudín como voces disidentes se prolongaría durante la década de los sesenta. El primero de ellos formaría parte de la cohorte de intelectuales que acudieron al Congreso Cultural de La Habana en 1968, donde se encontraría con Sánchez Vázquez. En cuanto a Claudín, la difusión de su libro *Las divergencias en el partido* fue el motivo de una carta posterior dirigida a Santiago Álvarez y fechada en La Habana el 6 de junio de 1965.[44] La publicación acusaba a la dirección del partido de haber recurrido a métodos estalinistas para acabar con la disidencia interna. Lo más interesante del relato remitía a la conversación que González Jerez, el autor de la misiva, había mantenido con el crítico de arte José María Moreno Galván, de visita en Cuba por esas fechas. Moreno Galván reconocía que los círculos intelectuales del partido habían mantenido una relación estrecha con Claudín y Semprún y afirmaba que "en la discusión de ese problema había ciertas dudas en cuanto al enfoque de la situación española", lo que merecía profundizar en las diferencias que habían distanciado a Carrillo y Claudín en torno a la lectura de la coyuntura neocapitalista que atravesaba la sociedad española.

Moreno Galván esbozaría sus impresiones cubanas en un artículo publicado en la revista *Triunfo*.[45] En él subrayaba ante todo la sensación de libertad creativa que había percibido entre los artistas de la isla. Tras un periodo en el que se habría presentado el riesgo de caer en el sectarismo, se congratulaba de que los organismos culturales de la revolución hubieran apostado por una

43. AHPCE, *Cuba*, caja 102/4.4. (Correspondencia), "Carta de José María González Jerez a Santiago Álvarez", 20 de enero de 1964, f. 5.

44. AHPCE, *Emigración política* (Cuba), material microfilmado (Jacq 327), "Carta a Santiago. De un libro de Claudín 'Las divergencias en el partido'. La visita de Moreno Galván y las conversaciones con él", 6 de junio de 1965, f. 1.

45 "Artistas en la Cuba de hoy", *Triunfo*, núm. 162, 10 de julio de 1965, 9.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

apertura estimulante para los artistas, cuya "agudeza ideológica" no encontraba para el crítico parangón posible. Más abajo analizaré el modo en que esta conexión cubana puede rastrearse en el trabajo de otros críticos españoles próximos a la órbita del partido, como Valeriano Bozal. Uno de los aspectos más llamativos de la carta enviada a Santiago Álvarez es la sorpresa que había causado en su interlocutor la falta de complejos con la que Moreno Galván denunciaba al régimen franquista durante su paso por Cuba.[46] Visto a la distancia, puede parecer extraño que las actividades de un crítico de arte inquietaran a un Estado autoritario como el franquista, pero tanto Moreno Galván como Bozal figuraban entre los intelectuales que fueron vigilados por la dictadura.[47]

La Habana-Madrid

El segundo aspecto no suficientemente destacado por Anderson es que la estética no siempre representó un repliegue teórico que desmereciera la actualización de la política revolucionaria como elemento vertebral del materialismo histórico. Al margen de las distancias cronológicas y los alcances teóricos, los escritos estéticos de Sánchez Vázquez intentaron diagramar, en este sentido, una operación equivalente a la que Gramsci realizara por medio de la cultura. El retorno que el filósofo hispano-mexicano propuso sobre la obra del primer Marx aspiraba a considerar la estética, más allá de los problemas sociológicos y formales específicos del arte, como un elemento integrado en una nueva filosofía de la praxis. Tras la crisis interna, Sánchez Vázquez relajaría su implicación en la actividad cotidiana de la delegación mexicana del PCE para centrarse en la produc-

46. "M.[oreno] G.[alván] me dio muy buena impresión. Creo que es un poco impulsivo en cuanto a no preocuparse demasiado de los riesgos […] sus propias declaraciones en Cuba son bastante críticas respecto al régimen, tal vez, me parece a mí, excesivamente críticas para quien va a regresar en estos días", en AHPCE, *Emigración política* (Cuba), material microfilmado (Jacq 327), "Carta a Santiago. De un libro de Claudín 'Las divergencias en el partido'. La visita de Moreno Galván y las conversaciones con él", 6 de junio de 1965, f.3.

47. En el Archivo General de la Administración (en adelante AGA), Alcalá de Henares, Madrid, España, se conservan los expedientes de Bozal y Moreno Galván redactados por la Oficina de Enlace del Ministerio de Información y Turismo. Entre ellos se incluye un informe de la presentación del libro de Bozal, *El realismo: entre desarrollo y subdesarrollo* (1966), publicado por la editorial madrileña Ciencia Nueva, en la que dos años más tarde él mismo compilaría una serie de escritos sobre arte de Marx y Engels. Fechado el 19 de enero de 1967, el relato del acto subraya que Bozal se encontraba acompañado de Moreno Galván. AGA, caja 42/08828.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

ción teórica de un marxismo renovado. La aproximación a los textos iniciales del fundador del materialismo histórico rescataba el componente antropológico de la estética entendida como teoría de la sensibilidad. El objetivo último era reconsiderar la dialéctica entre arte y trabajo como parte de una "praxis creadora" de alcance revolucionario.[48] La estética, por tanto, no poseía para Sánchez Vázquez un carácter pasivo-contemplativo, sino que era el elemento activo que vertebraba la relación mutuamente constitutiva (dialéctica) entre la percepción de la realidad por los sentidos humanos y la transformación del mundo natural y social.[49] En su trabajo inmediatamente posterior, la "praxis artística" se

48. Sánchez Vázquez, "La praxis creadora", *Cuadernos Americanos* 149, núm. 6 (1966): 114-125.

49. Para Durán Medraño, la dimensión activa de la estética (en su doble vertiente, antropológica e histórica) no fue, sin embargo, asumida siempre de modo coherente por Sánchez Vázquez, quien al retrotraerla ante todo a los sentidos de la vista y el oído, tendió a concederle un componente hegeliano: "Dentro del discurso hegeliano los sentidos estéticos —vista y oído— funcionan en el modo de la contemplación *(Anschauung)*, que presupone una distancia necesaria con el objeto percibido […] Mientras que la forma de percepción sensorial adecuada a la relación estética es la contemplación, Hegel excluye de ésta los sentidos prácticos, es decir, el olfato, el gusto y el tacto, porque en ellos la obra de arte deviene anulada […] No deja de resultar extraño que ASV asuma acríticamente el ojo y el oído como sentidos *propiamente* estéticos. Siendo conscientes de la crítica de Marx al modo de contemplación en la primera tesis de las *Tesis sobre Feuerbach*, no parece muy coherente asumir la crítica de Marx al materialismo feuerbachiano por haberse quedado preso de la contemplación olvidándose de la práctica real, y —sin embargo— mantener la contemplación para el modo de percepción estético". Matizaré más abajo esta apreciación al glosar la crítica del propio Sánchez Vázquez a la estética como contemplación. Por otra parte, para Durán Medraño el idealismo estético de Sánchez Vázquez se habría infiltrado en el núcleo mismo de su concepto de praxis, entendida como "una estructura o sustancia fundamental que caracteriza a todos los seres humanos por igual, independientemente de las condiciones históricas concretas". Frente al rescate en clave estética o de teoría del arte de las reflexiones de Marx en torno a la relación entre arte y capitalismo, este autor aboga por afinar los instrumentos que el filósofo de Treveris diseñó para profundizar en una crítica de la economía política del arte ("Arte y humanismo en el pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez", 200-205). Al margen de la valoración que haga de esa pretensión, sí que me gustaría apuntar que, en mi opinión, las posiciones teóricas de Sánchez Vázquez no supieron liberarse de la configuración estético-praxeológica de la modernidad como aquella relación sensible y política de exterioridad con el mundo natural y social determinada por los procesos de acumulación primitiva. En esa relación, la matriz emancipadora de la racionalidad y la sensibilidad modernas apenas alcanza a disimular su contracara instrumental: la división sexual, racial e internacional del trabajo, así como el dominio de la naturaleza. La estética aparece entonces como la distancia consistente en la sublimación perceptiva de lo real; la praxis, como acción voluntarista tendente a sobrepasar aquella escisión constitutiva sin poner en crisis los fundamentos históricos de su emergencia: la generalización a escala global de las categorías de la economía política (en particular, del valor-trabajo), con sus diversas formas de

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

articularía con una investigación más ambiciosa y general sobre el concepto de praxis, cuyos resultados se compilarían en la tesis doctoral del filósofo, publicada posteriormente en formato de libro con el título *Filosofía de la praxis*.[50]

Lo significativo en este punto es que, si bien la primera matización que hacía a los planteamientos de Anderson se remite ante todo a la historia de las discusiones internas del PCE, esta segunda encontraba su espacio histórico de inscripción en un contexto geopolítico no alineado, al menos en una primera etapa, con las intrigas del movimiento comunista supeditado a los designios de Moscú. El horizonte abierto por la Revolución cubana de 1959, sumado a su ingreso en enero de ese año como profesor de tiempo completo de la UNAM, impulsaron y facilitaron la ruptura de Sánchez Vázquez con el *diamat*. La relación del filósofo con la revolución fue de mutua retroalimentación.[51] Si bien, las ideas estéticas de Sánchez Vázquez nutrieron a los círculos culturales y artísticos cubanos de un referente alternativo a las rigideces del realismo socialista, éste se sirvió del nuevo marco abierto por la Revolución para ensayar una concepción de la filosofía de la praxis que atacaría tanto la visión mecanicista

alienación y explotación, en y más allá del sistema-mundo capitalista. Estética y praxis, más que como regímenes de experiencia mutuamente excluyentes, aparecen desde esta perspectiva como parte y contraparte de una misma estructura (moderna) de sentimiento en la configuración de las relaciones entre el ser social y el mundo.

50. Adolfo Sánchez Vázquez, *Filosofía de la praxis* (Ciudad de México: Grijalbo, 1967).

51. Así lo señalaba Roberto Fernández Retamar en su discurso con motivo de la entrega del doctorado Honoris Causa a Sánchez Vázquez por la Universidad de La Habana el 16 de septiembre de 2004: "si Sánchez Vázquez ha podido decir que la Revolución cubana influyó en su pensamiento, también es verdad que ese pensamiento prestó servicios que recordamos muy bien en defensa de una línea estética que manteníamos en momentos de intensa lucha ideológica". El discurso, titulado "Sánchez Vázquez: del pulso ardiendo a la razón apasionada", puede revisarse en: http://www.rebelion.org/noticia.php?id=6725, consultado el 10 de marzo de 2017. Retamar recordaba que, en todo caso, la simpatía del filósofo hispano-mexicano por el régimen cubano no estuvo exenta de crítica. En el Taller Cultura y Revolución, convocado por el Ministerio de Cultura y la Casa de las Américas en La Habana los días 4 y 5 de enero de 1999, Sánchez Vázquez leyó una contribución sobre el tema "Cultura y revolución: a cuarenta años de 1959" en la que subrayaba los logros, pero también los deméritos de la Revolución. A estos últimos contraponía la necesidad de avanzar hacia formas de propiedad social no estatal de los medios de producción y hacia una democracia real que permitiera la pluralidad política al interior del socialismo. Sánchez Vázquez identificaba en ese doble propósito la posibilidad de trascender definitivamente la impronta del marxismo-leninismo soviético sobre la historia del proceso cubano, véase Adolfo Sánchez Vázquez, "La Revolución cubana y el socialismo", *Taller Cultura y Revolución: "Cultura y revolución: a cuarenta años de 1959"*, La Habana, 4 y 5 de enero, 1999, en Adolfo Sánchez Vázquez, *El valor del socialismo* (Ciudad de México: Icaria, 2000), 156.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

de la historia afín al materialismo dialéctico estalinista como el estructuralismo althusseriano, que tendía a ver en aquélla un "proceso sin sujeto".

Mucho antes que el Mayo francés, el foquismo táctico del Che Guevara había roto en la práctica los supuestos teóricos de ambas interpretaciones. De modo atrevido, David Craven sugirió que el gesto teórico de Sánchez Vázquez operó en el campo estético un corte similar a la impugnación del marxismo-leninismo (la idea del partido de vanguardia como metodología de conciencia, organización y acción) cristalizada en la Revolución cubana.[52] La cercanía de Sánchez Vázquez con los planteamientos teórico-prácticos del Che puede rastrearse en diversos artículos publicados durante los años sesenta por el filósofo hispano-mexicano en la revista *Casa de las Américas*. Por su parte, la formación marxista del Che había bebido de las traducciones al español de *El capital*[53] y los *Manuscritos económico-filosóficos*,[54] realizadas en los años cincuenta en México por Roces. Ambos compartían la concepción humanista de la praxis revolucionaria y la defensa de una estética no supeditada a la normatividad del realismo socialista.[55] Como ha señalado Néstor Kohan, uno de los efectos balsámicos del XX Congreso fue el retorno de las discusiones en torno a la cuestión de la alienación. En ese plano, los *Manuscritos* resultaron decisivos tanto para la superación del determinismo estructural de las "leyes de la dialéctica" en los escritos y la praxis política del Che como en la ruptura estética con el zhdanovismo emprendida por Sánchez Vázquez en el umbral entre la década de los cincuenta y los sesenta. La síntesis dialéctica de una "historia estructu-

52. David Craven, *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990* (Yale: University Press, 2002).

53. Carlos Marx, *El Capital* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1959).

54. Carlos Marx, *Manuscritos económico-filosóficos* (Barcelona: Grijalbo, 1962).

55. Para el Che, el realismo socialista representaba un "dogmatismo exagerado" que gravaba el arte socialista del siglo XX latinoamericano con la herencia eurocéntrica decimonónica del arte burgués. Su defensa en ciertos sectores del partido y de la clase funcionarial se debía, en su opinión, a la falta de conocimientos y de audacia que llevaba a defender "la simplificación, lo que entiende todo el mundo". Esta dinámica anulaba la "auténtica investigación artística", al reducir "el problema de la cultura general a una apropiación del presente socialista y del pasado muerto (por tanto, no peligroso)". Pese a tender a ver en el arte de vanguardia del siglo XX una manifestación decadente del hombre enajenado (aspecto en que se distanciaba de la interpretación arrojada por Sánchez Vázquez en *Las ideas estéticas de Marx*, publicado ese mismo año), los márgenes de libertad en el arte (pos)revolucionario debían abrir la experiencia del futuro frente a ese retorno de lo ya caducado. Ernesto Che Guevara, "El socialismo y el hombre en Cuba", *Marcha*, 12 de marzo de 1965, reproducido en Ernesto Che Guevara, *El socialismo y el hombre nuevo* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1979), 12-13.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

ral", propuesta por este último para superar las antinomias entre el férreo dictamen del estructuralismo y las inclinaciones subjetivistas del "optimismo de la voluntad",[56] coincidían con la posición sostenida por el Che, para quien "se puede y se debe forzar la marcha dentro de lo que objetivamente es posible, lo que no significa […] sino que en la sociedad y la historia hay unidad diferenciada de sujeto-objeto".[57]

Tras la muerte del revolucionario argentino, Sánchez Vázquez publicó un artículo titulado "El socialismo y el Che", en el que daba cuenta del encuentro que, junto a otros intelectuales, habían mantenido a comienzos de 1964.[58] Lo más llamativo de esa nota es la insistencia del filósofo en deslindar al Che de la imagen del héroe romántico, y enfatizar su capacidad como revolucionario marxista para inscribir la voluntad de la acción en las contradicciones objetivas de la historia. Al inspirarse en el *El socialismo y el hombre en Cuba*, Sánchez Vázquez reiteraba la importancia del legado del Che a la hora de plantear un socialismo que articulara la crítica de la economía política con la recuperación del sujeto moral. El Che Guevara ejemplificaba el humanismo concreto, la síntesis entre utopía y realismo que alejaría esa sensibilidad filosófica de sus formulaciones más abstractas o idealistas, pero también de las concepciones mecanicistas del curso de la historia.[59] En el plano estético, la simpatía por el revolucionario argentino se vinculaba con la crítica del realismo (y de la teoría del reflejo) y con la extensión de las posibilidades plásticas del arte socialista. El concepto de "praxis creadora" representaba para Sánchez Vázquez una

56. Adolfo Sánchez Vázquez, "Estructuralismo e historia", *Casa de las Américas*, núm. 55 (1969): 31-43.

57. Néstor Kohan, *De Ingenieros al Che. Ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano* (Buenos Aires: Biblos, 2000), 207.

58. Se trató de la primera visita a la isla de Sánchez Vázquez, quien un año antes había publicado en la revista *Casa de las Américas* su artículo sobre las ideas estéticas del primer Marx. En 1964 Sánchez Vázquez pronunció además la conferencia "Estética y marxismo" en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (recogida más tarde por la revista *Unión*) e impartió una serie de charlas en la Universidad de La Habana. Tras la edición cubana de su libro *Las ideas estéticas de Marx*, Sánchez Vázquez retornó a La Habana con motivo del Congreso Cultural y del ciclo de conferencias "Problemas fundamentales de una estética marxista", que tuvo lugar en la Universidad de Oriente en 1968. Véase "El socialismo y el Che", *Casa de las Américas*, núm. 46 (1968): 149-151.

59. "La lección de la vida y la muerte del Che confirma […] que la historia la hacen los propios hombres, y que la revolución solo pueden hacerla ellos si se elevan de la condición de mero efecto de una estructura social a sujetos conscientes de la historia" (Adolfo Sánchez Vázquez, "El socialismo y el Che", *Casa de las Américas*, núm. 46, 1968, en Adolfo Sánchez Vázquez, *El valor del socialismo* [Ciudad de México: Icaria, 2000], 19).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

superación de los dilemas entre realismo y abstracción. Gerardo Mosquera apuntó la recepción positiva que la recuperación del primer Marx tuvo ya tempranamente en la obra de José Antonio Portuondo, esteta marxista cubano que se hacía eco de las reflexiones de Sánchez Vázquez en *Estética y revolución*, libro publicado en La Habana en 1963.[60] El influjo de ese gesto teórico se prolongaría en América Latina hasta las conferencias que el filósofo pronunciaría a principios de los ochenta en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Managua, centradas en las relaciones entre el arte abstracto y la semiótica y cuyo impacto sobre los artistas alineados con la Revolución sandinista ha sido señalado por Craven.[61]

Sánchez Vázquez fue uno de los intelectuales presentes en el Congreso Cultural de La Habana. El congreso se celebró en el hotel Habana Libre entre el 4 y el 11 de enero de 1968. Las palabras que el presidente de la República, Osvaldo Dorticós Torrado, pronunció durante su inauguración, aclaraban que por su carácter internacional dicho congreso deseaba ejercer como escaparate de la Revolución al mundo.[62] Las discusiones de las diferentes comisiones gira-

60. Para Mosquera, esa buena recepción se vinculaba con la tradición vanguardista del arte cubano, que sin dejar de incorporar contenidos de carácter político-social, lo predisponía negativamente a la importación dogmática del realismo socialista. El crítico cubano era más precavido en su evaluación del concepto de "praxis-creadora", en la medida en que intuía en él los riesgos de una inercia productivista que pusiera en peligro la especificidad del lenguaje artístico, diluyéndola en la actividad genérica del hombre en las esferas productiva y reproductiva. Sin embargo, se felicitaba por el hecho de que Sánchez Vázquez nunca hubiera sucumbido a esa tentación. El elitismo conservador de esta posición modernista alertaba contra la inscripción sobre un mismo plano antropológico del trabajo no enajenado, la comprensión de la estética como teoría de la sensibilidad y la creación artística, en la medida en que tendía a disolver la particularidad de esta última y a amenazar su pervivencia mediante una proyección utópica que en el futuro aboliría su autonomía en la esfera social, véase Gerardo Mosquera, "Sánchez Vázquez: marxismo y arte abstracto", en eds. Juliana González, Carlos Pereyra y Gabriel Vargas Lozano, *Praxis y filosofía. Ensayos en homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez* (Ciudad de México: Grijalbo, 1985), 232-238.

61. En opinión de este autor, lo valioso de la aportación de Sánchez Vázquez residiría en su concepción de la pintura "como un lenguaje multinivel con potencial dialógico, más que como una forma de imagen 'realista', realizada con una función dialéctica", véase Craven, *Art and Revolution in Latin America*, 152-153.

62. "Desde el escenario de los países imperialistas […] se anunciaba siempre la necesidad de un esfuerzo por defender la libertad de la cultura y se acusa a los países en trance de construcción socialista o revolucionaria la ejecución de una política tendiente a frustrar esa llamada libertad de la cultura. Y este Congreso, por la composición de los delegados que en el mismo participan y la libertad dispuesta para los debates de la agenda, es la prueba más evidente de que constituye un verdadero ejercicio de libertad de la cultura", en *Congreso Cultural de La Habana. Reunión*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

ron en torno a temas como la colonización intelectual derivada de la penetración cultural imperialista; la "tergiversación" sufrida por "la ideología de la negritud" al desgajarla de los procesos de liberación en que se había gestado; la posibilidad de concebir el marxismo como una "ciencia de la revolución"; la construcción de una nueva hegemonía cultural que en el plano nacional e internacional luchara "tanto contra los falsos valores de la cultura metropolitana como contra los estereotipos y mistificaciones de la cultura nacional"; la necesaria conjugación entre organización política, prácticas culturales y conciencia de clase como "fuerza revolucionaria del Tercer Mundo"; la reactivación de la figura pública del intelectual a partir de su presencia en los medios de comunicación; o la reconstitución de la ideología racista bajo la lógica del imperialismo capitalista, de modo que la desaparición de una y otra se encontraba íntimamente vinculada.[63] La Comisión V, en la que participó Sánchez Vázquez, divulgó una resolución en la que las relaciones entre la vanguardia política y la vanguardia artística oscilaban entre sus funciones detonadoras de un proceso revolucionario y su papel en la creación de un arte socialista y una cultura popular como aquel "hecho político" que, sin despreciar la tradición nacional, se proyectara en un plano internacionalista. Para concluir, la "Declaración general" expresaba el tono político-cultural de la época: puesto que la emergencia de toda verdadera cultura exigía acabar con el imperialismo, el acto artístico-cultural más valioso era la revolución.[64]

Como he relatado en otro lugar, estas ideas atravesaron también los argumentos de los encuentros de artistas que tuvieron lugar en Santiago de Chile y La Habana hasta la caída del gobierno de Allende. El deseo de dar forma a

de intelectuales de todo el mundo sobre problemas de Asia, África y América Latina (La Habana: Instituto del Libro, 1968), s. p.

63. Paula Barreiro ha inscrito las discusiones sostenidas durante el congreso en el contexto de la creación de diversos colectivos artísticos en el eje transatlántico de la guerra fría, y ha mostrado las sinergias entre los debates cubanos y la agitación sesentayochista en Francia (Paula Barreiro López, "Collectivization, Participation and Dissidence on the Transatlantic Axis During the Cold War: Cultural Guerrilla for Destabilizing the Balance of Power in the 1960s", *Culture & History Digital Journal 4*, núm. 1 (junio de 2015): 8 y ss., consultado el 20 de junio de 2017, en http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/viewArticle/71/258.

64. "No se trata de formular una política cultural, sino de coincidir en la creación de condiciones en las que la producción artística pueda desarrollarse plenamente; y en consecuencia ir elaborando un hecho político que resulta de las necesidades de la creación misma", *Congreso Cultural de La Habana. Reunión de intelectuales de todo el mundo sobre problemas de Asia, África y América Latina* (La Habana: Instituto del Libro, 1968), s. p.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

una cultura popular como expresión de un arte socialista no estaba exento de puntos ciegos. Con frecuencia, el concepto de cultura sobre el que se asentaba ese deseo definía la singularidad de la expresión popular de modo básicamente negativo, lo que impedía vislumbrar cuál sería la apariencia positiva que debería adquirir en el trabajo concreto desarrollado por los artistas en el seno de las organizaciones políticas. La negación de partida era la exclusión de todo signo sensible de ascendencia imperialista, que en el caso de los artistas que habían transitado los espacios y las formas de la vanguardia durante los años sesenta revelaba un cierto complejo de culpa por haber asumido un gusto estético extranjerizante. Pero, si cabe, resultaba aún más delicada la presuposición según la cual esas formas y estilos (pensemos, por ejemplo, en el arte pop) no se habían infiltrado ya en esa cultura popular cuya expresión primigenia, pura y anterior se pretendía, a partir del ejemplo cubano, contribuir a manifestar. En otro de los polos de la economía simbólica de esta posición estético-política se situaba el problema del folklore y el indigenismo, ante los cuales los artistas también mostraron reticencias a la hora de identificar en ellos la esencia de la cultura del pueblo. Finalmente, un tercer vértice evidenciaba la resistencia a oponer a la experimentación vanguardista un realismo naturalista que reprodujera nuevamente la fe en la transparencia pedagógica de esos signos. Ante esta triple obturación negativa de las posibilidades de articulación entre la práctica artística y la voluntad popular, parece lógico que muchos artistas coincidieran con el argentino Luis Felipe Noé al ceñir a la idea misma de revolución el horizonte inmediato del arte latinoamericano.[65]

En sintonía con ese clima de época, Sánchez Vázquez reconocía la posibilidad que la Revolución cubana había abierto para superar la oposición modernista entre el arte de vanguardia y el de masas. El intelectual hispano-mexicano compartía con los debates artísticos mencionados la necesidad de articular la experimentación con la inserción del cuerpo del artista en las luchas impulsadas por las organizaciones revolucionarias.[66] Sin embargo, esa conjugación no debía trascender la autonomía del arte, que Sánchez Vázquez vinculaba con el carácter histórico-social de la experiencia de "apropiación estética" moderna. El filósofo no cuestionaba la estética como tal, sino una de las formas particu-

65. Jaime Vindel, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001* (Madrid: Brumaria, 2014), 184-194.

66. Adolfo Sánchez Vázquez, "Vanguardia artística y vanguardia política", *Casa de las Américas*, núm. 47 (1968), 112-115.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

lares de esa apropiación: la contemplación. La relación contemplativa con la obra de arte sería, en su opinión, un producto de la objetivación del trabajo creador, que pese a oponerse a la alienación impuesta por el modo de producción capitalista no debía perdurar en una sociedad socialista. En la medida en que la contemplación aparecía vinculada a la división del trabajo capitalista, aquélla debía dejar paso a una nueva forma de apropiación estética: la "socialización de la creación". Ésta no debía renunciar a actualizar la herencia productivista en lo relativo a la síntesis entre arte, técnica y utilidad, pero Sánchez Vázquez se apresuraba a cuestionar como un gesto típicamente burgués la tendencia a confundir "la revolución en el arte, o contra el arte, con el arte de la revolución".[67] La sintaxis entre estética y praxis, por tanto, negaba el capitalismo y conservaba la modernidad. La "praxis creadora" adquiría una dimensión antropológica que reafirmaba la autonomía del arte como *poiesis* (producción), antítesis activa de la pasividad y el eurocentrismo falsamente universalista de la experiencia contemplativa. La muerte del arte se identificaba, de este modo, con su renacer socializado.[68]

El relámpago histórico de la Revolución cubana permitió iluminar en Sánchez Vázquez sus recuerdos de la guerra civil española. Cuando el filósofo retornó a México tras el Congreso Cultural de La Habana de 1968, escribió un artículo para la revista *Cuadernos Americanos* en el que establecía una relación de afinidad entre el congreso cubano, al que asistieron más de 500 intelectuales de Asia, África y América Latina y las sesiones del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas celebradas tres décadas antes en Madrid (julio de 1937), a las que Sánchez Vázquez había acudido como director de la revis-

67. Adolfo Sánchez Vázquez, "Socialización de la creación o muerte del arte", VII Congreso Internacional de Estética, Bucarest, 28 de agosto al 2 de septiembre, 1972, en Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 117.

68. Sánchez Vázquez insistiría más tarde en volver a articular praxis política y apropiación estética con la intención de distanciar a esta última de las consecuencias prácticas de la crítica posmoderna de la idea de "fundamento". La parálisis de la acción política revolucionaria derivada de dicha crítica habría privilegiado la contemplación como su correlato estético —o, más bien, esteticista: "el posmodernismo desplaza la atención de la acción a la contemplación, de lo político a lo estético. Pero, a su vez: de lo estético liberado de la tendencia moderna que cristalizó en la vanguardia originaria —futurismo, Prolet-Kult, productivismo, entre otros—, a conjugar innovación artística e innovación social, arte y revolución, lo que introducía la emancipación en la entraña misma del arte", en Adolfo Sánchez Vázquez, "Posmodernidad, posmodernismo y socialismo", *Casa de las Américas*, núm. 175 (1989): 143.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

ta *Ahora*, órgano de expresión de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU).[69] Cargado de dosis románticas, el internacionalismo revolucionario hacía colisionar en el contexto de la guerra fría dos referentes simultáneos que quedaban de ese modo resignificados. Si la contienda española, en tanto preámbulo de la segunda guerra mundial, había concentrado las tensiones de los años treinta en la pugna entre fascismo y comunismo, la consolidación posterior de la política de bloques era cuestionada por el movimiento de los países no alineados, destinados a revitalizar las aspiraciones no cumplidas por los proyectos emancipatorios del pasado. La acción práctica de intelectuales y artistas debía deshacerse del colonialismo cultural y la intromisión imperialista en una perspectiva política que, si bien por entonces aún se centraba en el enemigo norteamericano, más tarde, tras la fallida primavera de Praga (1968), el propio Sánchez Vázquez extendería a la crítica radical del Estado burocrático soviético.[70]

Entretanto, el paulatino distanciamiento de los partidos comunistas occidentales respecto a Moscú allanaba el camino a la adopción de las tesis eurocomunistas. La apuesta democrática que esa opción entrañaba no siempre afectó a su organización interna, pero permitió relajar las ortodoxias teóricas que habían prevalecido en épocas anteriores. En ese intervalo temporal es posible constatar el interés que los textos de Sánchez Vázquez suscitaron entre la "crítica militante" situada al interior o en las proximidades del PCE dentro del territorio español. La formación subjetiva de esa crítica ha de ubicarse en la experiencia histórica de los sesenta, contexto en el que intelectuales, críticos y artistas se vieron convulsionados por las movilizaciones de obreros y estudiantes, al tiempo que tejían nuevas redes internacionales de contacto con colegas foráneos que les permitían resistir el aislamiento impuesto por la cultura de la dictadura.[71] Las publicaciones de Sánchez Vázquez circularon clandestinamente en los años del tardofranquismo, incorporándose a un espacio común de debate que contó con otras aportaciones valiosas. Las discusiones relativas a la

69. Adolfo Sánchez Vázquez, "Dos impresiones sobre el Congreso Cultural de La Habana", *Cuadernos Americanos* 158, núm. 3 (1968): 53-60.

70. Adolfo Sánchez Vázquez, "Ideal socialista y socialismo real", Simposio Internacional "Del socialismo existente al nuevo socialismo", Caracas, del 27 al 31 de mayo, 1981, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Entre la realidad y la utopía. Ensayos sobre política, moral y socialismo* (México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1999), 101-122.

71. Paula Barreiro López, *Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain* (Liverpool: University Press, 2017), 121-292.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

filosofía de la praxis habían sido detonadas por la recuperación teórica que de la obra de Gramsci realizó Manuel Sacristán. Tras la publicación de su artículo "La formación del marxismo de Gramsci", aparecido en 1967 en el número 14 de *Realidad*, Sacristán compilaría y traduciría una *Antología* de textos del pensador corso. El volumen, que se convertiría en una lectura de referencia para la cultura española de izquierdas de la década, se publicó por primera vez en México en 1970 en la colección de Siglo XXI. Las dificultades para la difusión de estas ideas en el Estado español se evidencian en la respuesta negativa que por su parte sufrió la editorial Grijalbo cuando en 1972 trató de publicar una nueva edición de *Filosofía de la praxis*, el libro de Sánchez Vázquez que cité más arriba. Dos de los censores del Ministerio de Información y Turismo no autorizaron un escrito en el que entreveían la amenaza que una interpretación no estrictamente erudita del pensamiento de Marx implicaba para el trance político del tardofranquismo.[72]

La filosofía de la praxis de Sánchez Vázquez, aún heredera de la matriz leninista, así como su recomposición gramsciana a través de la mirada de Sacristán, encontraron su correlato en el campo del arte español de ese periodo en la actividad editorial del Equipo Comunicación, integrado por Alberto Corazón, Miguel García Sánchez, Alberto Méndez, Juan A. Méndez y Valeriano Bozal. Corazón y Bozal conocieron a Sánchez Vázquez en 1972 en Madrid, durante el primer viaje que el filósofo hispano-mexicano realizó a España tras

72. AGA, caja (3)50 73/02482, exp. 12743. De las tres opiniones vertidas, dos denegaban el permiso de publicación. Para el primero de los censores, el libro, "más que investigación" era "una guía práctica con fines de enseñanza y propaganda […] una afirmación sin restricciones de las prácticas comunistas […] como la única verdad de la historia". El segundo, por su parte, recalcaba que pese a que la obra no era panfletaria, se encontraba inspirada por una "mente marxista, al igual que las obras de Althusser o Garaudy", dos autores con los que Sánchez Vázquez mantenía una desigual afinidad. Mejor suerte corrió su *Ética*, que, pese a su transversalidad crítica y a su inscripción histórico-contextual, mereció el siguiente comentario del censor: "Se trata de un manual de ética en el que el autor estudia sistemáticamente todas las implicaciones en torno a esta ciencia. Ve su esencia, la diferencia ético-moral, su objeto, sus relaciones con otras pautas de realización del hombre (política, religión, etc.), la valoración de lo ético, la responsabilidad moral, etc., etc. Las líneas fundamentales con que define lo ético corresponden a la interpretación cristiana y escolástica. En este sentido nos parece una obra de divulgación perfectamente autorizable y puede ser útil, pues es una exposición bien hecha, clara y positiva". El comentario aparece firmado por "Morán", apellido de Pedro Borges Morán, miembro de la "Plantilla de lectores fijos de la sección de ordenación editorial", con "estudios eclesiásticos e idiomas". AGA, caja (3)50 73/02482, exp. 12744-72.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

su exilio posterior a la guerra civil.[73] En el segundo de los viajes, organizado en 1976, Bozal entrevistaría a Sánchez Vázquez para la revista *Triunfo*. Uno de los temas abordados en la entrevista giró en torno a las relaciones entre historia y estructura a partir de la consideración crítica de las tesis de Althusser.[74] Esa línea de trabajo había atravesado desde su fundación el proyecto de Comunicación, preocupado a finales de los sesenta por la parálisis política que cierta lectura del estructuralismo estaba ocasionando en los entornos universitarios del tardofranquismo.[75] Sánchez Vázquez, por su parte, había propuesto en el artículo publicado por la Casa de las Américas una particular síntesis entre el legado guevarista y la obra de Althusser al abogar por un modelo de "historia estructural" que evitara tanto sobrevalorar el papel de los sujetos en el devenir histórico como la fetichización de las estructuras.[76] Se trataba, en el fondo, de dar forma a un proyecto teórico que abogaba por aunar al primer y último Marx, el filósofo de la praxis y el crítico de la economía política clásica, contra las pretensiones cientificistas del corte epistemológico.[77]

73. Valeriano Bozal, "Compañero de viaje", *La Balsa de la Medusa*, núm. 50 (1999): 74.

74. Valeriano Bozal, "Adolfo Sánchez Vázquez: de este tiempo, de este país", *Triunfo*, año 21, vol. 7, núm. 6 (1976): 36-39.

75. Valeriano Bozal, *El intelectual colectivo y el pueblo* (Madrid: Alberto Corazón, 1976).

76. Sánchez Vázquez, "Estructuralismo e historia", 31-43.

77. Al margen de la disputa epocal entre las variantes praxeológica y estructuralista del marxismo, Santiago Castro Gómez ha acusado a Sánchez Vázquez desde posiciones próximas a la teoría poscolonial de formar parte de aquel conjunto de pensadores latinoamericanos que, pese a plantear una contranarrativa de la modernidad, no consiguen salir de la episteme delimitada por la filosofía de la historia de Hegel. Para Castro Gómez, la filosofía de la praxis de Sánchez Vázquez y la filosofía de la liberación de Enrique Dussel compartirían una matriz romántica y voluntarista cuya ascendencia se remontaría a la obra del filósofo mexicano Leopoldo Zea, inspirado por el pensador alemán (Santiago Castro Gómez, *Crítica de la razón latinoamericana* [Barcelona: Puvill Libros, 1996], 11-18). Zea fue discípulo del filósofo español José Gaos, a cuyas clases también asistió Sánchez Vázquez. Aunque es evidente que ese voluntarismo praxeológico no es ajeno a la obra de Sánchez Vázquez, siempre aparece tensionado de manera dialéctica. En este plano, es interesante contrastar la crítica de Castro Gómez con la valoración que el filósofo hispano-mexicano realizó respecto a la necesidad de reinventar el proyecto socialista en el contexto de los debates suscitados por la posmodernidad. Para Sánchez Vázquez, se trataba de "contribuir a fundar, esclarecer y guiar la realización de ese proyecto de emancipación que, en las condiciones posmodernas, sigue siendo el socialismo —un socialismo si se quiere posmoderno—, sólo puede hacerse en la medida en que la teoría de la realidad que hay que transformar y de las posibilidades y medios para transformarla, esté atenta a los latidos de esa realidad y se libere de las condiciones teleológicas, progresistas, productivistas y eurocentristas de la modernidad que llegaron incluso a impregnar el pensamiento de Marx y que se han prolongado en nuestro tiempo. Lo cual significa a su vez que

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

En el campo de la estética, las cuestiones planteadas por Sánchez Vázquez en torno al Marx de los *Manuscritos* esbozaban una orientación teórica común a la delineada a principios de la década de los setenta por el esteta español Simón Marchán Fiz, cuando éste se aproximó a aquellas experiencias del arte conceptual internacional que se situaban más allá de las formulaciones tautológicas. La referencia bibliográfica específica a la obra del filósofo hispano-mexicano se halla en un texto de finales de los años setenta, titulado "La utopía estética en Marx y las vanguardias históricas", donde Marchán Fiz diagramaba, con tono un tanto crepuscular afín a los primeros desencantos de la Transición, un análisis retrospectivo de las antinomias de ese proyecto artístico. La matriz conceptual del ensayo, publicado en el volumen colectivo *El descrédito de las vanguardias artísticas* (1980), identificaba el contenido utópico de éstas en su concepción ampliada de la estética como una teoría de la sensibilidad.[78] Sin embargo, la comprensión antropológica del potencial emancipatorio de las vanguardias artísticas se puede rastrear ya en la caracterización que el propio Marchán Fiz realizara del "conceptualismo ideológico" en la segunda edición de su libro *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Quizá no se haya destacado suficientemente el orden en el despliegue de los contenidos del libro, en el que este capítulo se intercalaba entre, por un lado, el análisis conceptual lingüístico, tautológico y empírico-medial y, por otro, su "inversión" praxeológica en los "nuevos comportamientos artísticos" del conceptualismo español. Pese a que la información de la que disponía el historiador español era fragmentaria, es muy notable el esfuerzo por abrir una vía que triangulara teóricamente las noticias que tenía relativas al itinerario de la vanguardia argentina de los años sesenta (así como del CAYC, el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, dirigido por el empresario Jorge Glusberg), la eclosión del arte conceptual en España y las experiencias del Guerrilla Action Group en Estados Unidos. Cuando consideraba las posibilidades de que el conceptualismo bascu-

no hay que echar en saco roto las críticas de la modernidad después de Marx, ni lo que la crítica del posmodernismo aporta —sin proponérselo— a esa emancipación" (Adolfo Sánchez Vázquez, "Posmodernidad, posmodernismo y socialismo", *Casa de las Américas*, núm. 175 (1989): 145. Las precauciones contra los restos hegelianos en el marxismo afloran aquí como una demostración de la capacidad autocrítica de Sánchez Vázquez a la hora de reformular sus posiciones e incorporar de modo dialéctico incluso las aportaciones de aquellas tendencias filosóficas que podían resultar antitéticas en relación con el materialismo histórico.

78. Simón Marchán Fiz, "La utopía estética en Marx y las vanguardias históricas", en Victoria Combalía Dexeus, coord., *El descrédito de las vanguardias artísticas* (Barcelona: Blume, 1980), 9-45.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

lara de ser una fuerza productiva a convertirse en una fuerza social, Marchán Fiz acuñaba una fórmula que remite a la aleación entre praxis y estética del pensamiento marxiano. Al convertirse "en uno de los modos específicos de la apropiación práctica de la realidad" (la similitud con la estética no contemplativa de Sánchez Vázquez es evidente), el arte experimental debía superar las insuficiencias del realismo crítico tradicional y recuperar "una *instancia antropológica*" (cursiva en el original) que fundara "una teoría emancipatoria enfrentada a los comportamientos configurados por la actual práctica social". El proceso de movilización que de ello se derivara debía evitar cualquier forma de conformismo, al oponer "una estrategia de comportamiento perceptivo-cognoscitivo y creativo, a nivel individual y social, de y sobre la realidad". Este enfoque permite recomponer la imagen de los nuevos comportamientos que el autor comenzaba a analizar apenas unas líneas después. En los tres párrafos que cerraban el bloque teórico de las prácticas conceptuales situadas "más allá de la tautología", Marchán Fiz manejaba dos referentes de la obra del primer Marx, sin declarar su uso de manera explícita. En una alusión directa al modo en que el filósofo de Tréveris analizara en los *Manuscritos* los sentidos humanos como una acumulación de la experiencia a lo largo de la historia universal, Marchán subrayaba que aquéllos "no son algo abstracto, originario, sino *órgano social* de apropiación del mundo". Y más adelante retornaba sobre *La ideología alemana* (1845) para prevenir de un sociologismo de los contenidos que despreciara la reflexión sobre la ideología implícita en los medios de comunicación; una inclinación que identificaba el sector más propagandista del conceptualismo ideológico. Marchán Fiz mencionaba como ejemplo de resistencia a esa inercia la exposición *Leer la imagen*, de Alberto Corazón, que se mostró en sucesivas versiones entre 1971 y 1972 en la Galería Redor de Madrid y el Colegio de Arquitectos de Barcelona.[79]

La única referencia de Marx y Engels que figuraba entre la bibliografía del libro de Marchán Fiz, en la sección relativa a "Cuestiones de teoría y lenguaje artístico", era *Textos sobre la producción artística*, una compilación de octubre de 1972 con las aportaciones sobre esa cuestión de los fundadores del materialismo histórico. El volumen integró la serie B de la colección de títulos impulsada por el equipo Comunicación y auspiciada por la editorial del propio Corazón. Ese mismo año había aparecido en la colección la primera edición

79. Una selección de los documentos mostrados por Corazón en la exposición de Barcelona puede consultarse en Alberto Corazón, *Aire*, *fuego*, *tierra*, *agua* (Madrid: La Fábrica, 2007).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Del arte objetual al arte de concepto (1972), cuya segunda edición Marchán Fiz dedicaría en 1974 por partida doble al artista (Corazón se ocupaba además del diseño de las publicaciones) y al equipo madrileños.[80] El apartado de *Textos sobre la producción artística* centrado en las "Cuestiones de historia y crítica" se abría con varios extractos de los *Manuscritos*, correspondientes a la primera traducción realizada por Wenceslao Roces en 1962 para su publicación en México por la editorial Grijalbo y posteriormente difundida por la editorial Política en La Habana (1965). Esta última era la edición recuperada por la compilación de Comunicación y, no por casualidad, el fragmento reproducía los pasajes que inspiraron en 1974 la conceptualización de Marchán Fiz de los nuevos comportamientos artísticos.[81] La introducción al volumen de Marx y Engels llevaba la firma de Valeriano Bozal, quien se congratulaba de un hecho que para la tradición estética marxista había sido tradicionalmente un problema: el carácter fragmentario de los textos sobre arte y literatura alumbrados por ambos autores. Los beneficios de esa inorganicidad reflexiva eran el mejor antídoto "contra el dogmatismo que dominó en el pensamiento marxista en los años anteriores e inmediatamente posteriores a la segunda guerra mundial", pues impidió "ver la estética como campo cerrado y hecho".[82] El papel que los debates estéticos tuvieron en los entornos culturales del PCE lo reflejaba Bozal cuando afirmaba que "la estética fue uno de esos horizontes abiertos donde muchas veces se han debatido cuestiones que bien poco tenían que ver con los problemas estéticos en sí mismos".[83] A la hora de constatar el carácter "abierto y polémico de la estética" citaba como prueba "la reciente antología de A. Sánchez Vázquez, en la que se recogen las principales aportaciones sobre el particular".[84] Estas palabras enviaban un modesto guiño al filósofo hispano-mexicano, mucho más ambicioso al incluir en su estudio las aportaciones de autores marxistas procedentes de múltiples contextos geográficos y temporales.[85] Al refractar la

80. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)* (Madrid: Alberto Corazón, 1974), 326-329.

81. Karl Marx y Friedrich Engels, *Textos sobre la producción artística* (Madrid: Alberto Corazón, 1972), 105-108.

82. Valeriano Bozal, introd. a Karl Marx y Friedrich Engels, *Textos sobre la producción artística* (Madrid: Alberto Corazón, 1972), 10.

83. Bozal, *Textos sobre la producción*.

84. Bozal, *Textos sobre la producción*.

85. Al margen de la antología sobre *Estética y marxismo* de Sánchez Vázquez (Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, t. I y II [México: Era, 1970]), el volumen de Comunicación señalaba como un hito precedente la recopilación de textos *Sobre arte y literatura* que había publicado

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

producción de un sector del comunismo antifranquista a través del prisma de algunas de las incursiones teóricas de Sánchez Vázquez durante los años sesenta, es posible atisbar una zona de la crítica militante de la España del tardofranquismo desde una mirada que salva el abismo de las relaciones norte-sur en la historia del pensamiento estético. Ese ángulo de enfoque puede incluso promover una inversión en el sentido de su comprensión, al reinscribir los planteamientos críticos de la época en el espacio intersticial situado entre el influjo de la producción teórica que acompañó a los procesos revolucionarios de la América (pos)colonial y el faro de homologación de la modernidad europea.

Epígrafe

En una serie de conferencias pronunciadas en la Universidad de California durante la década de los ochenta, posteriormente recogidas bajo el título *In the Tracks of Historical Materialism* (1983), Perry Anderson hacía balance de las predicciones que él mismo había realizado al final de *Considerations on Western Marxism* sobre la posible orientación futura del materialismo histórico. Anderson se lamentaba del declive del marxismo latino frente al repunte de los estudios materialistas procedentes del eje transatlántico anglosajón. Las razones de ese declive se circunscribían, según el intelectual inglés, a dos motivos. El primero de ellos era el fracaso o el alcance relativo de los procesos históricos de ruptura con las dictaduras en países del sur de Europa como Portugal, España o Grecia. El segundo, los límites intrínsecos a la vía eurocomunista al socialismo, enfangada en el "compromiso histórico" incentivado por la dirección del Partido Comunista Italiano a finales de la década de los setenta.[86] Aunque tal generalización ensombrecía el abanico de posiciones que la producción teórica

en 1968 Ciencia Nueva, también prologados y seleccionados por Bozal. En esa publicación, que reconocía su familiaridad con las ediciones publicadas antes en Buenos Aires y La Habana en 1964 y 1965, se encuentra la primera resonancia escrita en el mundo editorial español de *Las ideas estéticas de Marx*: se trata, en particular, de un pasaje en el que Bozal destaca la lectura no sociologista que Sánchez Vázquez había realizado de las tesis de Lenin en torno a la obra de Tolstoi (Marx y Engels, *Sobre arte y literatura*, 39-40). Para el filósofo hispano-mexicano, esos artículos superaban las limitaciones que se podían derivar de la aplicación mecánica al ámbito de la estética de la teoría del reflejo que el propio Lenin había diagramado en *Materialismo y empiriocriticismo* (1909), situándose a distancia de las inclinaciones tanto subjetivistas como objetivistas en que habrían caído autores como Lafargue, Mehring o Plejanov.

86. Perry Anderson, *In the Tracks of Historical Materialism* (Londres: Verso, 1983).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

marxista alumbró durante el periodo en geografías como la italiana, es cierto que en el caso español el modo en que se decantó el cierre transicional sí que comprometió la pervivencia de un marxismo renovado que se tradujera en proyectos políticos con una orientación disruptiva. Sánchez Vázquez, por su parte, decidió permanecer en México tras el retorno de la democracia. Su trabajo posterior persistió en la crítica de las estructuras teóricas e históricas del marxismo ortodoxo y del socialismo real, pero sin renunciar nunca —incluso durante la larga noche neoliberal de los noventa— a actualizar de modo creativo el pensamiento marxiano. Queda para otro momento dilucidar críticamente el modo en que la trayectoria de Sánchez Vázquez convoca en una imagen dialéctica la historia del comunismo español del siglo XX, el exilio de la modernidad eurocentrada, los espectros de Marx y las epistemologías del sur. En todo caso el "minúsculo recuerdo de una infinita subjetividad"[87] constelado por la memoria de su figura aún puede iluminar el tiempo presente, al descentrar y conjugar a ambos lados del Atlántico los conceptos de comunismo y de sur en una nueva dimensión emancipadora. ♣

87. Así lo recordaba Enrique Dussel en el seminario de homenaje que la Universidad Nacional Autónoma de México dedicó a Sánchez Vázquez tras su muerte en 2011 (Enrique Dussel, *Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad* [México: Akal, 2015, 247-254]). A propósito de la posibilidad de establecer un diálogo entre ambos autores, una de las aportaciones centrales de la obra de Sánchez Vázquez reside en su análisis de las relaciones de poder a partir de una mirada que, en sucesivas etapas, abarcó la actualización del leninismo, la deconstrucción histórico-conceptual del socialismo de Estado o, incluso, la crítica democrática del concepto gramsciano de hegemonía. La pulsión praxeológica de ese trabajo intelectual no debería ser desmerecida por los autores situados en la órbita de la filosofía de la liberación o del pensamiento decolonial, a menudo más inclinados a enfatizar las discusiones de índole epistemológica.

N.B. Este trabajo ha sido realizado gracias a la Ayuda Juan de la Cierva-Incorporación 2015 concedida por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España y como parte de los proyectos de investigación en los que participa el autor: "Visualidades críticas: reescritura de las narrativas a través de las imágenes" (HAR2013-43016-P) y "Modernidade(s) descentralizada(s): arte, política y contracultura en el eje trasatlántico durante la guerra fría" (HAR2014-53834-P).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Cuerpo e imagen en la instalación Paracaidista Av. Revolución 1608 bis *de Héctor Zamora*

Body and Image in Héctor Zamora's Installation. Paracaidista Av. Revolución 1608 bis

Artículo recibido el 30 de octubre de 2016; devuelto para revisión el 7 de febrero de 2017; aceptado el 13 de septiembre de 2017, http://dx.doi.org/10.22201/iie. 18703062e.2018.112.2624

Eduardo Maldonado Villalobos Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México. maculadaconceptualizacion@gmail.com

Líneas de investigación Análisis de las estrategias visuales de las intervenciones artísticas en el espacio público en comparación con las estrategias de la publicidad exterior y con los mecanismos de percepción urbana.

Lines of research Analysis of the visual strategies of artistic interventions in the public spaces in comparison with the strategies of outdoor advertising and with the mechanisms of urban perception.

Publicaciones más relevantes "La superficie urbana de una galería expandida. Anotaciones sobre el proyecto Sonora 128 de la galería Kurimanzutto", *.925 Artes y Diseño*, en http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2017/02/23/la-superficie-urbana-de-una-galeria-expandida/.

Resumen Este artículo hace una interpretación de la instalación *Paracaidista Av. Revolución 1608 bis*, del artista mexicano Héctor Zamora, realizada al exterior del edificio del Museo de Arte Carrillo Gil en 2004, con su contexto urbano como punto de partida. En éste se señala el contraste entre imagen y cuerpo mediante la conjugación entre el emplazamiento de la fachada del edificio y el uso de la instalación como vivienda; se considera la fachada como una zona destinada principalmente a la imagen, de manera que el habitar se activó como una interrupción visual al condicionamiento perceptivo de la urbe, que encuentra este tipo de superficies ocupadas por la publicidad. Se propone así que la intervención realiza una interferencia por medio del cuerpo que habita, y señala un vacío vertical al que no es capaz de sustraerse como imagen ni como ficción.

Palabras clave Arte contemporáneo en la Ciudad de México; intervenciones artísticas; espacio público; visualidad urbana; fachadas arquitectónicas.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Abstract The article delivers an interpretation of the installation *Paracaidista Av. Revolución 1608 bis*, by Mexican artist Héctor Zamora, built on the façade of the Carrillo Gil Art Museum in 2004, using its urban setting as a reference point. The contrast between image and body is emphasized by the conjunction of the façade's placement and the use of the installation as a dwelling. The façade is understood as an area destined primarily for the image, while the dwelling was activated as a visual interruption of the perceptive conditioning of the city, which offers surfaces of this sort for publicity uses. The article suggests that the intervention represents an interference by means of the body that dwells, revealing a vertical emptiness which cannot be escaped, whether as image or as fiction.

Keywords Contemporary art in Mexico City; art intervention; public space; urban visuality; architectural façades

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

EDUARDO MALDONADO VILLALOBOS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MÉXICO

Cuerpo e imagen en la instalación
Paracaidista Av. Revolución 1608 bis *de Héctor Zamora*

La intervención del artista mexicano Héctor Zamora (1974) llamada *Paracaidista Av. Revolución 1608 bis* de 2004 en el Museo de Arte Carrillo Gil surgió de un planteamiento curatorial en el que se buscaba establecer una presencia institucional en el exterior urbano por medio de las estrategias del arte contemporáneo para atraer nuevos públicos. Así, la fachada del edificio de dicho museo fue la superficie sobre la cual se construyó un espacio habitable con materiales de bajo costo. La estructura resultante adquirió un aspecto marginal que, aunado a su sorpresiva ubicación, interrumpió la visualidad del edificio modernista/brutalista del Carrillo Gil y la de su contexto urbano, la zona privilegiada de San Ángel, situada al sur de la Ciudad de México. El mismo Zamora ocupó la instalación como su propia vivienda durante los tres meses que duraría la exhibición.[1] *Paracaidista* se mostró, finalmente, como

1. Héctor Zamora estudió Diseño de la Comunicación Visual en la Universidad Autónoma de México; cursó el Taller de Semiótica impartido por Ada Dewes, a partir del cual comenzó a interesarse por la experimentación con las formas orgánicas desde la teoría del diseño; realizó estudios de geometría estructural en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como diversos proyectos de estructuras ligeras; trabajó como diseñador gráfico en el Museo de Arte Carrillo Gil durante la dirección de Osvaldo Sánchez (1998-2001). El paso del diseño gráfico a las estructuras arquitectónicas y, finalmente, a la reflexión artística tuvo como común denominador el análisis de matrices geométricas en las formas de la naturaleza para recrearlas en nuevas configuraciones. Para el nombre de esta instalación, Zamora toma primero la palabra *Paracaidista* del mote con el que se identifica coloquialmente a grupos marginados que

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

a)

1a-c) Héctor Zamora, *Paracaidista Av. Revolución 1608 bis*, exterior, Ciudad de México. Foto: Fernando Medellín, 2004.

una especie de desconcertante marca urbana, y se convirtió en un punto de referencia en el arte de exteriores producido en México (fig. 1).

La relación de dependencia de esta casa y de su habitante con el edificio y la institución museística fue la pauta para la línea curatorial que se basó en la noción de *parásito*, propuesta por Zamora y por el curador Gonzalo Ortega. Con esto definían el sitio específico de la instalación como el de las instituciones tanto culturales como gubernamentales, en el que destacaba un enfoque de crítica institucional. No obstante, para el propio Zamora, *Paracaidista* fue, antes que cualquier otra cosa, su casa; de manera que la estructura montada giraba en torno al cuerpo de su habitante (fig. 2).[2]

ocupan de manera irregular un terreno o un inmueble con la finalidad de establecer allí su propia vivienda. El resto del nombre se refiere a la ubicación del Carrillo Gil acompañada con el adjetivo *bis* con el que irónicamente se autodesignaba como un domicilio yuxtapuesto.

2. Héctor Zamora, en entrevista por Skype el 29 de noviembre de 2013. El alcance de la obra se reflejó en los múltiples textos que se publicaron durante el tiempo en que estuvo montada (tanto para la difusión en periódicos de circulación nacional, como dentro de la crítica especializada). En la mayoría de éstos se reflexionaba sobre la noción del *parásito*, y se buscaba definir lo que pudiera ser, por un lado, el organismo huésped y, por otro, el organismo invasor.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

b)

c)

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Aún después del desmontaje, la obra continuó generando discusión. En 2005, a sólo algunos meses después de la desinstalación, la documentación del proyecto formó parte de dos importantes muestras en las que México contaría con una pujante visualización internacional. La primera fue "Eco: arte contemporáneo mexicano", curada por Kevin Power y Osvaldo Sánchez en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (como parte de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO 05). La segunda muestra fue "Farsites", exposición curada por Adriano Pedrosa dentro del marco de "inSite 05" de Tijuana/San Diego.[3]

En el catálogo de la exposición de ARCO, el crítico Cuauhtémoc Medina utiliza *Paracaidista* como punta de lanza para esgrimir una ruta interpretativa sobre el arte producido desde la década de los noventa. Al aprovechar el contexto internacional de la muestra, traza una discusión en la que las obras revisadas develaban una actitud crítica hacia los efectos modernizadores de la globalización.[4] Con nociones como la "estética del modernizado" y la "estética de la sobrevivencia" configuraba una identidad de la crisis en la que *Paracaidista* encajaba perfectamente por su directa referencia a un entramado urbano del subdesarrollo.

Por su parte, Pedrosa basa el discurso curatorial de "Farsite" en una noción de falla localizada en las ciudades latinoamericanas. Las obras reunidas tenían como común denominador la referencia al fracaso de la aplicación del proyecto moderno con sus consecuentes crisis públicas y urbanas. El acento en el urbanismo de lo informal era también una exploración de una "estética de

3. A principios del siglo XXI se realizaron una serie de exhibiciones en las que la producción artística de México ingresaba a los circuitos internacionales: en 2001, Magalí Arriola organizó la exposición "Coartadas" en el Centro Cultural de México en París; ese mismo año la revista canadiense *Parachute* dedica un número a la producción cultural en México, e invita a Cuauhtémoc Medina como editor; en 2002, Arriola cura *Zebra Crossing* en la Casa de las Culturas del Mundo en Berlín dentro del festival MexArtes, donde a su vez James Oles cura "Superficies coloreadas", asimismo en el KunstWerke de Berlín, como previamente en el P.S.1, de Nueva York, Klaus Biesenbach presenta "Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rate of Bodies and Values". En 2003 Teresa Macrì organiza "Mexico Attacks" en Italia. En 2004, Gilberto Vicario organiza "Made in Mexico" en el Institute of Contemporary Art de Boston; y en 2005, México es el país invitado en la Feria ARCO de Madrid.

4. Véase Cuauhtémoc Medina, "Notas para una estética del modernizado", en *Eco, arte contemporáneo mexicano* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005), 13-18. Algunos artistas que integraron la muestra fueron Teresa Margolles, Eduardo Abaroa, Iñaki Bonillas, Mariana Botey, Miguel Calderón, José Dávila, Thomas Glassford, Enrique Ježik y Francis Alÿs.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

2a y b) Héctor Zamora, *Paracaidista Av. Revolución 1608 bis*, 2004, interior, Ciudad de México. Foto: Fernando Medellín, 2004.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

la sobrevivencia" latinoamericana.[5] *Paracaidista*, en este sentido, se mimetizaba con una "estética de las favelas" al mismo tiempo que se contrastaba con el exterior del museo. La fragilidad, el riesgo y la incertidumbre se proyectaban como interferencias a "tamaño natural"; cualidad que podía ir, en opinión de Pedrosa, más allá de la representación y de la investigación formal.[6]

Así, *Paracaidista* se caracterizó principalmente, como apuntó Reyes Palma, por realizar una especie de "extracción de sentido" de los sectores urbanos marginales;[7] es decir, en estas interpretaciones se le valoraba por su capacidad de observación y reinterpretación de un problema ajeno al sistema del arte. El reto inicial, señalado por Zamora, era el de colocar una forma orgánica sobre un entorno inusual que, al tratarse de la verticalidad de la fachada, se tornaba adverso. La referencia a la marginalidad urbana surgió posteriormente al relacionar su habitar con las estrategias de supervivencia de los habitantes de las zonas periféricas de la ciudad.[8] Al referirse a los cinturones de miseria de la ciudad, *Paracaidista* entró en un juego de visibilidades en el que los hacía perceptibles en medio de una zona urbana privilegiada. Este efecto se alcanzó por el

5. La muestra incluía trabajos de Francis Alÿs, Rubens Mano, Marjetica Potrc, Ana María Tavares, Sean Snyder, entre otros. Adriano Pedrosa, "Sitios distantes", en *Sitios distantes. Crisis urbanas y síntomas domésticos en el arte contemporáneo* (San Diego Museum of Art / Centro Cultural Tijuana, 2005).

6. Pedrosa, "Héctor Zamora", *Artforum*, núm. 7 (marzo, 2005): 245.

7. Francisco Reyes Palma, "Héctor Zamora, el arte como síntoma", *Curare*, núm. 25 (enero-junio, 2005): 11-12.

8. En instalaciones anteriores se puede percibir su trabajo con las formas orgánicas. En 2000 realiza la intervención *a=360°r/R* al interior de la escultura habitable de la *Torre de los vientos* bajo un programa de arte *in situ* coordinado por Pedro Reyes. Con una tela elástica se cubría el espacio interior de la torre, y se transformaba su aspecto original de formas grises y angulosas en un relieve suave, continuo y curvo. Se establecía una oposición entre la geometría áspera de la escultura con la delicadeza de la tela como un nuevo ambiente al cual el visitante podía ingresar. Posteriormente, en *Pneu* de 2003, realizado en la Galería Garash de la Ciudad de México, Zamora instaló un enorme tubo de plástico rojo lleno de aire que invadía los espacios del edificio de la galería. El largo volumen recorría desde la entrada principal, por toda la planta baja, hasta salir por la parte posterior del edificio y subir, por detrás, tres pisos y regresar por la azotea hasta descender por la fachada y regresar finalmente a la entrada. De nuevo aparecía un contraste entre una forma orgánica frágil y una estructura arquitectónica rígida, que tenía en esta ocasión una presencia con el exterior urbano al ser visible desde la calle. Tanto en *a=360°r/R* como en *Pneu* el volumen que alteraba la edificación huésped implicaba una relación perceptiva con el cuerpo del visitante. En *Paracaidista* se reemplazaba tanto la tela de uno como el plástico del otro por lámina acanalada como material visible predominante.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

lugar ocupado, caracterizado por contar, precisamente, con una amplia visibilidad: la superficie de la fachada. Con este emplazamiento, la ciudad a la que también se apelaba era la que se exhibe mientras sus superficies, las cuales suelen estar ocupadas por imágenes publicitarias que recubren el espacio urbano, inciden en los imaginarios sociales. Al habitar su propia construcción, se generó un efecto de realidad dado por la presencia de un cuerpo, como un hecho que hacía interferencia en las superficies ocupadas por la imagen de las ficciones mercantiles.

De esta manera, al estar *Paracaidista* montado sobre una superficie urbana, se problematizaba una relación entre realidad y ficción que no fue lo suficientemente abordada en las reflexiones de su momento. Al centrarse los análisis sobre todo en la idea de la extracción de sentido y la estética de la supervivencia, se dejaba de lado el cómo se lograba hacer visible estas operaciones. Las relaciones entre cuerpo-habitar-realidad/imagen-verticalidad-ficción son las nociones que nos pueden guiar para hacer una nueva revisión sobre esta propuesta, en la cual el arte busca relacionarse con un exterior urbano.

Por tanto, se analiza la instalación con base en la siguiente premisa: al funcionar como una vivienda emplazada sobre la verticalidad de una superficie urbana, la instalación colocaba la realidad de un cuerpo que habita dentro de las apariencias de la imagen, y colapsaba ambas dimensiones. Así, *Paracaidista* señala un cruce entre las apariencias del cuerpo, al asumir sus comportamientos cotidianos en la ciudad, con las apariencias de los medios que predominan en la urbe.[9]

9. Como se verá más adelante, a *Paracaidista* también se le criticó por "aparentar" una situación de pobreza y faltar a una idea de verdad. El colapso que se suscita en *Paracaidista* no ocurre únicamente con las apariencias tomadas sólo en este sentido platónico, sino, como se verá a lo largo del artículo, en el sentido en el que se busca detonar, precisamente, las posibilidades de esta propiedad de la imagen. Para Hans Belting, las apariencias de la imagen están relacionadas con tres evocaciones: la imagen como la presencia de una ausencia (que explica por medio del pensar la muerte del cuerpo), como manifestación de posibilidades tecnológicas (que puede entenderse como posibilidades del medio con independencia del cuerpo) y como derivación de una capacidad medial que potencializa la percepción de los sentidos del cuerpo (aludiendo a la posición de McLuhan). Al hablar de las tecnologías más recientes, Belting encuentra que las apariencias de la imagen funcionan como promesas de "la liberación de la referencia al mundo real". Éstas, dice, "no abren ningún acceso a un más allá de las imágenes en el que nuestros conceptos por fuerza resulten inválidos, sino que simplemente amplían el universo de las imágenes, que de todos modos se extiende más allá de nuestra propia experiencia corporal sin importar qué las haya motivado", en Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Buenos Aires:

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Paracaidista funge entonces como presencia comunicativa en la urbe requerida por el propio museo, que condujo a la colocación de un habitar ante la mirada. Al no haberse configurado como una propuesta de arte público crítico, su percepción se basó en las sensaciones de asombro y temor que derivaron en la aceptación o rechazo por parte de los receptores. El emplazamiento de la fachada puede discutirse como un medio visual que genera un *terrain vague* vertical, evidenciado por la propia ausencia del espacio habitado emplazado en ella misma. En contraste se presenta un montaje proveniente del mundo publicitario llamado *#ScribeBillboard* para destacar la manera en que el habitar como imagen actúa por medio de la superficie vertical y con el entorno urbano.

La noción de *parásito*, ampliamente discutida durante el tiempo en que estuvo montado *Paracaidista*, no se toma en cuenta, puesto que resulta relevante retomar lo que Zamora planteó como punto de partida: la construcción de su propia casa sobre una superficie vertical. El resultado de esto, junto con la necesidad de presencia exterior por parte del Carrillo Gil, la posterior desinstalación que dejaba nuevamente libre la fachada del edificio y la comparación con lo presentado como el *#ScribeBillboard*, fueron las claves que detonaron la reflexión propuesta aquí. De alguna manera fue el *#ScribeBillboard* el que, en el proceso de análisis, arrojó una nueva luz interpretativa, ya que hizo una definición y un aprovechamiento del potencial visual y comunicativo del habitar manifestado en *Paracaidista*.

El habitar dispuesto a la mirada

La ubicación para la instalación de Zamora surgió de un planteamiento de visualización del edificio del Carrillo Gil. En 2002 el equipo de curaduría buscó comisionar proyectos para la fachada con el objetivo de establecer una relación comunicativa entre las actividades de la institución y el exterior urbano. El curador Gonzalo Ortega buscaba que, mediante las estrategias del arte contemporáneo, se activara un potencial visual capaz de atraer nuevos públicos:

Katz Editores, 2007), 102. En *Paracaidista* se estaría planteando una posible interjección entre una dimensión del cuerpo y una dimensión de la imagen dentro de una dimensión urbana.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

> La intención era en aquel entonces lograr que el edificio fuera reconocido como un lugar destinado al arte contemporáneo. Esto pretendía justificarse meramente en el hecho de que para muchos habitantes de la ciudad el museo es inadvertido, así como en un interés legítimo por hacer más comprensibles los enunciados del arte contemporáneo para la gente con poca información al respecto.[10]

Implícitamente se consideraba que las capacidades de comunicación de la fachada arquitectónica estaban siendo rebasadas por una necesidad de diferenciación dentro del entramado urbano.[11]

10. Gonzalo Ortega, "Paracaidista Av. Revolución 1608 bis", *Paracaidista. Av. Revolución 1608 bis. Intervención de Héctor Zamora* (Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil, 2007), 16.

11. El edificio del Carrillo Gil de 1958 de Augusto H. Álvarez, identificado con el funcionalismo internacional, lo remodeló su hijo homónimo en 1988, al seguir las premisas del entonces novedoso *brutalismo* arquitectónico. La remodelación consistió en el reemplazo de las predominantes ventanas y celosías en las fachadas por la actual cubierta de bloques de concreto prefabricado *as found.* La intención era reafirmar la función del edificio como museo y proyectar un renovado y vigente aspecto visual. Véase Jorge Reynoso, "Apuntes a una vocación", *30 años del Museo de Arte Carrillo Gil. Origen y vocación* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004). En 2002 se realizó, con el planteamiento de Gonzalo Ortega, la intervención de Gustavo Artigas, *Emergency exit*. La propuesta consistió en utilizar la rampa del acceso principal del museo por un motociclista, quien subiría hasta romper un muro falso para llegar al estacionamiento ubicado a un costado. La rampa característica del edificio era el elemento sobre el que recaía la atención; y la temporalidad como evento no dejó huella que sirviera para los fines iniciales de Ortega. La fachada sólo sirvió como telón de fondo. Después de *Paracaidista*, el programa de Ortega no tuvo continuidad a pesar de la visualidad alcanzada tanto para la institución como para la trayectoria de Zamora. No obstante se marcó un precedente en la realización de proyectos posteriores que buscaban también una proyección del arte hacia la urbe desde el exterior del edificio. En 2006, Ramiro Chaves con *Proyecto Canadá* reubicó en la azotea del Carrillo Gil las letras gigantescas del anuncio luminoso "Canadá" que se encontraban instaladas a un costado de un edificio de la avenida Insurgentes de la Ciudad de México. Si bien, no apelaba a las potencialidades comunicativas del edificio, extrajo un elemento ampliamente visible de una fachada urbana para relocalizarlo. *Proyecto para el Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil* de Tercerunquinto de 2008 consistió en retirar las letras del nombre del edificio ubicadas en la fachada, para colocarlas en una sala interior. Este gesto permanecía casi invisible desde la mirada exterior. En ese mismo año, *Levitación asistida* de Fernando Ortega consistió en la colocación de una grúa de construcción a un costado del edificio para sostener un bebedero para colibríes, el cual era visible desde la ventana de una de las salas del museo. La monumental grúa no se diferenciaba del entorno en tanto que su presencia se asocia directamente a un paulatino cambio constructivo de la ciudad. Su significación era perceptible al encontrar la fragilidad del bebedero que sostenía. En 2011, *Panteón* de José Carlos Martinat consistió en extraer la pintura

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

El resultado fue una instalación que interrumpía la visualidad del edificio y la del contexto urbano.[12] Su base constructiva estaba formada por un esqueleto metálico convexo sostenido por medio de grúas fijadas en el techo del edificio. Con una cubierta de láminas asfálticas acanaladas se confería la apariencia de construcción marginal. La retícula quebrada y escamosa color rojo quemado, negro opaco y blanco translúcido contrastaba con la superficie plana y gris de concreto martelinado de la fachada del Carrillo Gil.

Desde el exterior se percibían elementos que indicaban que se trataba de un espacio habitado: las ventanas abiertas, hechas con bastidores de madera forrados con hule transparente, la luz interior encendida en las noches, y las plantas que se asomaban desde el andamio de acceso y desde la parte superior de la ventana saliente del edificio, que fue aprovechada como terraza.

El andamio de acceso, al estar formado como escalinata hecha con planos inclinados de madera y chaperas clavadas como peldaños, contrastaba con la escultura de Alejandro Prieto (Ciudad de México, 1924-1996), mostraba fragilidad, pero también dependencia al tener que amarrarse con lazos para contar con mayor firmeza.[13] La asignación funcional de los espacios interiores era la habitual de un departamento: estancia-comedor, dos recámaras, baño y pasillos. No obstante, su distribución estaba replegada a la verticalidad. La apropiación de la fachada hacía de su exterioridad una pared interior. Zamora identificó la instalación como una construcción parasitaria por su dependencia estructural y por la extracción de los servicios de agua y luz del museo.[14]

---

de una barda que anunciaba un concierto del grupo musical Panteón Rococó, para colocarla en una manta que superpuso en la fachada del Carrillo Gil.

12. El Carrillo Gil se encuentra en el cruce conflictivo y muy transitado de las avenidas Revolución y Altavista en la zona de San Ángel. En los alrededores se encuentran centros comerciales, un mercado tradicional de flores, calles empedradas, bares, restaurantes exclusivos, centros nocturnos, casonas históricas, centros culturales, parques y residencias pertenecientes a clases acomodadas. Se trata de una zona heterogénea con una intensa actividad comercial y turística. En registros tomados en video desde el interior de la instalación se observa la mirada curiosa de los automovilistas que debían detenerse antes de atravesar el cruce por el semáforo en alto.

13. Esta relación fue señalada por la crítica como una diferencia de estrategias entre un arte moderno que buscaba una presencia urbana sólida y permanente y un arte contemporáneo que llega a resultados transitorios. Véase Medina, "Arquitectura post-apocalíptica", *Reforma*, Sección C Cultura, México, jueves 26 de agosto de 2004, 4; y Reyes Palma, "Héctor Zamora, el arte como síntoma", 15.

14. Reyes Palma consideró que con *Paracaidista* el museo exhibía una imagen interior degradada debido al escaso interés de las políticas gubernamentales en cuanto a su apoyo a la cultura, de tal suerte que se desarrollaba una dependencia de la iniciativa privada para el desarrollo de proyectos

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

La colocación de la estructura en la fachada estuvo acompañada por una exposición al interior del museo en la que se mostraban los formatos burocráticos, cartas a funcionarios y estudios técnicos como narrativa de las dificultades y tropiezos que tuvieron que superarse para llevar a cabo la instalación.[15] Así, la muestra se componía tanto de esta exposición como de visitas guiadas al interior de la instalación. El visitante podía entrar a un espacio privado donde con la mirada esperaba hallar alguna revelación al enigma de la identidad de su ocupante suscitado mediante la apariencia exterior.

Michel de Certeau plantea una relación idealizada entre cuerpo y casa en tanto espacio privado. La casa, dice, funciona como una protección que separa las presiones del "cuerpo social" del "cuerpo individual". Es un "habitar aparte" en donde el cuerpo dispone como mejor le parece de un "abrigo cerrado" sustraído de la mirada y de la "presencia del prójimo. […] Este territorio privado hay que protegerlo de las miradas indiscretas, pues cada quien sabe que el menor alojamiento descubre la personalidad de su ocupante".[16] El giro de *Paracaidista* fue precisamente en el sentido opuesto porque existía la intención

artísticos (los recursos que financiaron el proyecto provinieron de la Fundación BBVA Bancomer). Reyes Palma, "Héctor Zamora, el arte como síntoma". No obstante, para Zamora el parásito era el propio arte que aun puede crecer dentro del conjunto de instituciones debilitadas: "Las características del Carrillo Gil son idóneas, ya que es parte del aparato de cultura gubernamental. Su edificio se ubica en un nodo vial extremadamente caótico, y además atraviesa un momento difícil por su situación financiera e intelectual, ocasionada por la actualidad política cultural. Es por tanto un huésped ideal para el experimento, ya que como todo ser débil en la naturaleza es propenso a desarrollar una infección". Héctor Zamora, citado por Gonzalo Ortega, "*Paracaidista Av. Revolución 1608 bis*", hoja de sala de la exposición, agosto de 2004-noviembre de 2004.

15. Debido a que el edificio del Carrillo Gil es considerado inmueble con valor artístico y que la enmarcación de San Ángel tiene la designación de zona histórica, el proyecto fue clausurado por las autoridades locales apenas instalada una parte de la estructura inicial. Los problemas legales que se presentaron tenían que ver con la interpretación institucional y burocrática, tanto del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y la Delegación Álvaro Obregón de la Ciudad de México, de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos, el Registro Público de Monumentos y Zonas Artísticos (a cargo del INBA) y el Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricos (controlado por el INAH). El proceso legal y burocrático que debió emprenderse para obtener los permisos necesarios de las diferentes instituciones gubernamentales se basó en demostrar a cabalidad la reversibilidad y temporalidad de la instalación. La garantía de estos elementos fue la condición necesaria para permear por cierto tiempo el control burocrático de la visualidad de la zona.

16. Michel de Certeau, "Espacios privados", en *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1999), 148.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

de exponer el interior hacia la mirada. El acuerdo con el museo (como cuerpo social) fue permitir la entrada a los visitantes (el prójimo), y el mismo Zamora (el cuerpo individual) era quien debía funcionar como guía. El objetivo de la instalación, tanto de su aspecto exterior como interior, fue desde el principio la mirada, a la que se le sustraía lo indiscreto de sus escudriñamientos. Las visitas guiadas que se ofrecían en *Paracaidista* permitían observar e interactuar con el espacio creado y con su ocupante.

En este sentido, la instalación, al estar expuesta fuera del museo y al abrirse a los visitantes, suscitó reflexiones en cuanto a su aportación o rechazo a las manifestaciones de un arte público contemporáneo.

Del arte público al asombro y el temor

Interesada en la manera en que los públicos de arte se sienten implicados tanto por las instituciones como por las obras mismas, Graciela Schmilchuk desestima la instalación *Paracaidista* como arte público y señala que no proponía prácticas simbólicas que llevaran a la construcción de ciudadanía. En su análisis distingue dos tipos de públicos que percibieron la propuesta, uno interesado en el arte, poseedor de herramientas suficientes de interpretación, y otro casual, el cual no contaba con marcos referenciales claros que guiaran la percepción y evitaran una sensación de vacío. El vacío, dice, se convierte en malestar "cuando el efecto de verdad falla y la incertidumbre se hace insoportable", lo que entorpece los procesos cognitivos que podrían activarse.[17]

Schmilchuk piensa la obra de Zamora en relación con el exterior del museo y, por tanto, con un espacio no demarcado por las convenciones artísticas. Así, la fachada del museo como exterior involucraba un enfoque distinto a las regulaciones del interior. En este exterior, Schmilchuk consideraba que la obra quedaba relegada a la indeterminación. Reconoció, no obstante, que la obra podía lograr la captación de nuevos públicos. Desde este punto de vista, *Paracaidista* fracasaba como arte público.

17. Graciela Schmilchuk, "Públicos, participación, desplazamientos", *Curare*, núm. 25 (enero-junio, 2005), 111. Los marcos referenciales son para Schmilchuk la mediación que ocurre en el encuentro obra-espectador regulada por la curaduría, museografía, crítica y prensa, así como por espacios de difusión como bienales, galerías, colecciones y museos.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

En efecto, la instalación de Zamora no manifestaba una preocupación explícita por comprometer a un *otro*, fuera éste el público ajeno al campo del arte o los propios habitantes de las zonas marginales. La exhibición exterior que se ejercía a *tamaño natural* —o, si se quiere, de manera monumental— se ofrecía sin una certidumbre interpretativa y sin proponer un papel activo en el receptor que apelara a una asociación entre exterioridad y participación. Lo que hizo Zamora fue justamente lo contrario: una especie de privatización de la fachada para beneficio personal.[18]

En el esfuerzo por comprender el funcionamiento de la obra, Schmilchuk realizó una encuesta a transeúntes casuales, con el objeto de registrar la capacidad que tuvo para acercar a nuevos públicos y el impacto estético que produjo. Por su parte, en la puerta de acceso a la morada temporal, Zamora colocó un buzón en el cual recibió constantemente comentarios sobre la obra.[19] En ambos casos, se trató de gestos en los que se intentaba asir el efecto producido por la indeterminación de una obra ampliamente expuesta sobre un público incierto. Las opiniones expresadas fueron tanto de atracción como de desaprobación. Sin embargo, fue en estas últimas donde se señalaba el componente de la apariencia como detonante del rechazo. "No es lo mismo vivir como pobre que parecer que se vive a lo pobre" se sentenciaba en una nota de prensa en la que la instalación se criticaba por aludir a las formas de vivir precarias sólo en apariencia, puesto que en el interior se podía constatar lo contrario, al apelar así a una falta de correspondencia entre la imagen y una supuesta idea de verdad.[20] Sin embargo, los rechazos suscitados no sólo se producían porque lo

18. Medina, sin considerar la superficie vertical, diría que se ejerció una "privatización del aire". Medina, "Exterior interiorizado", en *Sin límites. Arte contemporáneo en la Ciudad de México 2000-2010* (Ciudad de México: Editorial RM, 2013), 20.

19. Aunque Schmilchuk no apunta que la realización de su sondeo fuera riguroso, omite dar el número de entrevistados y no se detiene a esclarecer algún tipo de perfil de los entrevistados. Solamente hace notar sus resultados generales. Entre éstos, encontró que 68 por ciento no había visitado nunca el museo y que a 26 por ciento le parecía fea la instalación, mientras que al porcentaje restante le parecía atractiva. Schmilchuk, "Museos y espacio público", *M. Museos de México y del Mundo* I, núm. 3 (1er semestre de 2005): 50-55. Por otro lado, sin la intención de hacer una medición estadística, en el catálogo de la exposición se reprodujeron muchas de las notas recibidas en el buzón. En términos generales los comentarios oscilaban desde la felicitación hasta la condena. Entre algunos de los argumentos estaban, por un lado, el asombro por la habilidad técnica y, por el otro, el rechazo por juzgar que se aprovechaba de la pobreza para hacer arte. Ortega, *Paracaidista. Av. Revolución 1608 bis.*

20. Francisco Peña, "Los pobres también venden", *Milenio*, 28 de noviembre de 2004, 47.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

marginal no era respetado, sino también porque no permanecía invisible. Para algunos vecinos era precisamente esta apariencia de precariedad la que resultaba molesta.

Así, la falta de marcos de referencia no impedía el establecimiento de una relación subjetiva con una otredad que aparentaba manifestarse como presencia viva. La construcción de subjetividad pasa de manera necesaria por una relación con lo que no es uno, y se deriva, como apunta Suely Rolnik, en respuestas de asombro y temor.[21] Rolnik señala que el *otro* es entendido desde dos sensibilidades en conflicto: a partir de una cartografía de representaciones y de la presencia viva de su cuerpo. En el proceso de subjetivación, la comprensión del exterior —el mundo y lo otro— se enfrenta a la paradójica falta de correspondencia coherente entre las representaciones y las experiencias corporales, en la que se desata una tensión entre ambas sensibilidades que se canalizan como fuerzas de asombro y temor con las que, finalmente, el sujeto busca movilizar su realidad y sus relaciones con lo exterior.[22] Ante un acontecimiento tomado como fuente de información, estas fuerzas inclinan la respuesta hacia un lado de la dualidad si/no que regresa al sistema comunicativo, como aceptación/rechazo.

Paracaidista aconteció, entonces, como presentación de un cuerpo en un aparato mediático museo-fachada-casa. El intercambio simbólico que normalmente sucede en una exposición se expande al exterior urbano y marca una diferenciación con éste, al exhibir una combinación entre mostrar/esconder que propició indeterminación. Se muestra el exterior de una casa mientras que el habitante permanece escondido. El aspecto de la casa es la principal pista que se ofrece para develar la función de la construcción y, en consecuencia, la identidad oculta del habitante. La activación de las posibilidades de asombro o temor se detonan al suponer una identidad determinada sobre lo que permanece oculto, que depende de la procedencia del sujeto que hace la observación. La identidad que en un primer momento aparece escondida es la del artista, y se sugiere la de un *otro* producido por la urbanización excluyente, como *presencia viva*, como cuerpo que altera la subjetividad de quien observa.

21. Suely Rolnik, "La vida en venta", *Sitios distantes. Crisis urbanas y síntomas domésticos en el arte contemporáneo reciente* (San Diego: Installation Gallery, 2005).

22. Rolnik dice que el desequilibrio entre ambas percepciones "genera una crisis de la subjetividad que ejerce presión y suscita sentimientos de asombro y de temor, ocasionando una sensación de vértigo" (Rolnik, "La vida en venta", 146-153).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Por último, después de los tres meses de ocupación, el desmontaje de *Paracaidista* dejó la fachada vacante lo que hizo visible la ausencia del habitante como un cuerpo que ya no está allí, y quedó entonces la pregunta sobre las implicaciones de la disponibilidad en las superficies verticales.

La fachada como terrain vague

Los espectaculares, las vallas publicitarias y las enormes mantas que cubren edificios se utilizan como soportes para la publicidad exterior. No obstante, si se observa desde una dimensión urbana más amplia, las superficies verticales de la ciudad pueden entenderse como el medio que se hace visible cuando soportan cualquier tipo de decoración y configuración visual. Niklas Luhmann, al analizar el funcionamiento de los medios de comunicación en un sistema social, ubica la distinción entre medio/forma como manera de operar.[23] El medio se define por la pluralidad y posibilidad de conexión entre elementos que permanecen laxos. Las formas son visibles en el momento en que fijan una posibilidad de conexión entre determinados elementos, y visibilizan así al propio medio que, de otra manera, no podría observarse.[24]

El mecanismo de las fachadas funciona como una superficie vertical que aloja imágenes; es decir, como un medio que se hace visible cuando soporta formas visuales desde donde se proyectan y reproducen imaginarios. Al alojar reiteradamente imágenes forman parte de un hábitat en el que se exalta la apariencia externa que es impenetrable para el cuerpo. Su artificialidad sugiere

23. Mientras Luhmann está interesado en utilizar este planteamiento para comprender la comunicación de los sistemas sociales (Luhmann, *El arte de la sociedad*, 171-178), Belting busca entender las representaciones del cuerpo y las interacciones en doble dirección entre el cuerpo y la imagen (Belting, *Antropología de la imagen*). Tanto medio como cuerpo son habitados por la imagen; pero ésta no es sólo una forma independiente, sino que se constituye como parte interrelacionada de una dualidad medio/imagen o cuerpo/imagen, tal y como propone Luhmann entender la dualidad inseparable medio/forma como una forma misma. Belting, al considerar que en la manera de concebir simbólicamente un medio se delata la manera de concebir el cuerpo, encuentra que, ante la expansión tecnológica de los medios de la imagen, el cuerpo ha quedado como una especie de anverso autorrelegado. Habla, por ejemplo, de la metáfora de lo "descorporizado" de la imagen en los medios digitales como reflejo de una nueva manera de experimentar el propio cuerpo (Belting, *Antropología de la imagen*, 17, 113 y 136).

24. Luhmann, *El arte de la sociedad* (Ciudad de México: Herder/Universidad Iberoamericana, 2005), 171-178.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

la existencia de una profundidad —de una verdad— que parece oculta.[25] La exaltación de la apariencia externa e impenetrable en la urbe es planteada por Paul Virilio como la reducción de las cualidades táctiles de la ciudad, en donde se privilegia una visualidad que, al estar vinculada a dispositivos tecnológicos, origina una deslocalización de las referencias espaciales y temporales.[26]

"El gran poder de la fachada", dice Henri Lefebvre, obstaculiza el encuentro con una "verdad del espacio", al suplantarlo por una "lógica de visualización". La fachada, al ser tratada como el elemento principal de la arquitectura, apuntaría a la degradación del espacio, y lo condena a un juego de miradas basado en el ver y ser visto. El problema de la fachada estaría en que fácilmente determina una visualidad que funciona como un rostro capaz de expresar pero, al mismo tiempo, de disimular, de tal manera que produce falsedad en el entorno urbano.[27]

Las modas del mundo neoliberal aprovechan esta capacidad de la imagen en el espacio. Las fachadas se muestran como la cara urbana de la caducidad y la renovación cultural que promueve la aparición de *iconos instantáneos* para las entidades corporativas que buscan un reconocimiento global.[28] La formu-

25. Janet Ward sostiene, retomando a Friedrich Nietzsche, que si las sociedades no giran en torno a verdades constitutivas sino a luchas derivadas de la "voluntad de poder", entonces en el plano urbano también se puede hablar de una "voluntad de superficie" que expresa visualmente al propio poder. Janet Ward, *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920's Germany* (Los Ángeles: University of California Press, 2001), 3-37. Nietzsche coloca la verdad como una encubierta condición metafísica construida por las metáforas del lenguaje para sostener posiciones de privilegio. Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trads. Luis M. Valdés y Teresa Orduña (Madrid: Tecnos, 1990).

26. Paul Virilio, *La ciudad sobreexpuesta*, Colección Fotocopioteca, 3 (Cali, Colombia: Fundación Hivos y DOEN, 2009), 5. Recientemente, en 2017, el sistema digital de una valla electrónica ubicada en la Ciudad de México fue infiltrada por un *hacker* anónimo para sustituir los anuncios publicitarios usuales por videos pornográficos. Esta intromisión deja al descubierto la posibilidad de transmitir cualquier cosa desde cualquier lugar gracias a las herramientas tecnológicas instaladas en la urbe, lo que pone en un nuevo jaque la relación del cuerpo con su espacio y evidencia, al mismo tiempo, una pugna por el control de los medios. "*Hackean* espectacular en Periférico", *El Universal*, www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/cdmx/2017/03/4/hackean-espectacular-en-periferico, consultado el 11 de febrero de 2018.

27. Para Lefebvre, la desconfianza de la imagen (y del lenguaje) sobre los espacios se debe a que el segundo aparece sólo representado, y por tanto reducido, y se fragmenta así la acción y la experiencia social. Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1991), 99.

28. Los iconos instantáneos de las edificaciones posmodernas, según Hal Foster, han tergiversado las reflexiones críticas del *pop art*, de las que son herederas, sobre la naturaleza de la apariencia de las cosas, y se han transformado en una afirmación cínica de lo visual. Refiriéndose a la arquitectura de Rem Koolhaas y de Frank Gehry, señala una conjugación de comunicación

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

lación de programas arquitectónicos capaces de responder a las necesidades de identidades espaciales específicas apunta a dos flancos producidos por la misma dinámica global del neoliberalismo: por un lado, la homogeneización derivada de sus esquemas de producción y distribución industrial y, por el otro, la derivada del requerimiento de diseñar identidades artificiales de diferenciación ante tal homogeneización. El resultado es el uso de múltiples máscaras con el fin de seducir las percepciones mediante las formas.[29]

Así, las superficies urbanas muestran una relación indisoluble y controlada, entre superficie/profundidad, forma/contenido e ilusión/realidad y alcanzan un potencial comunicativo que se dirige a la proyección de diferencia dentro de patrones de producción similares. Al mismo tiempo, desde las superficies verticales se ejerce una dominación de los imaginarios que se proyectan a escala urbana, resguardados de la intervención de los sujetos, pero dirigidos a su mirada y a la formación de subjetividad. El espacio urbano, al estar colmado de estos mecanismos de visualización, registra una contradicción entre una percepción corporal del espacio y la superposición de imágenes que funcionan como aparatos de subjetivación que refieren a espacios ficticios. El "gran poder" de las superficies urbanas radica en su potencial para constreñir cuerpos, proyectar imaginarios y absorber la profundidad dentro de sí mismas.[30]

Si la experiencia del mundo es accesible sólo a través de los medios, la experiencia de la ciudad se cubre de medios/imágenes que reiteran y fortalecen una separación del cuerpo con el espacio público. Para Rosalyn Deutsche el espacio público es, opuesto al asombro y aceptación a las que está abocada la publicidad, una zona que necesariamente genera conflicto. Esto es que, a diferencia de los imaginarios de coherencia, la dimensión pública del espacio se manifiesta como "la imagen del lugar vacío".[31]

---

y de tecnología en las superficies y formas constructivas que convierten el edificio en una imagen demagógica y, al mismo tiempo, elitista. Véase Hal Foster, "Image-Building", en *The Art-Architecture Complex* (Brooklyn: Verso, 2011), 1-18.

29. Peter Krieger, "Percepción, conceptualización y determinación de la arquitectura", en *Paisajes urbanos. Imagen y memoria* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 324.

30. Un control político de las imágenes implica necesariamente un control de los medios que las transmiten. Belting apunta que si bien este control busca tener incidencia en la memoria colectiva, también requiere de una expansión en el espacio público. Hans Belting, "Imagen, *medium*, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología", trad. Óscar Gómez, *Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 20 (2015): 169.

31. Rosalyn Deutsche, "Art and Public Space: Questions of Democracy", *Social Text*, núm. 33 (1992): 51.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Deutsche indica que la existencia de lo público depende de la supresión de la figura de poder y de propiedad; por lo que el vacío generado se sustituye por la interacción social que, lejos de ser una zona de armonía, es conflictiva e inestable. Lo público, contradictoriamente, niega el mismo conflicto que produce su espacio; de tal suerte que si se llena de coherencia produce exclusión. Es la posibilidad de esta contradictoria tensión la que produce el espacio público. La coherencia en la publicidad está detrás de sus atractivas ficciones y en los mecanismos mercadológicos que le dan origen. El arte en el exterior no aspiraría a generar coherencia, sino a revocarla a manera de, en palabras de Rancière, disensos favorecidos por los espacios del arte.[32] La fachada, si se entiende como cara exterior que puede estar vacía, se confronta al contexto urbano y tiene así la posibilidad de ser una zona propicia para la crítica a los espacios restringidos de representación en la urbe.

El habitar de *Paracaidista* se dirige contra la propiedad misma de la imagen urbana. Devela la función de la fachada como un *terrain vague* en tanto que hace visible la vacuidad disponible del medio a través del cuerpo. El medio de la fachada, tomado como lote vertical, es ocupado no por una imagen sino por un cuerpo que, con el habitar, refiere a un espacio. Según Solà-Morales, el *terrain vague* es la negatividad de un entorno dominado por la razón funcional de la arquitectura y el urbanismo. Se trata de espacios aparentemente abandonados y detenidos en la improductividad, el extrañamiento y la incertidumbre. El sujeto urbano experimenta con estos vacíos una posible salida al control racional del espacio. En el *terrain vague* observa una incertidumbre como ruta utópica de libertad urbana que desde el arte se puede contraponer a la modernidad homogeneizadora de la ciudad.[33] Las connotaciones utópicas de la posición del sujeto occidental, desde las que habla Solà-Morales, no pueden mantenerse por mucho tiempo ya que, como señala el investigador brasileño Girnos Elias, la indeterminación del espacio vacío se desvía rápidamente hacia el usufructo por parte de los intereses económicos del capital, o, en el

32. Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, trad. Manuel Arranz (Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005), 69-80.

33. Solà-Morales se refiere a la fotografía de John Davies (1949), David Plowden (1932), Thomas Struth (1954), Jannes Linders, Manolo Laguillo (1953) y Olivio Barbieri (1954) sobre estos espacios residuales. Véase Ignasi de Solà-Morales, "Terrain vague", en *Naturaleza y artificio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

contexto de los países periféricos, por la apropiación irregular de la población excluida.[34]

El filósofo y curador Nelson Brissac hace la adaptación del término al contexto latinoamericano al remplazar el sujeto occidental, que sólo percibe el vacío residual producido por la racionalidad urbana, por el sujeto latinoamericano excluido (el indigente, el vendedor ambulante, el pepenador y el habitante de las favelas) que ya vive dentro de los vacíos residuales producidos por las transformaciones urbanas de la globalización.[35] Mientras que Girnos Elias admira la indeterminación porque allí observa la posibilidad de libertad, Brissac realiza modificaciones forzadas en el espacio para sobrevivir ante su propia condición de indeterminación. El *terrain vague* queda como espacio fragmentado por la globalización, ocupado por sujetos nómadas que, ante la mirada del sistema artístico y arquitectónico, ofrecen soluciones para plantear estrategias dirigidas hacia una continuidad urbana.

Zamora no es este sujeto nómada; pero su ocupación se ejecuta *como si* lo fuera. Al hacer esta escenificación, la fachada, caracterizada por su poder visual, se señala como espacio residual. Las superficies urbanas no suelen producir extrañamiento pues siempre están *ocupadas* por el relevo de lo nuevo y diferente. En *Paracaidista* este relevo parece detenerse por la superposición de lo fijo y estático que implica una casa. La fachada visualmente productiva se convierte en un terreno improductivo destinado a un cuerpo que permanece oculto dentro de su casa, que comunica con esto cierta incertidumbre y expectativa por la ocupación del no propietario. No se implican de manera directa a sujetos marginales ni se busca representarlos. Tampoco se autosacrifica la posición privilegiada como artista; al contrario, se aprovecha esta condición para realizar la apropiación.

Habitar la fachada

Sin ser un sujeto marginal —ni para el campo artístico, ni para la zona urbana que ocuparía—, Zamora se apropiaba del aspecto de las viviendas marginales

34. Gabriel Girnos Elias de Souza, "Percepções e intervenções na metrópole: a experiência do projeto Arte/Cidade em São Paulo (1994-2002)", tesis de maestría en Arquitectura y Urbanismo (Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006), 247-248.

35. Véase Nelson Brissac, "Latin American Megacities: the Urban Formlessness", en *The Urban Scene in Latin America* (Durham y Londres: Duke University Press, 2009), 233-248.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

al mismo tiempo que lo hacía de la fachada como zona urbana destinada a las apariencias, lo que permitió proyectar su habitar hacia la mirada como ficción. La vivienda construida no sólo contrastaba con el entorno por su aspecto, sino que también se colisionaba visualmente con el condicionamiento perceptivo de encontrar superficies cubiertas con mensajes publicitarios. El *habitar la fachada* expuso así una conjugación entre un elemento real y otro ilusorio; es decir, entre un cuerpo que habita y una imagen que se proyecta.

Esta dualidad puede comprenderse con el planteamiento de Hans Belting en donde la relación entre cuerpo e imagen opera a través del medio. La manera en que se concibe simbólicamente un medio, dice, delata la forma de concebir el cuerpo. Y de modo inverso, propone entender el cuerpo como medio; es decir, como cuerpo mediatizado capaz de alojar imágenes, así como capaz de proyectarlas. Tanto medio como cuerpo son habitados por la imagen; pero esta última no opera de forma independiente, sino que se constituye como parte interrelacionada de una dualidad medio/imagen o cuerpo/imagen.[36]

La estrategia de Belting de colocar al cuerpo en un estatuto similar a los medios en tanto a la capacidad de alojar imágenes conlleva la problemática del comportamiento visual que el propio cuerpo es capaz de manifestar: "El cuerpo es en sí mismo una imagen desde antes de ser imitado en imágenes."[37] Así, la comprensión de las imágenes que tratan sobre el cuerpo debiera tener en cuenta que éste ya contiene de antemano una autorrepresentación de sí mismo.

De esta manera *Paracaidista*, al transponer el habitar como imagen, no se desprende de la imagen del cuerpo, y conserva su manifestación mediante el actuar cotidiano en el espacio; es decir, habitando. La conjugación de los conceptos de cuerpo, medio e imagen opera por medio del habitar y de la superficie vertical de la fachada; se introduce así el elemento adicional del espacio. Si para Belting el "lugar de la imagen" es el cuerpo, ahí se señala el *lugar del cuerpo* dentro del espacio urbano. Esto implica pensar que si el cuerpo puede ser medial también es espacial, por lo que se requiere tomar en cuenta que la visualidad que ahí se está desplegando va de la mano con el desenvolvimiento cotidiano del cuerpo, es decir, con su habitar.

Por otra parte, para Lefebvre el habitar actúa como una fuerza conflictiva de apropiación del espacio. Para el individuo, dice,

36. Belting, *Antropología de la imagen*.
37. Belting, *Antropología de la imagen*, 112.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

> apropiarse no es tener en propiedad, sino hacer su obra, modelarla, formarla, poner el sello propio […] es también hacer frente a los constreñimientos, es decir, es el lugar del conflicto, a menudo agudo entre los constreñimientos y las fuerzas de apropiación […] el conflicto entre apropiación y constreñimientos es perpetuo a todos los niveles, y los interesados los resuelven en otro plano, el de la imaginación, de lo imaginario.[38]

Ahí encontraremos que el habitar, como fuerza tanto rutinaria como creativa, se confronta a un hábitat colmado de imágenes en un espacio normativo y excluyente. Así, la apropiación de un emplazamiento privilegiado de *Paracaidista*, la referencia deslocalizada a las construcciones periféricas, el habitar de Zamora y el encuentro sorpresivo de la instalación en medio del desplazamiento cotidiano de los receptores casuales se conformaron como las aristas desde donde se establecieron vínculos con la crisis de la dimensión pública del espacio urbano.

En la Ciudad de México, al igual que en otras urbes globales, se vive un proceso de homogeneización neoliberal en donde la disociación entre el espacio jurídicamente público y las prácticas de la vida cotidiana se encaminan a la superposición de la dimensión privada sobre la pública. La multiplicación y el crecimiento de plazas comerciales, el cierre de calles por residentes, las apropiaciones de espacios por parte de comerciantes informales, la gentrificación, la especulación inmobiliaria y la construcción de enclaves autosuficientes como autosegregación residencial son fenómenos que han configurado el espacio de la ciudad, que zonifican y delimitan el comportamiento de los habitantes.[39] En este sentido, las imágenes aparecen por medio de la presencia desbordante e irregular tanto de soportes publicitarios tradicionales como de grandes pantallas electrónicas que forman parte de esta crisis del espacio público y configuran un hábitat dirigido a la mirada que excluye el cuerpo.

Quien habitó la fachada fue, entonces, un artista que, sin asumir un comportamiento de supervivencia como el de los habitantes de las zonas marginales, generó un acontecimiento mediante la presencia de su cuerpo que volvía a

38. Henri Lefebvre, *De lo rural a lo urbano*, trad. Javier González-Pueyo (Barcelona: Anthropos, 1978), 210.

39. Sobre el registro de estos fenómenos urbanos de la Ciudad de México a principios del siglo XXI, véase Emilio Duhau y Ángela Giglia, "El espacio público en la Ciudad de México. De las teorías a las prácticas", en *Los grandes problemas de México. Desarrollo urbano y regional* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2010), 389-447.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

introducirse al mundo de las imágenes. La comunicación publicitaria apropió y adaptó esta relación posteriormente para generar imágenes seductoras que, a pesar de tomar la presencia de un cuerpo como base, se encaminaban a la exclusión del cuerpo de los receptores.

El cuerpo como representación de sí mismo

El cuerpo, con las cualidades de cuerpo/imagen y cuerpo/medio, parece estar condicionado a las tensiones similares que se observan en las superficies urbanas. La posibilidad de alcanzar una profundidad oculta queda acotada por las proyecciones que suceden exteriormente. Una "voluntad de superficie", como menciona Janet Ward, es subjetivada a manera de estados mentales que reafirman y reproducen las soberanías de poderes políticos y económicos.[40] Actualmente, es en las redes digitales donde se puede percibir de manera clara

40. Sobre la "voluntad de superficie" véase la nota 23. La complejidad de la *surface culture* ha desatado diferentes posiciones. Según Ward, para Walter Benjamin, George Simmel y Sigfried Kracauer existe un potencial de liberación social gestado aun dentro de la propia fascinación que suscita, mientras que, desde una nostalgia por lo real, Guy Debord condena los imaginarios del espectáculo, critica los medios masivos y la estética de las mercancías. Al seguir a Debord, con las nociones de simulación e hiperrealidad de Baudrillard, el significante y significado se diluyen y niegan la posibilidad de una profundidad en la que se encontraría la realidad (Ward, *Weimar Surfaces*, 3-37). Por otro lado, una relación entre cuerpo y superficies urbanas puede seguirse mediante las reflexiones sobre el grafiti del propio Baudrillard. La estrategia de visualización del grafiti está basada en la superposición y el desbordamiento y rechaza así sus soportes: "la superposición equivale a la abolición del soporte como plan, así como el desbordamiento equivale a su abolición como marco". Jean Baudrillard, "El orden de los simulacros", en *El intercambio simbólico y la muerte*, trad. Carmen Rada (Caracas: Monte Ávila, 1980), 30. Baudrillard desconfía de los proyectos artísticos que buscan dialogar con la arquitectura y el urbanismo porque parten de un respeto de los soportes y los lenguajes que reduce la posibilidad de una confrontación radical. Asimismo valora el grafiti por su indiferencia a las superficies, pero sobre todo, lo idealiza al considerarlo como diferencia incodificable, como no-signos que operan únicamente como significantes sin significado. No obstante, es Sonja Neef quien recupera la posición del cuerpo como medio generador de la imagen. La imagen del grafiti es un gesto táctil que refiere al movimiento ejecutado rápidamente. La diferencia simbólica que se genera no es la de un *no-signo* inmerso en un entorno de signos, como lo plantea Baudrillard, sino la de un acto del cuerpo que se extingue en el momento en que se ejecuta, se reactiva mediante la repetición, y deja huellas en el contexto urbano. Lo que se exhibe entonces es tanto un sujeto cultural como la imagen que produce. Sonja Neef, "Killing Kool: The Graffiti Museum", *Art History*, núm. 3 (junio, 2007), 422. Neef dirige la atención hacia las acciones del cuerpo como salida a las imposiciones visuales, y regresa así a

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

estas tensiones de los cuerpos. En éstas el sujeto moderno compite con otros sujetos mediante la proyección de una imagen atractiva para asegurarse mayor visibilidad y, por tanto, mayor influencia social: "El sujeto moderno ahora tiene una nueva obligación: la obligación de auto-diseñar una presentación estética de sí mismo como sujeto ético".[41] Con este señalamiento, Boris Groys sugiere que el aspecto ético adquiere importancia porque, en principio, existe una coerción social en la que el sujeto debe mostrarse apegado a una verdad interior. Esta verdad, contradictoriamente, debe manifestarse mediante apariencias: "El cuerpo toma la forma del alma. El alma se vuelve el cuerpo."[42] En el cuerpo, para Groys, se experimenta como el colapso de la distinción superficie/profundidad, ya que, en tanto cuerpo —el lugar de la imagen para Belting— debe proyectar como obligación ética su alma —la verdad del sujeto.

La proyección de la cualidad del cuerpo/imagen como punto de partida para generar más imágenes se puede observar en la campaña publicitaria de 2013 llamada *#ScribeBillboard*, la cual promocionaba la marca de cuadernos y libretas Scribe con los objetivos de actualizar su presencia visual y atraer el interés de públicos jóvenes.[43] La campaña consistió en la contratación de una joven artista, Cecilia Beaven, para que habitara detrás de un anuncio espectacular, colocado en la zona comercial y elitista de Polanco de la Ciudad de México, el cual pintaría durante diez días con motivos que el público sugería por Twitter.[44]

---

una tactilidad que Paul Virilio consideraría perdida. El cuerpo aparecería como una obstrucción visual al mostrar sus propios actos sobre cualquier superficie de la que se carece propiedad.

41. Boris Groys, "La obligación de autodiseñarse", en *Antología*, trad. Saúl Villa (Ciudad de México: COCOM Press, 2013), 59.

42. Groys, "La obligación de autodiseñarse", 61.

43. La marca Scribe surgió en 1963 dentro de la compañía Kimberly Clark México. Después, en 2006, la empresa Grupo Papelero Scribe, S.A. de C.V., se desvinculó de Kimberly Clark México y se quedó con la marca Scribe. Más recientemente, en 2013, la empresa Bio Pappel, S.A. de C.V., compró Scribe. Para esta adquisición se realizó un cambio de logotipo de la marca acompañado por la campaña publicitaria *#ScribeBillboard* como reflejo visual del último movimiento empresarial y como estrategia para atraer a públicos jóvenes. "Company Overview of Bio Pappel Scribe, S.A. de C.V.", *Bloomberg*, consultado el 26 de junio de 2016, en www.bloomberg.com/Research/stocks/private/snapshot.asp?privcapId=34074068. La agencia publicitaria La Doble Vida que diseñó la campaña obtuvo un reconocimiento en la 60ª edición del Festival Internacional de Creatividad Cannes Lions del mismo 2013 en la categoría *Outdoors*.

44. El espectacular se instaló en la azotea de la boutique High Life, ubicada en la esquina de la avenida Presidente Masaryk y Alejandro Dumas. El interior de la habitación tenía un aspecto sencillo y refinado. No había elementos de precariedad y escasez. La habitación contaba con todos los servicios y mobiliario suficiente para proporcionar confort (cama, cocineta, baño, ropero, ventanas y mesa de

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Con un intenso trabajo de redes digitales y de relaciones públicas, la campaña publicitaria buscaba difundirse como un acontecimiento relevante para funcionar "a un cierto nivel de realidad".[45] El *#ScribeBillboard* se comunicó como noticia, como publicidad y como entretenimiento;[46] pero su *sustento* con la realidad estribó en el *habitar la superficie urbana* de un cuerpo que, al hacerlo, se transformaba en imagen. El habitar, convertido en imagen, proyectaba la capacidad de un cuerpo para producir, a su vez, imagen (su identidad) y espacio (su habitar) simultáneamente (fig. 3).[47]

En videoblogs, Beaven describía día con día sus experiencias cotidianas y anunciaba las actividades por venir. Beaven, como enviada dentro de una exhibición-espectáculo-performance representaba a Scribe, pero como condición de representarse a sí misma. La ficción del habitante marginal que se desplegaba en *Paracaidista* cedía el lugar a la identidad de una artista que no intentaría parecer ser otra cosa. Se buscaba mantener el perfil de Beaven como artista (como cuerpo disciplinado), a la vez que se enfatizaba una espontaneidad inmersa en una supuesta vida cotidiana. No recibió algún tipo de entrenamiento previo para adecuarse a las dinámicas del espectáculo; sólo debió habitar la casa y desarrollar el trabajo comisionado.[48]

---

trabajo). A pesar de ser un espacio habitable pequeño, se le dotaba de exclusividad y refinamiento al estar en Polanco. La avenida Masaryk se caracteriza por sus boutiques de lujo y restaurantes, pero en la zona también se encuentran embajadas, galerías, oficinas empresariales, escuelas privadas, centros comerciales, residencias y departamentos para la clase alta. En la galería Patricia Conde, ubicada también en Polanco, se realizó una rueda de prensa inaugural que daba inicio a la campaña.

45. Con esta frase Klaus Biesenbach intenta explicar el funcionamiento del arte producido en la Ciudad de México en donde observa que las piezas artísticas no podían suceder de manera aislada, sino al contrario, tenían que estar interactuando con un contexto social extraartístico para poder funcionar. Entre las piezas de la muestra organizada por Biesenbach para el P.S.1 de Nueva York se encuentra el Obelisco Roto y las caminatas de Alÿs. Klaus Biesenbach, Cuauhtémoc Medina y Patricia Martín, *Mexico City: An Exhibition about the Exchanges Rates of Bodies and Values* (Long Island, Nueva York: MoMa, P.S.1, Contemporary Art Center, 2002), 284.

46. Para Luhmann, los medios de comunicación procesan la información únicamente bajo tres modalidades: como noticia (relevo de acontecimientos con corta vigencia temporal), como publicidad (donde se enfatiza la novedad vinculada primordialmente a las mercancías), y como entretenimiento (basada en la revelación de un elemento que permanece en inicio oculto). Niklas Luhmann, *La sociedad de la sociedad* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2006), 864.

47. Véase www.ceciliabeaven.com/scribe-billboard/

48. A Beaven se le seleccionó por su jovialidad y por el tipo de trabajo visual *naíf* que había desempeñado previamente. El proyecto le fue planteado inicialmente como la elaboración de un mural publicitario. Después de unos meses, la agencia publicitaria le presentó el proyecto

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

El *#Scribebillboard*, que se autopresentaba como un proyecto artístico (al enfatizar la profesión de Beaven el "inaugurarse" en la sala de una galería) se acerca a una manera de *realizar* y *ejecutar* la imagen que hace del habitar de Beaven el cuerpo como medio vivo. No obstante, ahí lo performático del cuerpo se encuentra ligado a la noción mercadológica de la *activación de marca*; es decir "de traer a la vida el espíritu de las marcas" con el objetivo de "motivar a una participación positiva de la gente", por medio de la "la integración de los medios de comunicación disponibles en una plataforma creativa".[49] Por tanto, la marca requiere de cuerpos (medios) donde pueda encarnarse para interactuar con los receptores. Si el habitar es una manera de apropiación del espacio que está en constante conflicto con los constreñimientos de un hábitat modelado y regulado, el habitar de Beaven queda atado a un discurso mercadológico del cual no puede escapar y que, a pesar de mostrarse como ella misma, encarna con su cuerpo la *nueva* imagen de Scribe. Se buscaba proyectar la ficción de una subjetividad coherente y excepcional para ser considerada ante el receptor como posibilidad de identificación. Si para Belting la presentación del cuerpo

definitivo para convencerla de participar. Cecilia Beaven, en entrevista personal del 21 de abril de 2015. La agencia encontró con el imaginario de un habitar vinculado a las posibilidades de las redes digitales una estrategia que haría más compleja —y tecnológicamente más actual— la realización de la campaña que la sola elaboración de un mural. Se estableció una intermedialidad en donde cada componente mediático (el mural-espectacular, el cuerpo de Beaven, la casa-habitación y Twitter) se referenciaban entre sí y donde se buscaba que las imágenes generadas se desplazaran entre éstos. La imagen "mural" del espectacular que quedó en propiedad de Scribe ha sido reproducido en diferentes soportes comercializables (portadas de cuadernos, ediciones de libretas especiales, por ejemplo). Durante los diez días de duración, los avances graduales de esta imagen se reprodujeron día a día al colocarse en otros espectaculares ubicados en diferentes ciudades del país. Además de que la composición terminada se reprodujo en diversas mercancías, sirvió como tema para nuevos eventos, como concursos de dibujo para niños promovidos en escuelas. De esta manera Scribe contaba ahora con una composición bidimensional que remitía tras de sí una supuesta participación social y el habitar de Beaven. Ya anteriormente, José Luis Cuevas había planteado una relación mediática entre mural, superficie comercial y arte-evento. Con su *Mural efímero* (1967), montado como anuncio espectacular en la Zona Rosa de la Ciudad de México, buscaba ironizar —pero al mismo tiempo citando— la solemnidad del muralismo mediante un soporte publicitario banal. Cuevas procuró mantener el reconocimiento total de autoría que, al convocar a la prensa para presentar el resultado, generó un acontecimiento que servía como promoción personal por medio de comunicaciones noticiosas. Véase José Luis Cuevas "El mural efímero", *Letras Libres*, consultado el 11 de febrero de 2018, en www.letraslibres.com/mexico/revista/convivio/el-mural-efimero.

49. "¿Qué es una activación de marca? 3 definiciones", Merca 2.0, consultado el 11 de febrero de 2018, en http://www.merca20.com/que-es-una-activacion-de-marca-3-definiciones/.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

como representación de sí mismo radica en la carga de significados que previamente lo habitan, en el *#ScribeBillboard* el cuerpo como imagen se convertía en imagen del medio. [50]

El *#ScribeBillboard*, al ubicarse encima de un edificio, era inaccesible para el cuerpo de los transeúntes. La altura hacía invisible a todo el equipo de producción que se encontraba instalado en la azotea; o dicho de otro modo, debajo de la estructura de la casa-espectacular. La exterioridad de la superficie apelaba a la mirada del público, excluyendo su cuerpo, mientras que el espacio interior estaba condicionado por la mirada de la cámara que, por medio de la edición y de los encuadres, generaba la ficción de ser habitado únicamente por la artista.[51]

En *Paracaidista*, la altura producía un efecto similar de inaccesibilidad del cuerpo. El público transeúnte sólo podía imaginarse cosas. No obstante, el habitar de Zamora, al estar sujeto a la mirada del público que solicitaba una visita, desplegaba también una representación de sí mismo: como artista dentro de un espacio temporalmente cotidiano. Adentro, no tenía que ser otra cosa, aunque debía asumir un papel específico por el contexto de la institución artística que lo enmarcaba. Mientras el *#ScribeBillboard* producía tan sólo asombro. No exis-

50. Belting resume la noción del cuerpo como un medio vivo con la frase "Bodies *perform* images (of themselves or even against themselves) as much as they *perceive* outside images." Belting, "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", *Critical Inquiry* 31, núm. 2 (invierno, 2005), 311. El verbo *to perform*, en la traducción de Óscar Gómez para la revista *Cuadernos de Información y Comunicación* del artículo de Belting, se lee con la frase "Los cuerpos *realizan* y *ejecutan* imágenes". Como dice Diana Taylor desde los estudios del *performance*, el verbo *to perform* —y el sustantivo *performance*— contiene una complejidad en su traducción al español debido a sus múltiples capas de significado empleados dentro de una amplia gama de contextos que pueden ser hasta contradictorios. Para destacar su aspecto adjetivado relacionado con la acción, teatralidad y el espectáculo (pero sin llegar a ser sinónimo de éstos) propone usar la palabra *performático* en vez de *performatividad*, de manera que se pueda hacer propiamente una distinción con los efectos del discurso analizados por John L. Austin, Jacques Derrida y Judith Butler. Diana Taylor, "Introducción. Performance, teoría y práctica", en Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino y Silvia Peláez, *Estudios avanzados de performance*, trads. Diana Taylor y Macela Fuentes (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 24-28. Así, encuentro que la frase de Belting, en la que subraya el verbo *to perform* para contrastarla con *to perceive*, apunta a que la *realización* y *ejecución* de la imagen con el cuerpo implica también pensar una actividad performática del cuerpo con el espacio urbano, el cual es tomado como escenario de estas realizaciones y ejecuciones.

51. El equipo de producción y Beaven trabajaban con horarios establecidos. Sólo al terminar la jornada laboral, los trabajadores se retiraban y Beaven podía disponer del espacio *como si* fuera su espacio privado.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

3a) *#ScribeBillboard*, Ciudad de México, 2013. Vista posterior de la casa-espectacular. Agencia la Doble Vida, fotograma; b) *#ScribeBillboard*, Ciudad de México, 2013. Vista exterior durante el proceso de realización de la pintura de Cecilia Beaven. Foto: Paola León.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

tía un elemento que desestabilizara la percepción, como la referencia que hacía *Paracaidista* a un otro marginal. La figura del *otro* proveniente de la dimensión pública se reducía a una participación anónima y bajo competencia. El público participante deseaba ser elegido por la mirada de quien había fascinado previamente su mirada. Con el envío de propuestas que pretendían ser atractivas, los participantes se ajustaban a la lógica del juego y se impulsaba la vida social de la campaña. Así se animaba una ficción en la que Beaven se asumía también como representante del público para intervenir sobre la urbe y para dejar una marca visible según sus deseos. Pero Beaven y el equipo de producción de la campaña sólo seleccionaban las ideas y realizaban una *extracción de sentido* para orientar los motivos de la composición comercial, sin mayor correspondencia con su origen.

"No se cree en lo que se dice, pero se obra como si se creyese" señala Baudrillard para denunciar la postura del público ante las ficciones de la publicidad.[52] No obstante, el sistema publicitario ha requerido fomentar esta creencia y producir sustentos con la realidad. El habitar de Beaven es una *encarnación* de las fantasías publicitarias para otorgarles realidad y es un mecanismo para reducir un posible *exceso de ilusión* que produzca desconfianza. Belting afirma que "Si bien las imágenes están supeditadas a la ley de las apariencias, afirman su ser en el mundo de los cuerpos a través del medio en el que encuentran su lugar en el espacio social".[53] El medio utilizado para las apariencias es el propio cuerpo.

El habitar de Beaven es una encarnación de las fantasías publicitarias de la misma manera que el habitar de Zamora es una encarnación de las tensiones artísticas. Ahí, el sistema publicitario y el sistema del arte como generadores de ficción que buscan producir realidad (la acción del consumo para uno, la reflexión crítica y estética para el otro) invierten sus términos de operación al tomar la ciudad y el cuerpo como mecanismos para disolver momentáneamente sus marcos de interpretación usuales para intentar generar otros distintos. La indeterminación y la revelación como parte de una exhibición del habitar relativizan la virtualidad de los imaginarios, buscan fundirse con la realidad de la vida social. Tanto en el *#ScribeBillboard*, como en *Paracaidista*, la referencia a un otro (los integrantes del público participante o el habitante marginal) opera sólo en tanto extracción de sentido para configurar el aspecto de la ficción.

52. Baudrillard, *El sistema de los objetos*, trad. Francisco González Aramburu (Ciudad de México: Siglo XXI, 2007), 188.

53. Belting, *Antropología de la imagen*, 63.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Llenado de vacío

"Si pueden vivir en un *billboard*, no se lo pierdan", recomendó Beaven en un video promocional de la campaña del *#ScribeBillboard.* ¿Quién puede vivir en un *billboard*? es la pregunta que surge ante la recomendación. Se puede intentar responder diciendo que lo puede hacer cualquiera que encarne una voluntad de superficie; es decir, que esté dispuesto a asumir su cuerpo como imagen y a aceptar las tensiones entre realidad y ficción que ello implica. Esto no significa escapar de los mecanismos de poder puesto que la interiorización de esta voluntad de superficie está cooptada por el capitalismo cultural a manera de competencia de imaginarios y mantiene colmado e inaccesible el vacío, los *terrain vagues*, de las superficies urbanas. Esto obligaría a la generación de otros vacíos similares como recovecos por ocupar. El cuerpo, como fuerza visual, seguiría funcionando como un mecanismo más dentro de una maquinaria más amplia; pero tendría la posibilidad de señalar el nuevo espacio disponible encontrado en la urbe y colapsarlo con las propiedades visuales del cuerpo.

Los mecanismos de poder y de la economía eliminan la visibilidad de la incertidumbre y de la indeterminación en los espacios urbanos; los llenan de ilusiones como coherencias mediante la imposición de dispositivos de control y como relevo permanente de imaginarios. Las pausas en estos relevos, como momentos de vacío (como en espera de un nuevo ocupante), no dejan de mantener su presencia simbólica como superficies que obstaculizan la mirada, restringen la circulación de los cuerpos y detonan interpretaciones simbólicas; y no se escapan de estar condicionadas por la posesión. Su disponibilidad responde a una parcelación/repartición que regula las maneras de ocupación.

El poder político y económico se expresa con la imposición de emblemas y el control del espacio al llenarlo de coherencia para evitar las incertidumbres del vacío. Las grandes plazas y avenidas se abren como control territorial de la urbe. La ocupación de los cuerpos por medio de las marchas busca contravenir el control del vacío. La presencia múltiple de cuerpos sólo puede manifestarse bajo el anonimato; pero detonan su fuerza visual. El cuerpo se vuelve imagen que tiene el potencial no sólo de llenar los vacíos urbanos, sino también de perturbar la dominación visual de los medios de comunicación lo que implica una especie de conciencia del cuerpo como imagen, pero también como productor de espacio.

Paracaidista se desmontó después de tres meses de duración. Con el retiro de la casa y de su habitante se produjo un vacío que con anterioridad no era visible: la posibilidad de ocupación física de una superficie urbana. *Paracaidista*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

transformó la fachada, usualmente empleada como medio para la imagen, en vacío para la ocupación del cuerpo. El cuerpo se convirtió en imagen al habitar su propio medio: el aparato museo-fachada-casa. Si bien el cuerpo es un medio que aloja y proyecta imágenes, también puede ser la antípoda de los propios medios que inventa para la transmisión de imágenes. El medio exige al cuerpo ciertas conductas y no otras, por lo cual se trata de una relación no simétrica.

La fuerza visual de un individuo en los medios de comunicación y en la ciudad es más bien limitada. En los espacios públicos, la vigilancia y la restricción de accesos están encaminados a la eliminación del anonimato. En contraparte, la realización de un acto performático, ya sea político, económico o artístico, singulariza al cuerpo y señala una identidad que puede adquirir visibilidad. *Paracaidista* singularizaba la presencia de un cuerpo mediante la producción de un medio propio y de la ficción del sujeto marginal derivada de una extracción de sentido.

El arte lanza su mirada hacia fuera, se apropia y adapta las manifestaciones y problemáticas provenientes de otros sistemas a sus propias reflexiones. La extracción de sentido es una operación de observación y apropiación. Este mecanismo ha caracterizado el arte en exteriores como una estrategia que le permite diferenciarse, a la vez que le permite realizar formulaciones para reinsertarse en el contexto observado. Pero ante la saturación de manifestaciones visuales de la urbe, y el uso de nuevas estrategias y tecnologías desde el poder y desde los espectáculos, el arte se esfuerza por absorber la creatividad y la problemática de su entorno para producir nuevos vacíos que pueda ocupar con cimientos que impidan actuar como ligeros montajes que desembocan en desilusión. ♣

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

El birrete de santa Teresa y la ciencia infusa. Creación y expansión de un nuevo modelo femenino en el arte novohispano

Saint Teresa's Biretta and Infused Science. Creation and Expansion of a New Female Model in New Spain Art

Artículo recibido el 9 de enero de 2017; devuelto para revisión el 12 de marzo de 2017; aceptado el 25 de abril de 2017, http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2626

Antonio Rubial García Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México. abrugarcia49@gmail.com

Líneas de investigación Historia social y cultural de la Nueva España.

Lines of research Social and Cultural History of New Spain.

Publicaciones más relevantes *El convento agustino y la sociedad colonial (1533-1630)* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1989); *Una monarquía criolla (La provincia agustina de México en el siglo XVII)* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990); *La hermana pobreza. El franciscanismo: de la Edad Media a la evangelización novohispana* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1996); *La santidad controvertida: hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 1999); *La evangelización de Mesoamérica* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002); *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de sor Juana* (Ciudad de México: Taurus, 2005); *Profetisas y solitarios* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 2006); *El paraíso de los elegidos* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 2010); *La justicia de Dios. La violencia física y simbólica de los santos en la historia del cristianismo* (Madrid y Ciudad de México: Trama Editorial-Educación y Cultura. Asesoría y Promoción, 2011); coordinador y coautor del libro *La Iglesia en el México colonial* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2013).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Resumen En el siglo XVIII novohispano se extendieron de manera notable las representaciones en las cuales santa Teresa portaba como uno de sus atributos el birrete doctoral de teología; dicho objeto era un atributo propio de los varones universitarios que estaban vinculados con dicha facultad. El tema estaba muy relacionado con una propuesta escolástica: las mujeres podían conocer los misterios divinos, sin mediar el estudio de los textos sagrados, gracias a la ciencia infusa. La vida y obra de santa Teresa de Ávila se insertó en ese supuesto y, al ser considerada sabia, comenzó a representarse no sólo en su papel de escritora, sino también en el de doctora de la Iglesia. En la Nueva España se volvió muy común en el siglo XVIII colocar un birrete doctoral de teología en las imágenes pintadas y esculpidas de la santa de Ávila para simbolizar su sabiduría, la cual se mencionó también en diversos sermones. Dicho atributo, al igual que la pluma, el tintero y el escritorio, comenzaron a difundirse tanto en otras representaciones de mujeres santas, como en algunas de escritoras contemporáneas. El enorme influjo mediático de santa Teresa pudo influir en una nueva perspectiva sobre la capacidad femenina para el conocimiento.

Palabras clave Teresa de Ávila; escritura femenina; género y pintura; ciencia infusa.

Abstract In 18th century New Spain, representations of Saint Teresa wearing a biretta as one of her attributes increased significantly; this was an object worn by men who had taken a doctorate in a pontifical faculty and gives Saint Teresa the symbolic status of a "doctor in theology." The subject was closely related to a thesis of scholastic tradition: women could know the divine mysteries without the study of sacred texts, as a result of infused science, knowledge divinely conferred. The life and work of St. Teresa of Avila gave credence to this assumption and, in view of her patent wisdom (which was also mentioned in several sermons), she was represented not only as a writer, but also as a Doctor of the Church. In 18th century New Spain it became customary to include a symbolic doctoral biretta in painted and sculpted images of the saint from Avila. This attribute—as well as the pen, inkwell and desk—, came to be extended to representations of other saintly women as well as those of certain contemporary female authors. St. Teresa's enormous media impact may have influenced a new perspective on women's capacity for knowledge.

Keywords Teresa de Ávila; women's writing; gender and painting; infused science.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

ANTONIO RUBIAL GARCÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MÉXICO

El birrete de santa Teresa y la ciencia infusa

Creación y expansión de un nuevo modelo femenino en el arte novohispano

En 1606 salía en Zaragoza la primera edición de la *Vida*, *virtudes y milagros de la bienaventurada virgen Teresa de Jesús*, firmada por Jerónimo fray Diego de Yepes (1530-1613), quien por entonces era obispo de Tarazona. La obra estaba inmersa en el proceso de beatificación abierto en Roma de quien sería considerada una de las mayores santas de la cristiandad católica de la Contrarreforma. El autor expresaba con estas palabras el excepcional favor que Dios había concedido a tan excepcional mujer y que se conocía en su tiempo como ciencia infusa:

> Esta sabiduría infundió Dios a la Santa Madre con grande abundancia; porque como ella antes fuese muy ruda y inhábil, no sólo para decir las cosas espirituales, sino también para entenderlas, en brevísimo tiempo la dio el Señor tanta luz y tanta inteligencia de las cosas sobrenaturales y divinas, cual grandes teólogos con muchos años de estudio no pudieran alcanzar. Espantábase la Santa Madre de esta mudanza y admirábanse también los confesores como los que entonces no descubrían los fines que Dios en esto tenía: porque la había escogido por Maestra y Doctora de espíritu.[1]

1. Diego de Yepes, *Vida*, *virtudes y milagros de la bienaventurada virgen Teresa de Jesús*, 2 vols.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

El autor jerónimo continuaba diciendo que la Santa Madre había obtenido tal don "por medio de la oración" y que los libros que escribió estaban "llenos de admirable doctrina". El mismo autor explicaba que ese "altísimo conocimiento de las cosas divinas", no sólo se adquiría por medio de revelaciones que "pasan presto y no está en manos de quien las recibe usar de ellas cuando quiere". La ciencia infusa en cambio era: "una sabiduría divina, no alcanzada con industria ni estudio humano, sino que es una Teología que viene de arriba, y se aprende cursando en la escuela del cielo, donde lee la cátedra la misma sabiduría, que es Dios". Se le llama también "teología mística y secreta" y no es adquirida por especulación, "sino infundida por el Espíritu Santo en el corazón de aquellos a quien él escoge para maestros y doctores de espíritu". Gracias a esa ciencia "le nacía entender muchas cosas de la Sagrada Escritura maravillosamente; de tal manera que algunos hombres doctos, después que trataban con ella, confesaban que entendían muchos lugares de ella, cuyo sentido antes no habían penetrado".[2]

La ciencia infusa, una puerta de entrada

El tema de la ciencia infusa venía definiéndose desde la escolástica y ya santo Tomás lo mencionaba en la *Suma Teológica* respecto al conocimiento absoluto que tuvo el alma humana de Cristo.[3] Después de él, varios autores como Raimundo Lulio (*ca*. 1232-1315) en el *Blanquerna* y sobre todo los escritores místicos del Renacimiento y del barroco mencionaban que esta facultad la habían tenido Adán y la Virgen María, quienes habían recibido de Dios todo el conocimiento sin mediar los sentidos ni el razonamiento.[4] Desde la Edad Media, estos favores se atribuían a los místicos, hombres y mujeres, pero la posibilidad de plasmarlos por escrito para su difusión había sido un privilegio casi

(Madrid: Plácido Barco López, 1797), vol. II, lib. III, cap. XVIII, 156 y ss. Aunque se ha probado que la obra la escribió fray Tomás de Jesús, he preferido utilizar la atribución original del texto.

2. De Yepes, *Virtudes y milagros.*

3. Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, 16 vols. (Madrid: BAC, 2010), trat. III, q. 11 y 12.

4. Se puede consultar la edición reciente del *Blanquerna* de Raimundo Lulio (Madrid: BAC, 2009). Entre los autores que trataron el tema en el Renacimiento y el barroco se encuentran Dionisio el Cartujano, Jan van Ruysbroeck, Hendrik Harphius, Juan de Santo Tomás, Tomás de Jesús y José del Espíritu Santo. Ermanno Ancilli, *Diccionario de espiritualidad*, 3 vols. (Barcelona: Herder, 1987), vol. I, 386 y ss.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

exclusivo de los varones. Desde el siglo XII y con el surgimiento de una profusa actividad visionaria por parte de las mujeres, los confesores comenzaron a solicitar a sus dirigidas que escribieran sus visiones, pero estos manuscritos estaban destinados a ser leídos sólo por ellos.[5] Dicha actividad no se consideraba como un acto social, sino como algo personal e íntimo. Es por esto que en la plástica, más bien tardía, que representa a mujeres santas, el papel más destacado no lo tuvieron las escritoras sino las mártires, convertidas gracias a su muerte violenta en "otros Cristos"; y en segundo lugar las místicas, a quienes se les representaba con sus visiones pero muy rara vez en su actividad literaria y sus imágenes estaban apenas circunscritas a algunos manuscritos. Una de esas figuras fue Hildegarda de Bingen (1098-1179), destacada en actividades intelectuales y místicas, pero que al no estar canonizada ni ser su escritura reconocida por la Iglesia como inspirada (esto pasó hasta el siglo XX), sus representaciones fueron escasas.

En otra situación debemos situar a las dos santas del siglo XIV que inauguraron el tema de la escritura pública femenina. En la terciaria dominica Catalina de Siena, canonizada en 1461 por Pío II, sus biógrafos (como Raimundo de Capua) pusieron especial énfasis en los "favores" que Cristo le hacía durante sus éxtasis, los cuales la santa "describía" y eran "capturados" por sus secretarios y seguidores.[6] Es por ello que en las pinturas sobre su vida se privilegiaban ese tipo de escenas (como la que la mostraba acercándose a la llaga del leproso y después a la de Cristo), y aunque a veces se le representaba con un libro en las manos (el *Diálogo de la divina providencia*), nunca la iconografía de esa época la mostró en una posición teológica de escritora. Distinto fue el caso de santa Brígida de Suecia (1303-1373), viuda, abadesa y fundadora de una orden religiosa, quien tuvo un importante papel en el regreso del papado a Roma después del "cautiverio" de Aviñón. Durante el Gran Cisma se impulsó su fama como escritora mística, lo que motivó su temprana canonización en 1391. Dentro de ese mismo contexto sus *Revelaciones* se tradujeron al latín por sus discípulos y, gracias a los oficios de Alfonso de Jaén, fueron utilizadas para sostener la legi-

5. Sobre la mística femenina medieval se pueden consultar: Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (Nueva York: Zone Books, 1992). Y de la misma autora: *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women* (Los Ángeles y Berkeley: University of California Press, 1987).

6. Las obras de Catalina de Siena están publicadas en la BAC (Madrid: 1980). La biografía de Raimundo de Capua sobre la santa tiene una edición en castellano (Barcelona: La Hormiga de Oro, 1993).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

timidad de los obispos romanos Urbano VI y Bonifacio IX (quien la canonizó) frente a las pretensiones del de Aviñón, Clemente VII. Una vez terminado el conflicto en 1415 y reconocida la canonización anterior por Martín V, la figura de santa Brígida como escritora tuvo una gran difusión y sus *Revelaciones*, cargadas de tintes apocalípticos, sirvieron de inspiración a varios autores.[7] Sin embargo, su iconografía insistió sobre todo en su papel de abadesa fundadora y de visionaria mística y en muy pocas ocasiones fue representada escribiendo, sobre todo en libros miniados dirigidos a unos cuantos monjes lectores.[8]

Brígida y Catalina son los primeros ejemplos de cómo se utilizó la escritura femenina con fines políticos y de qué manera la capacidad mística de las mujeres, como receptoras de mensajes divinos, podía avalar a una facción o una postura. Además quedaban fusionadas escritura, santidad y reconocimiento como parte de esta nueva percepción sobre las mujeres. Pero ¿este papel de mediadoras las convertía en teólogas autorizadas? Es dudoso, pues en ambos casos sus escritos se sometieron a dictámenes expertos y no siempre dichas escritoras salieron bien libradas. Las críticas que Brígida hacía a las autoridades eclesiásticas le valieron la descalificación de varios teólogos en el siglo XV, y es bien conocida la opinión adversa que tenía sobre Catalina de Siena el afamado teólogo de París, Jean Gerson.[9]

Por ello, las representaciones plásticas más comunes alrededor del tema de la escritura teológica fueron las de los personajes masculinos, sobre todo los doctores de la Iglesia san Jerónimo y san Agustín, quienes, coronados con su halo de santidad, sostenían una pluma y ostentaban sobre sus cabezas el capelo cardenalicio o la mitra episcopal. Su prestigio como pilares de la Iglesia y sus muchos años de estudio les otorgaban el aval de que escribían "autorizadamente" sobre la teología, considerada la "ciencia" suprema. La ortodoxia de las mujeres escritoras, en cambio, era dudosa y nacía del prejuicio de considerar que su intelecto no les permitía acceder a las complejas disquisiciones teológicas y al entrar en ese terreno podían ser engañadas por el demonio. Poseían, sí, una gran capacidad

7. *El libro de las Revelaciones celestiales* de Santa Brígida de Suecia puede consultarse en: http://apariciones dejesusymaria.wordpress.com. Sobre su vida y su obra véase Néstor Daniel Villa, *Santa Brígida de Suecia: su orden*, *sus escritos* (Madrid: Ediciones Tres Américas, 1997).

8. Claudio Leonardi, Andrea Riccardi y Gabriella Zarri, *Diccionario de los santos*, 2 vols. (Madrid: Ediciones San Pablo, 2000), I, 393 y ss., 458 y ss.; Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 5 vols. (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997), III, 244 y ss. 284 y ss.

9. Sobre este tema consúltese Valerio Lazzeri, *Teologia mistica e teologia scolastica: l'esperienza spirituale come problema teologico in Giovanni Gerson* (Milán: Glossa, 1994).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

emotiva, sus corazones se inflamaban con la inspiración del Espíritu, pero podían caer muy fácilmente en el error, como lo demostraban las herejías alumbradistas del siglo XV, en las cuales las beatas tuvieron una participación muy activa.[10]

Esa supuesta incapacidad femenina para los estudios formales llevó a que la "ciencia infusa" se volviera el territorio en el cual las mujeres tuvieron cada vez más presencia, pues en él lectura y escritura ocupaban un papel secundario. Poco a poco ambos saberes, el adquirido por los estudios y el infuso, se equipararon, sobre todo como reacción a las críticas contra la experiencia mística que hicieron los movimientos humanistas de renovación cristiana y el protestantismo.[11] No obstante, incluso en los que la aceptaban, la presencia de una "ciencia infusa" en las mujeres siempre debía estar sujeta a los dictámenes de un director de conciencia que avalara su veracidad y su ortodoxia; ya que ambos saberes no podían ser opuestos, era necesaria la supervisión masculina para que la debilidad e impericia de las mujeres no las hiciera víctimas del engaño demoniaco.

En vida, Teresa de Ávila tuvo que enfrentar esos prejuicios por parte de sus confesores, pero no es mi interés en este artículo abordar el tema de la obra mística de la santa, ya profusamente estudiado, ni de su gran influencia en la literatura femenina posterior, sino trabajar el alcance iconográfico que tuvo su figura como escritora después de muerta, la gran publicidad que comenzó a recibir gracias a la imprenta y, de manera tangencial, su incidencia en el cambio de mentalidad alrededor de la capacidad femenina para acceder al conocimiento teológico.

Santa Teresa y su birrete en España

María José Pinilla Martín, en su sobresaliente tesis de doctorado de la Universidad de Valladolid sobre la iconografía de la santa de Ávila, señala la temprana presencia del tema de la escritura como parte central de la propaganda teresiana con miras a su proceso de beatificación (iniciado en 1591), tanto en grabados, como en pinturas y esculturas. Su representación con una pluma en la mano y un libro fue tan importante como la famosa de la transverberación.[12] Ya desde

10. Marcel Bataillon, *Erasmo y España, estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. Antonio Alatorre (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), 61 y ss.

11. Sobre este tema se puede consultar Leszek Kolakowski, *Cristianos sin Iglesia. La conciencia religiosa y el vínculo confesional en el siglo XVII* (Madrid: Taurus, 1982), 239 y ss.

12. María José Pinilla Martín, "Iconografía de santa Teresa de Jesús", tesis de doctorado (Universidad de Valladolid-Facultad de Filosofía y Letras-Departamento de Historia del Arte, s. f.), 639 y ss.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

1599, esta autora señala, en la versión italiana de su *Vida*, escrita por el jesuita Francisco de Ribera (publicada en 1590), que aparece el tipo iconográfico de la santa frente a su escritorio con libro abierto, tintero y pluma y la paloma que la inspira. Rubens, Ribera, Zurbarán, Herrera y todos los pintores que trataron ese tema seguirán el mismo modelo. La escultura en cambio la representará de pie, no sentada, pero con los mismos atributos.[13]

Con la consumación de su meteórico proceso de beatificación (1614) seguido de su rápida canonización (1622), la imagen mediática de la santa se volvió incuestionable, no sólo para la Península Ibérica y sus colonias sino para todo el ámbito católico. Junto con Ignacio de Loyola, Teresa de Ávila se constituiría en un símbolo de hispanidad y catolicidad, en el emblema de la lucha del imperio contra las potencias protestantes secuaces del demonio. Un nuevo hito en la difusión de dicha propuesta fueron dos intentos fallidos por nombrarla patrona de las Españas, uno (después de su beatificación) por parte de las Cortes de Castilla con la aprobación de Felipe III, y el otro más tardío (con su canonización) apoyado por el Conde Duque de Olivares bajo el reinado y apoyo de Felipe IV; la propuesta desató una conflictiva disputa con la catedral compostelana, que insistía en la exclusividad del patronato para Santiago apóstol, un guerrero invicto que se "negaba" a aceptar un copatronazgo sobre España (en esa década en la que la guerra de treinta años enfrentaba a católicos y protestantes) y menos con una mujer "pacificadora".[14]

Muy posiblemente en esa segunda polémica, que se dio entre 1626 y 1630, y ante el fracaso de la propuesta de un patronato compartido, comenzó la representación de santa Teresa con un birrete como atributo. Debió ser a partir de entonces que las esculturas de la santa comenzaron a mostrarse ataviadas con el birrete doctoral durante las procesiones, quizá por la injerencia que los doctores de la Universidad de Salamanca tuvieron en el proceso de beatificación y canonización. Es muy probable que en ese ambiente haya aparecido la primera obra con ese atributo realizada por Alonso Cano en 1629, y que formó parte del retablo que encargó Francisco de Ortega y su esposa en 1628, con destino

13. Otras dos vidas se publicaron a principios del siglo XVII: la de fray Juan de Jesús María en 1609, en latín; y la que firmó fray Diego de Yepes (Zaragoza, 1606). María José Pinilla señala que se ha probado que esta última obra en realidad la escribió fray Tomás de Jesús. Pinilla Martín, "Iconografía de santa Teresa", 23.

14. Pinilla Martín, "Iconografía", 299 y ss. Véase también Erin Rowe, *Saint and Nation: Santiago, Teresa of Avila, and Plural Identities in Early Modern Spain* (Pennsylvania State University Press, 2011).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

a la iglesia del Colegio de San Alberto de Sicilia, perteneciente al Carmen Calzado.[15] Esas esculturas debieron servir de modelo para algunos grabados, siendo el primero en el cual la santa presentaba ese atributo que ilustra la portada del libro *Avisos espirituales de santa Teresa de Jesús comentados por el padre Alonso de Andrade de la Compañía de Jesús*.[16] En ella, dicho objeto está colocado sobre el altero de libros que son sus obras. Poco a poco dicho artículo comenzó a tener una fuerte presencia en los grabados hasta volverse un atributo propio de la santa de Ávila en el siglo XVIII; en algunos ejemplos que resguarda la Universidad de Navarra, el birrete sobre la cabeza de la santa y portar un libro y una pluma en las manos demuestran su destacado papel doctoral.[17]

Ningún autor moderno ha insistido en este atributo, que se volvió sumamente popular a partir de finales del siglo XVII. María José Pinilla Martín lo trata de manera muy tangencial en su tesis y lo considera sólo una variante de la iconografía de la "santa escritora". El tema, según ella, se volvió más popular en el siglo XVIII en inscripciones y grabados que se referían a santa Teresa como *Doctrix Seraphica*, a veces en paralelo con el *Doctor Angelicus*, santo Tomás de Aquino.[18] La autora agrega una variante muy importante del tema, en la cual se le representa como maestra de doctores, de la que existen dos ejemplos: uno en el convento carmelita de Toro, en Zamora, que muestra a la catedrática coronada con una guirnalda de flores; otro, un lienzo del XVIII en la iglesia parroquial de Pastrana donde la santa aparece perorando desde una cátedra, con su birrete a un lado y ante un grupo de doctos varones que la escuchan extasiados. El lienzo, que debió estar en el convento carmelita de San Pedro de dicha ciu-

15. María Dolores Mármol Marín, "Cuatro imágenes de la iconografía carmelitana en la escultura barroca andaluza", *Cuadernos de Arte e Iconografía. Revista virtual de la Fundación Universitaria Española*, VI, 12 (1993): 22-28 (www.fuesp.com). La autora señala que en la imagen se presenta a la santa con los atributos que la distinguen como doctora de la Iglesia: en una mano la pluma delicadamente sujeta, en la otra el libro y la cabeza cubierta con el birrete característico de su grado. Según la misma autora, al desaparecer el convento en el siglo XIX se perdió parte del retablo, pero se salvó esta magnífica escultura que pertenecía a la época sevillana del maestro Cano y que se encuentra en la actualidad en la iglesia de Nuestra Señora del Buen Suceso de Sevilla. Algunos autores piensan que el birrete es posterior, pero esto no invalida la posibilidad de que la escultura haya sido utilizada para procesiones y que el birrete se le haya colocado con tal finalidad.

16. *Avisos espirituales de santa Teresa de Jesús comentados por el padre Alonso de Andrade de la Compañía de Jesús* (Madrid: Gregorio Rodríguez, 1647).

17. Estos ejemplos se pueden ver en: www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp32/01b.html.

18. Pinilla Martín, "*Iconografía*", 644. Dicha autora pone el ejemplo de dos cuadros del convento de carmelitas descalzos en Ratisbona, Alemania, obras de Gottfried Eichler.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

dad, tomó el modelo de un grabado de 1731 que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.[19]

Considero, sin embargo, que el tema del birrete tiene mayores implicaciones que las que Pinilla Martín descubre para la Península Ibérica y que no explora suficientemente, a pesar de que, al hablar de la escultura, esta autora muestre numerosos ejemplos de santa Teresa escritora de pie, teniendo en la mayoría de ellos el atributo del birrete.

El tema se difunde en la Nueva España

En el siglo XVIII novohispano era una práctica común colocar un birrete a las esculturas procesionales de la santa, como se hace patente en dos cuadros que describen traslados de monjas. En el primero, en el templo de la Soledad de Puebla, las monjas carmelitas, trasladadas a su nueva casa por el obispo Pantaleón Álvarez Abreu, siguen a las imágenes de la Virgen y de la madre fundadora doctorada con su birrete (fig. 1). En el segundo, en el Museo Regional Michoacano, las monjas dominicas de Valladolid llegan a su templo de Santa Catalina de Siena, donde las esperan las esculturas de los santos fundadores de las órdenes religiosas que tenían casa en la ciudad; la de los carmelitas está representada por una santa Teresa de Ávila que porta birrete (fig. 2).[20]

En 1756, el diarista José Manuel de Castro Santa Anna daba esta noticia del 9 de noviembre: en la última parte de las fiestas de celebración por la confirmación pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre América, "la religión carmelitana en número de cien sujetos, [llevó] a la mística doctora santa Teresa, con hábito de tisú de plata guarnecido de diamantes y rubíes, y la borla del bonete toda de perlas netas gruesas, que valuaron su adorno en más de 100.000 pesos".[21] Muy posiblemente de esta práctica procesional deriven las numerosas pinturas y grabados que se encuentran en España, en la Nueva España y en otros lugares de América, en las que Teresa de Ávila aparece rela-

19. Pinilla Martín, "*Iconografía*", 646.

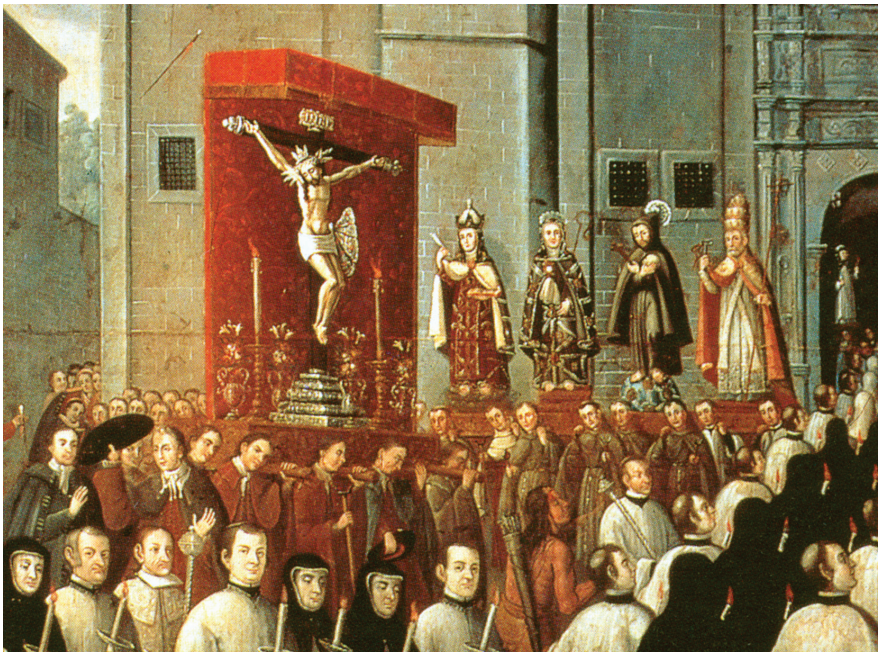
20. El cuadro lo estudió Nelly Sigaut, "Azucenas entre espinas. El traslado de las monjas de santa Catalina de Siena en Valladolid, 1738", en Elena Estrada de Gerlero, ed., *XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, *El arte y la vida cotidiana* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de investigaciones Estéticas, 1995), 199-215.

21. José Manuel de Castro Santa Anna, *Diario de sucesos notables*, 3 vols. (Ciudad de México: Imprenta de Juan N. Navarro, 1854), VI, 56.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

1. Pablo de Talavera, *Traslado de las monjas carmelitas a su nueva casa por orden del obispo Pantaleón Álvarez Abreu* (detalle), *ca*. 1748, óleo sobre tela. Templo de la Soledad de Puebla. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647



2. Anónimo, *Las monjas dominicas de Valladolid llegan a su nuevo templo de Santa Catalina de Siena* (detalle), 1738, óleo sobre tela. Museo Regional Michoacano. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

cionada con el birrete doctoral, y que se volverá un referente obligado en una buena parte de las representaciones de la santa escribiente (fig. 3). Se debe tener en cuenta que los grabados serán una importante herramienta de expansión y publicidad del tema. El otro instrumento fueron los sermones, de los que se conservan dos impresos en Puebla y uno en la Ciudad de México, en los cuales se habla abiertamente de santa Teresa como doctora.[22]

El primero, publicado en 1719, con el título *La quinta essencia de la virtud: santa Teresa de Jesús, sermón panegírico de sus glorias* fue obra del carmelita fray Andrés de San Miguel, quien decía lo siguiente:

22. Los tres sermones los publicó y comentó Alejandra Soria Gutiérrez, *Retórica sacra en la Nueva España. Introducción a la teoría y edición anotada de tres sermones sobre Santa Teresa*, Colección Batihoja (Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares, 2014), consultado el 17 de mayo de 2016, en www.ideauriseculares.com.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

3. José de Nava, *Santa Teresa de Ávila como doctora*, grabado, segunda mitad del siglo XVIII. Colección particular.

> Al asombro milagroso de las mujeres, a la confusión de los hombres, a la admiración de los ángeles, a la que supo hacer lugar entre los mayores príncipes, monarcas y reyes, a la que tomó asiento entre los patriarcas más ilustres, a la que si toma la pluma reduce a claro y fácil estilo, todo lo que de la más recóndita y dificultosa teología dejaron sin orden esparcido en sus escritos los doctores sagrados, y que por esto se hizo lugar aún entre los doctores de la iglesia, dándole en la universidad del cielo la borla y título de celestial a su doctrina el sumo vicario de Cristo.[23]

Después de esta introducción, el autor comparaba a Teresa con una Palas "armígera y guerrera" y una "Minerva sabia", la llamaba "Doctora de la Verdad" y declaraba que su doctrina era "celestial".[24]

El segundo sermón, publicado en 1737 por el mercedario Juan de Salazar para las carmelitas de Puebla, lleva por título *Vida del amor de Cristo estampada*

23. El texto está en la biblioteca del Museo de Antropología. Andrés de San Miguel, *La quinta essencia de la virtud: santa Teresa de Jesús*, *sermón panegírico de sus glorias* (Ciudad de México: Herederos de Juan José Guillena Carrascoso, 1719), f. 1 r.

24. San Miguel, *La quinta essencia*, f. 19 vta.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

en el corazón de Teresa. La tesis del autor era que Cristo se miró reflejado en Teresa como en un espejo y todos sus argumentos iban dirigidos a mostrar los paralelismos entre ambos personajes. En un arranque retórico, el autor llamaba a la santa

> esclarecida matrona y felicísima heroína, en el merecer tan eminente que fue la honra de España, lustre de la Europa, maestra de espíritus, doctora de las mansiones del cielo, profeta en tantos místicos presagios, como gritan sus libros, mártir en las adversidades, gloria de las vírgenes, Minerva de la sabiduría, vida de la observancia, alma de la aspereza y corazón de la gracia más portentosa.[25]

El tercer sermón, de título *Sermón quinto y segundo de Santa Teresa de Jesús*, lo escribió el jesuita Nicolás de Segura y se publicó en México en 1742, junto con otros en una colección. Por él sabemos que, en la bula de su canonización, el Sumo Pontífice declaró que la santa había alcanzado: "los puntos más arcanos de la teología mística con una sabiduría verdaderamente celestial", y los auditores de la Rota, "la calificaron doctora y maestra que Dios preparó para su Iglesia", por lo que concluía que debía ser considerada "en el gremio de los doctores". El jesuita agregaba: "nos veremos obligados a pronunciar, que en sola esta prodigiosa Virgen se halla una perfectísima copia y vivísimo retrato de toda la corte celestial y de todos y cada uno de los santísimos órdenes que la ennoblecen".[26]

Para el siglo XVIII el doctorado de santa Teresa era ya *vox populi*, tanto así que en la *Gaceta de México* siempre que reseñaba la fiesta de la santa la llamaba con ese título. El 15 de octubre de 1731, por ejemplo, se decía: "Todos los Conventos de Religiosos y Religiosas Carmelitas celebraron con gran solemnidad á la Seraphica Doctora Santa Teresa de Jesús y Ahumada, Madre y Maestra de tan Ilustre Reforma".[27]

25. Juan de Salazar, *Vida del amor de Cristo estampada en el corazón de Teresa. Sermón panegírico, que en la plausible fiesta que anualmente celebra el convento de carmelitas descalzas de esta ciudad de Puebla predicó…* (Puebla: Viuda de Miguel de Ortega, 1737). Véase Soria Gutiérrez, *Retórica sacra*, 397.

26. De Salazar, *Vida del amor de Cristo*, 460 y 462.

27. Juan Francisco Sahagún de Arévalo y Juan Ignacio Castorena y Ursúa, *Gaceta de México*, 3 vols., núm. 47, introd. Francisco González de Cosío (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1949-1950), vol. I, octubre de 1731, 356.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Estos sermones y noticias se hacían eco de la difusión de las representaciones pictóricas de santa Teresa portando el birrete doctoral, las cuales se volvieron sumamente populares en la Nueva España desde la última década del siglo XVII. La primera de ellas se inscribió en un cuadro firmado por Nicolás Rodríguez Juárez en 1695 que se encuentra en la iglesia del Carmen de Celaya. Un carruaje triunfal que aplasta herejes bajo sus ruedas y porta a la Virgen María llega escoltado por pontífices y obispos a las puertas monumentales de la casa carmelitana; frente a ella reciben al cortejo san Elías, el beato Juan de la Cruz y la madre fundadora santa Teresa de Ávila, los tres personajes portan en sus manos sendos birretes doctorales apoyados en libros (fig. 4).

Un segundo ejemplo, poco más tardío, se encuentra en un cuadro de ánimas firmado en 1708 por Cristóbal de Villalpando en el templo parroquial de Santiago Tuxpan, Michoacán, en cuyo centro está santa Teresa con un birrete a sus pies y cuyo patronato se debe a los condes de Miravalle.[28] Es muy significativo que esta obra no se halle en contexto carmelitano, lo que prueba la gran difusión del culto y de la representación del doctorado teresiano en todos los ámbitos novohispanos (fig. 5). A partir de entonces el birrete se convertirá en atributo constante en la iconografía teresiana, siendo los ejemplos más notables los que se encuentran en la Ciudad de México y en Puebla. Lo más común es que el birrete aparezca asociado con su actividad de escritora, sobre su escritorio y en relación con la pluma que la mística sostiene en la mano; pero también constituye uno de sus principales atributos en las representaciones de santa Teresa acompañada por san Juan de la Cruz o por san Elías bajo el manto protector de la Virgen del Carmen. Por último, el birrete aparece en ocasiones coronando su cabeza, modelo directamente tomado de las esculturas procesionales.

¿Debemos considerar que estas representaciones novohispanas estaban influidas por la difusión de retratos de doctores universitarios que se daban en ese momento? En una muestra de casi 300 retratos que se conservan y que formaban parte de diversos acervos, entre ellos el de la universidad, se representó a los ilustres miembros de ella de pie y con el imprescindible birrete colocado a su lado. La mayor parte de los lienzos pertenecen a las últimas décadas del

28. Pedro Ángeles Jiménez elaboró la ficha catalográfica, véase Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 322 y ss.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

4. Nicolás Rodríguez Juárez, *Carro triunfal de la Virgen María llega al templo de la Jerusalén carmelitana*, 1695, Iglesia del Carmen de Celaya. Foto: Hugo Armando Félix Rocha.

siglo XVII y sobre todo al XVIII, etapa que coincide precisamente con la gran difusión del tema que ahora me ocupa. No resultaría extraño que las representaciones de santa Teresa, con el emblema más característico de los egresados de dicha casa, pudieran estar influidas por ese auge que tuvo la retratística universitaria.[29]

Por otro lado, es muy sintomático que los carmelitas descalzos, orden que nunca tuvo cátedra universitaria en México, insistieran tanto en incluir el birrete doctoral de su santa fundadora, quizá como un acto simbólico para hacer patente su presencia teológica en un ámbito del que estaban excluidos. Esto también explicaría la insistencia en colocar birretes como parte de los emblemas de algunos santos varones de la orden o vinculados con ella. En el acervo

29. Sobre este tema véase el magnífico catálogo de la exposición coordinada por Clara Inés Ramírez, Armando Pavón y Mónica Hidalgo, *Tan lejos, tan cerca. A 450 años de la Real Universidad de México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

5. Cristóbal de Villalpando, *Cuadro de ánimas con santa Teresa al centro*, 1708, óleo sobre tela. Templo parroquial de Santiago Tuxpan, Michoacán. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

del Museo del Carmen en San Ángel, en los retratos de san Cirilo de Alejandría, san Cirilo de Constantinopla, san Isidoro Pelusiota, san Juan de la Cruz y san Cirilo de Jerusalén, todos representados como ilustres teólogos, el birrete aparece sobre su escritorio como parte de sus atributos.[30] Además de ellos, solamente los franciscanos tuvieron tal interés por mostrar a sus teólogos con ese emblema doctoral de manera tan ostensible, sobre todo a su doctor sutil Duns Scoto (defensor del inmaculismo), quien por no estar canonizado necesitaba mostrarse con ese emblema de autoridad.[31]

30. *Catálogo de pintura del Museo del Carmen* (Ciudad de México: Probursa, 1987), 88 y ss.

31. Véase Antonio Rubial García, "Dos santos sin aureola. Las imágenes de Duns Scoto y la madre Águeda en la propaganda inmaculista franciscana", en Peter Krieger, ed., *XXVIII Coloquio*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Respecto a santa Teresa, ese afán por presentarla como doctora queda patente en dos grandes lienzos anónimos del siglo XVIII que se encuentran en el templo del Carmen de San Ángel en la Ciudad de México y que pueden considerarse como paradigmáticos de tales representaciones. En uno aparecen varios frailes y monjas carmelitas presididos por los tres santos fundadores de la orden (entre ellos santa Teresa con el birrete a sus pies) y protegidos bajo el manto de la Virgen del Carmen, el cual está sostenido por la parentela celestial de María: san José, san Joaquín, santa Ana y san Juan Bautista, acompañados de grupos angélicos. El otro, más interesante para nuestro propósito, muestra a la santa de Ávila ante un escritorio en el acto de escribir y frente a ella, como en un espejo, santo Tomás en la misma actitud. Ambos santos reciben en su oído el soplo de la paloma del Espíritu Santo (simbolizando su ciencia infusa) y tienen a sus espaldas anaqueles de libros, complementos de su saber teológico. Este nuevo elemento, una biblioteca, es de suma importancia pues daba a la lectura un valor que no se oponía a la ciencia infusa, sino que le era necesaria. Frente a un Aquinate cuya fama teológica era incuestionable, al lado de santa Teresa unos angelillos juguetean con su birrete doctoral que muestra, en un guiño aparentemente anecdótico, la necesidad de equiparar su sabiduría a la del prestigiado teólogo dominico, pues ambas provenían de Dios (fig. 6). El centro de la imagen lo ocupa el venerado santo Cristo de Burgos, patrono de los mercaderes santanderinos, grupo con el que los carmelitas novohispanos tenían fuertes ligas y bajo cuyo mecenazgo se debió pintar el cuadro.[32]

La mayoría de estas representaciones se encontraban en templos y conventos de la orden, tanto masculinos como femeninos, sin embargo, existen algunos ejemplos en iglesias de otras órdenes y, sobre todo del clero secular. En el templo parroquial indígena de Yauhquemecan, en Puebla, en el intradós que remata el retablo mayor, se representó a la santa de pie, en actitud de escribir mientras un ángel atraviesa su corazón flotante con una flecha. Sobre su escritorio, junto al libro abierto y el tintero, un bonete doctoral colocado sobre otro

Internacional de Historia de Arte, *La imagen sagrada y sacralizada*, 2 vols. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011), II, 563-580. En el siglo XVIII el birrete doctoral se volvió también atributo indispensable de otro santo muy popularizado por los jesuitas, san Juan Nepomuceno.

32. Sobre la relación entre los carmelitas y los santanderinos véase Víctor Manuel Cruz Lazcano, "Hermanos de sangre y religión. Oligarquías y la orden del Carmen en Nueva España borbónica", tesis de maestría en Estudios Virreinales (Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2016).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

6. Anónimo, *Santo Cristo de Burgos con Santa Teresa y Santo Tomás escribientes*, detalle, segunda mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela. Templo del Carmen de San Ángel, Ciudad de México. Foto: Antonio Rubial.

libro cerrado avala que su saber teológico era incuestionable. ¿Quién pudo inspirar este cuadro sino el cura párroco de Yauhquemecan? Muy posiblemente bachiller egresado de la Universidad de México, este sacerdote tuvo interés por mostrar la sabiduría teológica de la santa, lo cual lo llevó a incluir en el lienzo encargado dicho birrete propio de los universitarios (fig. 7). Al igual que muchos otros detalles pictóricos, esta inclusión debió pasar inadvertida para sus feligreses indígenas, ajenos a tales sutilezas teológicas.

El birrete doctoral se difunde para otras santas

El cura de Yauhquemecan debió tener una especial devoción a santa Teresa y a santa Gertrudis, la otra santa que comparte con ella el espacio del intradós del retablo mayor. Sin embargo, los miembros de su corporación universitaria

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

7. Anónimo, *Santa Teresa de Jesús con el corazón traspasado*, primera mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela. Templo parroquial de Yauhquemecan, Puebla. Foto: Doris Bieńko.

tenían su propia santa teóloga y mártir, Catalina de Alejandría, cuya fiesta como patrona de la institución se celebraba con gran aplauso el 25 de noviembre. A partir de que la universidad comenzó a ser controlada por el cabildo de la catedral y de que las órdenes perdieron presencia en ella, santa Catalina de Alejandría se convirtió en el símbolo "seglar" más importante de la corporación y a partir del siglo XVIII el birrete comenzó a ser uno se sus emblemas asociados, como lo muestra un cuadro de la santa con donante que se encuentra en una colección particular (fig. 8).

Santa Catalina de Alejandría, quien, según la *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine, había disputado con un grupo de filósofos antes de ser condenada al

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

8. Anónimo, *Santa Catalina de Alejandría con donante*, finales del siglo XVII, óleo sobre tela. Colección particular.

martirio, se consideró como la patrona de la filosofía.[33] En un cuadro de Baltasar de Echave Rioja fechado en 1678 (en la actualidad en el Museo Nacional de Arte de la capital) se le representó disputando con los doctores. Esta obra fue realizada por encargo de Luis Martínez Hidalgo y Montemayor, egresado de Leyes de la Universidad de México y fiscal de las audiencias de Santo Domingo y Guadalajara, y formó parte del acervo universitario. Unos años atrás, el bachiller Pedro de la Vega, cura de la parroquia de Santa Catalina Mártir, imprimía en México, en 1672, un largo "poema heroico" sobre ella con el título *La rosa*

33. Jacobo de la Vorágine, *Leyenda dorada*, trad. José Manuel Macías, 2 vols. (Madrid: Alianza, 1982), cap. CLXXII, II, 766.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

de Alejandría, *entre flores de divinas y humanas letras*, texto que debió inspirar a sor Juana Inés de la Cruz.[34] El cuadro estaba inmerso en una promoción que el clero secular, tan vinculado a la Universidad de México, realizaba alrededor del culto a esta santa.

En ese contexto, y bajo la influencia de las representaciones teresianas, es posible entender un enorme lienzo que representa la Dormición de la Virgen en la capilla de Mixtecos anexa al convento de Santo Domingo de Puebla. En él, dos figuras femeninas flanquean la figura de la Virgen ascendida a los cielos: santa Catalina de Siena y santa Catalina de Alejandría, ambas con el birrete doctoral coronando sus cabezas. Es muy significativa la referencia a la tercia-ria dominica, que hasta entonces había estado un poco opacada (fig. 9). Sus representaciones no son muy abundantes en las últimas décadas del XVII, pues la presencia de santa Rosa de Lima, también terciaria dominica e imitadora de su santidad y además criolla, recibió la atención de todo el aparato publicitario. Después de su meteórico proceso de beatificación y canonización (1668-1673) se convirtió en el paradigma de santidad femenina para los americanos, pero no como escritora sino como visionaria.[35] A pesar de ello, la orden de Santo Domingo había sido desplazada por el clero secular como corporación rectora en la universidad, por lo que necesitaba darle difusión a la actividad intelectual de Catalina de Siena, que con su birrete se convertía en su timbre de orgullo como universitarios.

Además del cuadro de la capilla de Mixtecos de Puebla, en un segundo lienzo excepcional del siglo XVIII, firmado por Pascual Pérez Salazar (m. 1721), que se encuentra en el Museo de Arte Religioso de Santa Mónica de Puebla, la santa de Siena es representada como doctora, con todos los atributos teresianos ya fijados por la tradición. En su cabeza porta el birrete doctoral, escribe de pie frente a su escritorio, contempla un crucifijo y tiene como fondo un mueble lleno de tratados místicos y comentarios sobre los evangelios. Como se ha visto la ciencia infusa ya no se consideraba como algo opuesto a la teología libresca, ambas se complementaban (fig. 10). En la segunda mitad del

34. Jaime Cuadriello, "Baltasar de Echave y Rioja. Santa Catalina de Alejandría discutiendo con los sabios", *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Pintura*, 2 vols. (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes/Universidad Nacional Autónoma de México/Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004), II, 321 y ss.

35. Ramón Mujica, *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América* (Lima: Fondo de Cultura Económica/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001), 65 y ss.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

9. Anónimo, *La dormición y la coronación de la Virgen con santa Catalina de Alejandría y santa Catalina de Siena*, primera mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela. Capilla de Mixtecos. Conjunto conventual de Santo Domingo, Puebla. Foto: Montserrat Andrea Báez Hernández.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

siglo XVIII, los dominicos llamaban a su santa escritora "seráfica doctora", y así aparece mencionada en una novena dedicada a ella, impresa en Guatemala en 1766 y escrita por fray Nicolás Rizo.[36]

Una última santa escritora promovida por el clero secular y por los jesuitas, cuya iconografía se vio influida por la imaginería teresiana, fue santa Gertrudis, monja escritora y mística alemana que vivió en el siglo XIII. En Yauhquemecan, como vimos, aparece representada frente a santa Teresa en su forma más tradicional: vestida de negro, con un báculo abacial en una de sus manos, y muestra en su pecho un corazón en cuyo interior se encuentra resguardado un niño Jesús. Su culto llegó a España desde el siglo XVI (la misma Teresa leyó su obra) y el biógrafo de la monja de Ávila, fray Diego de Yepes, fue también uno de sus grandes promotores a principios del siglo XVII;[37] sin embargo, después de la canonización de santa Teresa en 1622 la asociación entre ambas santas decayó, creció la fama de la española y ensombreció la de la alemana. No fue sino hasta el siglo XVIII que las imágenes de santa Gertrudis se multiplicaron y difundieron en todo el imperio español, tanto en Castilla, Aragón y Portugal como en Bolivia, Perú, Nueva Granada y Nueva España. La imagen se presentó en grabados, lienzos y esculturas, se colocó en retablos y se incluyó entre los santos más destacados en pinturas que mostraban la corte celestial, sobre todo asociada con el rescate de las almas del purgatorio. Además, quedaron de ella una gran cantidad de menciones en sermones, novenas, oraciones, misas y hagiografías en los cuales se enfatizaba a menudo su carácter, como alemana, de antídoto contra la *herejía* luterana.[38]

Junto con su iconografía tradicional que la mostraba con un corazón y el niño Jesús, en algunas de las representaciones novohispanas comenzó a mostrarse a la monja como escritora, frente a un bufete, un libro abierto y un tintero, como en el lienzo de Juan Tinoco o en otro que se encuentra en el Museo

36. Nicolás Rizo, *Novena a mayor honra, veneración y culto de la Esclarecida Virgen y Seraphica Doctora Santa Catharina de Sena. Lustre y honra de la Sagrada Religión de Predicadores* (Guatemala: imprenta de Sebastián de Arébalo, 1766); José Toribio Medina, *La imprenta en Guatemala (1660-1821)* (Santiago de Chile: imprenta del autor, 1910), 151, entrada 316.

37. Carta de Diego de Yepes a Leandro de Granada fechada en 15 de noviembre de 1603, véase Gertrudis la Magna, *Segunda y última parte de las admirables y regaladas revelaciones de la gloriosa Santa Gertrudis* (Valladolid: Juan de Bostillo, 1607), s. p.

38. Antonio Rubial y Doris Bieñko, "La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXV, núm. 83 (2003): 5-54.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

10. Pascual Pérez Salazar, *Santa Catalina de Siena con birrete*, primera mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela. Museo de Arte Religioso de Santa Mónica de Puebla. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

Universitario de Puebla. Este tipo de representación fue más común en Perú y en ella se ve clara la huella de la iconografía teresiana. A esa misma influencia se debe un grabado de José de Nava de finales del siglo XVIII, muy difundido en Puebla, en el cual santa Gertrudis aparece con el niño Jesús en los brazos, sin el libro, pero ya coronada con el birrete doctoral (fig. 11).

Las representaciones de escritoras contemporáneas

El modelo de las mujeres escritoras antiguas (las dos Catalinas y Gertrudis), consagrado con la imagen de santa Teresa e implantado a partir de la propaganda teresiana, muy pronto fue copiado por las otras órdenes religiosas y abrió las pautas para que aparecieran nuevas representaciones de mujeres sabias "contemporáneas".

Los primeros que iniciaron este "descubrimiento" fueron los franciscanos, quienes encontraron en la visionaria María de Jesús de Ágreda (1602-1665)

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

su mejor ejemplo. Esta monja, autora de un popular libro, *Mística ciudad de Dios*, puso el tema de la ciencia infusa en el centro de su discurso, lo cual abrió múltiples discusiones alrededor de su inspiración, tanto a favor como en contra. El libro pretendía ser una biografía de la Virgen dictada por ella misma e inmersa en una perspectiva apocalíptica centrada en la imagen de la Inmaculada Concepción: Jerusalén, al igual que María, era centro y escenario de las maravillas del Altísimo; ambas se asociaban también con el arca de la alianza y en ellas estaban "cifradas todas las gracias y excelencias de la Iglesia triunfante y militante".[39] La ciudad celeste, lo mismo que María lo hiciera con el templo de Diana en Éfeso, había vencido también al demonio y extirpado la idolatría. A partir de la obra de la madre Ágreda, la imagen de la Inmaculada, mujer vestida de sol del Apocalipsis, quedó indeleblemente unida a la de la Jerusalén celeste.[40]

La causa de la beatificación de la monja se inició tres años después de su muerte en 1668, y su obra más polémica se publicó en 1670. Sin embargo, la curia romana condenó la *Mística ciudad de Dios* en 1681 y la incluyó en el índice, siendo una de las principales acusaciones contra ella que la autora mantenía las doctrinas de Duns Scoto como divinamente reveladas. Con todo, al poco tiempo, el papa ordenó la supresión del decreto para España y Portugal y en 1686 la Inquisición española, que también había puesto reparos a la obra desde su aparición junto con 16 universidades, daba un fallo favorable a su difusión.[41] No obstante, todavía en 1690 llegaban a la Nueva España "tres edictos de la Inquisición prohibiendo los escapularios, oratorios, libros de la monja Ágreda y cruces".[42] Como se puede observar, se había desarrollado toda una parafernalia devocional alrededor de la monja concepcionista a pesar de los pruritos y de las prohibiciones inquisitoriales.

Esa "desobediencia" fue especialmente notoria en los territorios de la América septentrional, donde las imágenes de la madre Ágreda recibieron una gran difusión, no sólo porque la *Mística ciudad de Dios* se volvió un pilar funda-

39. María de Jesús de Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, ed. Celestino Solaguren (Madrid: Fareso, 1992), lib. I, cap. 17, parr. 250.

40. Antonio Rubial, "*Civitas Dei in Novus Orbis*, La Jerusalén celeste en la pintura novohispana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XX, núm. 72 (primavera 1998): 5-35.

41. Un problema similar se dio en Francia a raíz de la edición de la *Mística ciudad de Dios* en francés en 1695, lo cual desató una pugna entre marianos y antimarianos, estos últimos apoyados por los jansenistas. Celestino Solaguren, introducción a la *Mística ciudad de Dios*, XXXVII y ss.

42. Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables*, 3 vols. (Ciudad de México: Porrúa, 1972), II, 211. "Domingo 24 [septiembre de 1690].

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

11. José de Nava, *Santa Gertrudis*, 1793, grabado, tomado de Francisco Pérez Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1990), 53.

mental del inmaculismo novohispano, sino también por su asociación con las misiones franciscanas en el norte del territorio. De hecho, desde las últimas tres décadas del siglo XVII esta orden fue tejiendo poco a poco una leyenda apoyada por supuestos testimonios indígenas que hacían aparecer a sor María como una señora de azul que había anunciado a los indios la llegada de los franciscanos. Los misioneros en Nuevo México y Texas aseguraban que estas tradiciones indígenas tenían una enorme difusión en el norte, desde la región de los ocoroni y el Nuevo México hasta Canadá.[43] La leyenda se vio reforzada, además, por la rebelión indígena que durante 12 años (1680-1692) arrebató Nuevo México del dominio español y produjo la muerte de 21 franciscanos.[44] El cronista de la orden, fray Agustín de Vetancurt, en su *Teatro mexicano* (impreso en 1698), daba una extensa noticia respecto a la intervención de la madre

43. Existen muchos estudios sobre la relación de esta monja (conocida por los indios como "la mujer de azul") con las misiones norteñas, sobre todo en los Estados Unidos. Véase William H. Donahue, "Mary of Ágreda and the Southwest United States", *The Americas*, núm. 9 (1953): 291-314, también, Rubial "Dos santos sin aureola", 570 y ss.

44. Isidro Sariñana, *Oración fúnebre… en las exequias de 21 religiosos… de san Francisco que murieron a manos de los indios apóstatas de la Nueva México* (Ciudad de México: 1681).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Ágreda en la conversión de los xumanas y con ello aumentaba su fama y la de los frailes.[45] Pero fueron sobre todo los colegios de Propaganda Fide los que difundieron con mayor entusiasmo estas leyendas, convirtiéndolas en uno de los principales instrumentos de difusión de sus logros misioneros.

En este ámbito apareció una de las primeras representaciones de la madre Ágreda en la Nueva España, la realizada por el pintor criollo Cristóbal de Villalpando en 1706 para el convento-colegio de Propaganda Fide de Guadalupe en Zacatecas (lugar donde hoy se conserva). El cuadro, titulado *La mística ciudad de Dios* inscrito bajo los muros de una luminosa Jerusalén celeste, muestra a la monja Ágreda y a un san Juan Evangelista nimbado plasmando con sus plumas, en sendos libros, la visión apocalíptica de una Inmaculada que sobrevuela la ciudad de las 12 puertas. Clara Bargellini ha señalado atinadamente la vinculación de este cuadro con el grabado del frontispicio de la primera edición de la obra de sor María impresa en Madrid en 1670, aunque con una diferencia pues en el grabado, además de san Juan, aparece Duns Scoto como acompañante de la monja.[46] Este grabado debió tener gran difusión pues se encuentra representado con mayor fidelidad que en la obra de Villalpando en un lienzo anónimo del Museo de Arte Religioso de Santa Mónica de Puebla en el que san Juan y la madre Ágreda (quien recibe la inspiración directa del Espíritu Santo) comparten el espacio iconográfico con Scoto, el doctor sutil. También en este cuadro se ha conservado la distinción que hacía el grabado entre las figuras canonizadas (san Juan y la Virgen) representadas con aureola, de aquellas que sólo eran consideradas venerables. Sobre todo los colegios de Propaganda Fide fueron grandes promotores de esa iconografía, pero a diferencia de santa Teresa, el birrete debía ir acompañado por la santidad, por eso sor María de Ágreda no lo llevaba.

Un caso excepcional en este sentido es el gran lienzo que representa el árbol de la familia franciscana que estaba en su templo en Toluca y que es en la actualidad el sagrario de la catedral de esa ciudad. En él, tres monjas con el hábito de las concepcionistas portan en sus cabezas birretes doctorales, una de ellas es sin duda la madre Ágreda y otra Beatriz de Silva, la fundadora de la orden. Una cuarta religiosa con hábito pardo (quizás una terciaria) trae el bonete en

45. Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano* (Ciudad de México: Porrúa, 1982), parte IV, 96.

46. Clara Bargellini describe este grabado y hace un estudio del cuadro en el libro que coordinaron Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando*, 317 y ss.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

12. Anónimo, *Árbol genealógico de la familia franciscana*, detalle, mediados del siglo XVIII, óleo sobre tela. Sagrario de la catedral de Toluca. Foto: Pedro López Agustín.

la mano mientras mira hacia la rama superior del árbol donde están representados los varones, varios de ellos también con el birrete doctoral (fig. 12).[47]

El modelo de la mujer escritora también tuvo su continuidad en dos religiosas novohispanas del siglo XVIII cuyas obras estuvieron fuertemente influidas por la gran difusión que tuvo en América la obra mística de santa Teresa de Ávila. Fue también por eso que ambas recibieron la publicidad suficiente como para que sus libros se imprimieran e igualmente que a las dos se les hicieran retratos en los cuales el modelo teresiano estaba presente. Hace casi 20 años Kathleen Myers y Amanda Powell dieron a conocer los escritos de María de San Joseph (1656-1719), una monja agustina recoleta poblana, dirigida del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, connotada escritora mística y visionaria y una de las fundadoras del monasterio de Nuestra Señora de la Soledad en Oaxaca en 1697. A lo largo de las 2 000 páginas que abarcaban sus diarios, la religiosa describía sus visiones, profecías, enfermedades y dificultades interiores, acompañadas de noticias de la vida cotidiana y de su acti-

47. Agradezco a Mario Sarmiento la referencia a este excepcional lienzo.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

vidad como priora y fundadora.[48] A su muerte, en 1719, el obispo de Oaxaca, Ángel Maldonado, encargó al dominico criollo Sebastián Santander y Torres, quien predicó su sermón fúnebre, la elaboración de una *Vida* de la monja (que incluyó abundantes párrafos de su autobiografía espiritual) y la edición de unas *Estaciones* devocionales a la Virgen escritas por ella. El *Sermón* se imprimió en Puebla, la *Vida* recibió dos ediciones, una en México y otra en Sevilla, mientras que las *Estaciones* se publicaron en numerosas ocasiones en esos tres lugares.

La publicación de una obra mística escrita por una mujer no era algo común, pero en la Nueva España se dio un segundo caso de este tipo, el de la religiosa poblana sor María Anna Águeda de San Ignacio (1695-1756), primera priora y fundadora del convento de religiosas dominicas de Santa Rosa, quien además de llevar una vida de santidad escribió varias obras místicas. El obispo de Puebla, Pantaleón Álvarez Abreu, promovió en 1758 la edición de sus trabajos *Mar de gracias que comunicó al altísimo a María Santísima* y *Misterios del Santísimo Rosario*, con una introducción biográfica del jesuita veracruzano Joseph de Bellido y el sermón fúnebre que predicó el dominico poblano Juan de Villa Sánchez. A partir de una exposición sistemática de las virtudes tomada de la obra de santo Tomás de Aquino y basada en las metáforas que utilizara san Juan de la Cruz para describir el viaje del alma, sor María ofrecía una visión original en la cual el tema de la leche de la Virgen ocupaba un papel central, por ser la fuente de donde brotó la sangre redentora de Cristo (fig. 13).

Unos años antes de que se publicara la obra de sor María Anna, el pintor Miguel Cabrera pintaba el cuadro emblemático de la "décima musa", sor Juana Inés de la Cruz, que custodia el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. La afamada religiosa jerónima, convertida desde el siglo anterior en una de nuestras glorias patrias, aparece representada frente a su escritorio, con un tintero lleno de plumas, con la mano sobre un libro abierto y con una biblioteca impresionante a sus espaldas. ¿Quién puede dudar que al realizarlo, el pintor oaxaqueño tuviera en mente la muy difundida iconografía teresiana?

Sor Juana, al igual que Teresa de Ávila, María de Jesús de Ágreda, María de San José o María Anna de San Ignacio encontraron en el convento el único

48. Kathleen Myers y Amanda Powell, *Wild Country in the Garden. The Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun* (Bloomington: Indiana University Press, 1999).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

13. José Benito Ortuño, *Sor María Anna Águeda de San Ignacio*, 1758, grabado, tomado de *Imprentas, ediciones y grabados de México Barroco* (México: Pinacoteca Virreinal, 1995), 117.

espacio de autonomía y conocimiento que la sociedad de su tiempo permitía a las mujeres. En él, el aprendizaje de la retórica, por medio de los sermones y la literatura hagiográfica, les daba las herramientas conceptuales para escribir, podían disfrutar del tiempo y del prestigio que les permitía crear, libres de maridos opresores y demandantes y sólo sujetas a unos confesores bastante tolerantes y a unos obispos respetuosos, en general, de sus mecanismos de autogestión. No existía en el ámbito protestante una situación semejante.

Epílogo

La representación iconográfica que mostraba a mujeres en el acto de escribir era un reflejo de los profundos cambios que estaba viviendo la cultura occidental

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

entre el barroco y la Ilustración. La ruptura de las estructuras estamentales del Antiguo Régimen estaba propiciando el ascenso de nuevos sectores sociales, como los mercaderes y los funcionarios quienes, al igual que sus mujeres, comenzaron a tener acceso a la educación y generaron nuevos valores seculares. Un aspecto fundamental de esa laicización fue, sin duda, la mayor injerencia de las mujeres seglares en la religión. Además del notable fortalecimiento de la presencia femenina en cofradías y hermandades en este periodo, es significativa la mayor atención que mostraron predicadores y directores de conciencia hacia ellas y el incremento considerable de instituciones de religiosas de vida activa dedicadas al cuidado y la educación de las mujeres, como la Compañía de María, las ursulinas o las hermanas de la caridad.[49] En ese contexto debemos entender la difusión, desde el siglo XVII, de escenas en las que santa Ana enseña a leer y escribir a la Virgen niña en un cómodo y acogedor ambiente doméstico lleno de cojines y rico mobiliario. A pesar de que el tratadista español Francisco Pacheco condenó esa representación en su *Arte de la pintura* por parecerle absurda (pues María había nacido con la ciencia infusa y con una sabiduría ingénita),[50] el tema tuvo cierta difusión en España y América como un reflejo de la nueva actitud hacia la educación femenina, aunque dicha actitud considerara a la mujer como un mero instrumento de expansión de la enseñanza religiosa en el mundo doméstico. Para entonces varias mujeres, especialmente en el ámbito conventual, estaban utilizando este instrumento y sus obras se publicitaban gracias a la imprenta. Se podría decir que se habían masculinizado al practicar una actividad que hasta tiempos recientes estaba prácticamente monopolizada por los hombres. No obstante esto, en muchos cuadros, escritos y sermones se seguía considerando que la cualidad propia de las mujeres era la emotividad y que la racionalidad era un atributo más bien masculino.

A pesar de que la mayor parte de las obras pictóricas aquí estudiadas fueron promovidas por agentes varones con la finalidad de promocionar a sus corporaciones e institutos, en muchos casos dichas pinturas se encontraban en espacios de acceso público y, por tanto, tuvieron una cierta influencia en la conformación de una conciencia colectiva. Se puede decir que el birrete de santa Teresa (como fenómeno mediático) y la teoría de la ciencia infusa (como

49. Ronnie Po-Chia Hsia, *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*, trad. Sandra Chaparro Martínez (Madrid: Akal Editores, 2010), 175 y ss. Véase también Angélica Velázquez Guadarrama, "De la caridad religiosa a la beneficencia burguesa: la dádiva social y sus imágenes", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXVIII, núm. 109 (otoño 2016): 45-95.

50. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Madrid: Cátedra, 1990), 582 y ss.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

paradigma teológico) fueron factores que incidieron en el reconocimiento de la capacidad intelectual de las mujeres en el siglo XVIII. A pesar de su exclusión de la universidad y la educación formal superior, esos espacios donde se consideraron como transmisoras de la sabiduría divina se convirtieron en los primeros síntomas de un largo proceso que aún no concluye. Hasta el siglo XX, por ejemplo, la Iglesia católica reconoció la capacidad intelectual de algunas santas otorgándoles oficialmente el título de doctoras: Paulo VI nombró con esa dignidad a santa Teresa de Ávila y a santa Catalina de Siena en 1970. En 1997, Juan Pablo II se lo otorgó a santa Teresita del Niño Jesús. Y hasta 2012 Hildegarda de Bingen fue canonizada y declarada doctora por Benedicto XVI. Tales actos, consecuencia de la presión ejercida por los movimientos feministas actuales, es apenas una expresión de lo rezagada que está la Iglesia católica respecto a los acelerados cambios del mundo moderno.[51] ✤

51. Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo de quienes me ayudaron en la recolección de materiales documentales e imágenes: Mario Sarmiento, Doris Bieñko, María Fernanda Malpica, Montserrat Báez Hernández, Alejandro Andrade y Víctor Cruz Lazcano.

N.B. El presente artículo es una versión extensa de una ponencia presentada en el congreso Saberes y Enseñanzas en la América Colonial, siglos XVI-XVII, llevada a cabo en el Centro de Estudios de América Colonial en la Universidad de Barcelona, España, entre el 20 y el 22 de octubre de 2016.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Modelos de la imagen. El Mago del tarot Visconti

A Model for the Image. The Magician of the Tarot Visconti

Artículo recibido el 9 de enero de 2017; devuelto para revisión el 5 de mayo de 2017; aceptado el 11 de septiembre de 2017, http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2635

Vanessa Alvarez Portugal vanessalvarez.portugal@gmail.com

Líneas de investigación Usos de la imagen en el Renacimiento italiano y en la Nueva España; alquimia y magia en imágenes astrológicas durante la modernidad temprana; arcos triunfales.

Lines of research Uses of the image in the Italian Renaissance and in New Spain; alchemy and magic in astrological images in Early Modern times; triumphal Arches.

Publicaciones más relevantes "Las vestiduras de Apolo en la Nueva España", en *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*, eds. María Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle y Carmen Lopez Calderón (Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2016), 173-185; "Astros festivos. Imágenes celestes en los arcos triunfales de la Nueva España", *Concinnitas*, *Revista do Instituto da Artes da UERJ* 1, núm. 22 (2013), 6-22; "*Bildwissenschaft*. Una ciencia en construcción", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXVI, núm. 105 (2014): 215-254.

Resumen El siguiente artículo presenta un análisis iconológico de una carta del mazo del siglo xv actualmente conocido como el tarot Visconti. La carta adquirió el nombre El Mago, debido al reiterativo uso del motivo iconográfico en mazos de tarot posteriores. Modelos iconográficos anteriores y contemporáneos a esta carta se han encontrado en imágenes provenientes de manuscritos y grabados con contenido astrológico, alquímico y simbólico que datan de los siglos xiv y xv. El presente estudio considera la importancia que estas tradiciones tuvieron en el desarrollo cultural del Renacimiento italiano temprano.

Palabras clave Tarot; imágenes astrológicas; alquimia; arte lombardo; Renacimiento temprano.

Abstract This article presents an iconological analysis of a playing card from the 15th century deck now known as the Visconti Tarot. This card

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

became named *The Magician* following the reiterated use of the iconographic motive in later tarot decks. Earlier and contemporary iconographic models of this card have been found in images from manuscripts and prints with astrological, alchemical and symbolic contents dating from the 14th and the 15th centuries. The present study considers the importance these traditions had in the cultural development of the early Italian Renaissance.

Keywords Tarot; astrological images; alchemy; Lombard art; early Renaissance.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

VANESSA ALVAREZ PORTUGAL

Modelos de la imagen
El Mago del tarot Visconti

Este trabajo se centra en un análisis de la imagen, desde el punto de vista de la historia de su iconografía, del triunfo El Mago del mazo del tarot Visconti-Sforza, proveniente del Milán del siglo XV.[1] Dada la materialidad y la calidad estilística de sus triunfos, así como de la heráldica que muestran, es posible decir que estos mazos tuvieron su origen en la corte milanesa viscontea durante la segunda mitad del *quattrocento*. Los mazos de cartas para juegos de diversos tipos así como sus diferentes reglas se volvieron populares en Europa a partir del siglo XV,[2] sin embargo, hasta la fecha

1. La carta de "El Mago" sólo sobrevive en el mazo del tarot llamado Visconti-Sforza, aunque es muy probable que fuera similar a las cartas del Mago, ahora perdidas, de los otros dos mazos visconteos también del siglo XV: el tarot Brambilla y el tarot Visconti di Modrone. Cabe destacar que esta investigación es un estudio desde la historia del arte, de ninguna manera se intenta hacer una interpretación simbólica del desarrollo del tarot a partir del siglo XIX. A este respecto véase Samuel Liddell MacGregor, *The Tarot: its Occult Signification, Use in Fortune-telling, and Method of Play* (Nueva York: Occult Research Press, 1988); Gérard Encausse, Papus, *Absolute Key to Occult Science: the Tarot of the Bohemians. The Most Ancient Book in the World. For the Exclusive Use of Initiates*, trad. A. P. Morton (Londres: Chapman and Hall, 1892); Piotr Demiánovich Ouspenski, *The Symbolism of the Tarot*, trad. Pogossky (Nueva York: Dover Publicactions, 1976); para estudios sobre la relación entre el tarot y la egiptomanía, el hermetismo, la cábala y la Golden Dawn, entre otros, véase *Tarot in Culture*, ed. Emily E. Auger (Clifford: Valleyhome Books, 2014); Helen Farley, *A Cultural History of Tarot. From Entertainment to Esotericism* (Londres-Nueva York: I.B. Tauris & Co., 2009). Todas las traducciones aquí citadas son mías, salvo que se especifique lo contrario.

2. Al respecto véase Andrea Vitali, "Ludus triomphorum e tarocchi", en *Il tarocchino di Bologna, Storia, iconografía, Divinazione dal XV al XX secolo*, eds. Andrea Vitali y Terry Zanetti (Bolonia: Edizioni Martina Bologna, 2005), 9-14; y Andrea Vitali, "Trionfi, trionfini e trionfetti, fra gioco e letteratura", consultado el 2 de julio de 2015, en http://www.letarot.it/page.aspx?id=238. Así como

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

no se han encontrado descripciones o reglamentaciones de los mazos de los tarots visconteos; es precisamente la falta de fuentes primarias respecto al uso de estos tarots lo que da pie a investigaciones, tanto sobre el origen como sobre el desarrollo iconográfico que presentan, y la relación de éste con el uso del mazo.

Varios han sido los estudiosos de los diversos mazos de cartas que han aparecido desde el siglo XV y que han sido denominados tarot, desde los interesados por el enfoque esotérico[3] hasta los que incluyen un análisis histórico, como Michell Dummett[4] o Stuart R. Kaplan,[5] quien realizó una *Enciclopedia del tarot* en la que aborda mazos que datan desde el siglo XV hasta el actual. Las investigaciones de Giordano Berti sobre el tarot destacan en particular debido a la incorporación de análisis históricos e iconográficos.[6] Múltiples mazos de tarots han sido notablemente estudiados desde la historia del arte por Germano Mulazzani y Sandrina Bandera, quienes mediante un minucioso análisis estilístico y de contexto histórico han logrado proponerles autorías y fechas de datación.[7] Por otra parte, desde una perspectiva filosófica se encuentran los trabajos de Ronald Decker[8] y de Christophe Poncet,[9] así como los de Andrea Vitali,[10] los

Robert Steele, *A Notice of the Ludus Triumphorum and Some Early Italian Card Games, with Some Remarks on the Origin of the Game of Cards* (Londres: Nichols and Sons, Parliament Mansions, 1900); y Pietro Sella, "Nomi latini di giuochi negli statuti italiani (sec. XIII-XVIV)", consultado el 2 de julio de 2015, en http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/2547/11%20texte.pdf.

3. Gertrude Moakley, *The Tarot Cards Painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza Family: An Iconographic and Historical Study* (Nueva York: The New York Library, 1966); y Heather Mendel, *The Syzygy Oracle-Transformational Tarot and The Tree of Life: Ego, Essence and the Evolution of Consciousness* (Winchester y Washington: Dodona Books, 2013), entre otros.

4. Michael Dummett, *Il mondo e l'angelo i tarocchi e la loro storia* (Nápoles: Bibliopolis, 1993).

5. Jean Huets y Stuart R. Kaplan, *The Encyclopedia of Tarot*, 4 vols. (Connecticut: Game Systems, 1978).

6. Giordano Berti, "I tarocchi in Piemonte", en *Tarocchi le carte del regno, la storia, i simboli, il mito*, eds. Andrea Ascari, Andrea Vitali y Giordano Berti (Bolonia: Edizioni le Tarot, 1997), 1-8; y Giordano Berti y Pietro Marsili, "La diffusione dei tarocchi tra i sec. XV-XIX", en *Tarocchi le carte del regno*, 9-48.

7. Germano Mulazzani, *I tarocchi viscontei e Bonifacio Bembo* (Milán: Amilcare Pizzi/Cinisello B., 1981); Sandrina Bandera, *Brera, I tarocchi: il caso e la fortuna Bonifacio Bembo e la cultura cortese tardogotica* (Milán: Electa, 1999).

8. Ronald Decker, *The Esoteric Tarot: Ancient Sources Rediscovered in Hermeticism and Cabalah* (Wheaton: Quest Books, 2013).

9. Christoph Poncet, "Un gioco tra profezia e filosofia: i tarocchi di Marsilio", en *Il linguaggio dei cieli. Astri e simboli nel Rinascimento*, eds. Germana Ernst y Guido Giglioni (Roma: Carocci Editore/Frecce, 2012), 255-323.

10. Andrea Vitali *et al.*, *Il tarocchino di Bologna, Storia, iconografía, Divinazione dal XV al XX*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

cuales destacan por el cuidado que otorga al contexto sociohistórico para tender lazos entre éste y las tradiciones culturales orientales y hebreas. Sin embargo, la relación que existe entre las representaciones de las cartas denominadas triunfos del tarot y las utilizadas en almanaques, manuales o manuscritos de contenido astrológico ha sido abordada escasamente. El principal objetivo de la presente investigación es mostrar el vínculo entre la representación de la carta de triunfo llamada El Mago, de los mazos de tarot Visconti, y las representaciones astrológicas y alquímicas de fuentes anteriores y contemporáneas. Su iconografía será el hilo conductor del texto, de tal forma que resultarán incluidos diversos motivos iconográficos de la cultura occidental provenientes de finales del medioevo, lo cual permitirá lograr una aproximación a la idea y probables usos que se le daba a estos mazos de cartas en el Renacimiento europeo temprano.

Para el presente análisis tomo como referencia las propuestas teórico-iconológicas del historiador del arte y de la cultura Aby Warburg (1866-1929), quien buscó trazar una correspondencia entre la producción de imágenes y la magia astrológica, para así poder explicarlas de acuerdo con las prácticas culturales e intelectuales de la sociedad que las producía.[11] De tal modo, se tratará el contexto cultural de la corte de Filippo Maria Visconti (1394-1447) y Francesco Sforza (1401-1466), para llevar a cabo un estudio de la imagen dentro de las cartas, así como lo realiza Ewa Sniezynska-Stolot cuando aborda las imágenes astrológicas integradas en diversos salterios;[12] y, debido a la falta de fuentes escritas, tanto de los mazos visconteos como de ciertos grabados astrológicos y alquímicos, seguiré la propuesta iconográfica de Guy de Tervarent,[13] quien sugiere

secolo (Bolonia: Edizioni Martina Bologna, 2005); y Andrea Vitali, "Trattato del gioco delle Minchiate, un documento sul gioco delle Minchiate del 1716", consultado el 2 de julio de 2015, en http://www.letarot.it/page.aspx?id=257.

11. A este respecto, véase Aby Warburg, "Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912)", en Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, ed. Felipe Pereda (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 415-438; y Aby Warburg, "VI Die Einwirkung der *Sphaera Barbarica* auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes", en Davide Stimilli y Claudia Wedepohl, *Per monstra ad sphaeram. Sternglauben und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925* (Múnich: Dölling und Galitz, 2008), 63-127. Sobre las investigaciones de Warburg, véase Kurt W. Foster, "Introducción", en Warburg, *El renacimiento del paganismo*, 11-56.

12. Ewa Sniezynska-Stolot, "Christian Interpretation of the Zodiac in Medieval Psalters", en *Umeni*, *Casopis*, *Ùstavu Teorie a Dèjin Umeni ceskoslovenské Akademie vèd rocnik XXXVII* (Praga: Academia/Nakladatelstvi Ceskoslovenské Akademie ved Praha, 1989), 97-111.

13. Guy de Tervarent, *De la Méthode iconologique* (Bruselas: Palais des Académis, 1961), 25.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

enfocarse en encontrar la relación entre las representaciones de diversas fuentes, documentos y objetos y, tras ello, dejar abiertas diversas posibilidades de interpretación de acuerdo con el contexto filosófico y cultural.

A continuación, entonces, abordaré inicialmente los problemas de definición de los triunfos y del tarot. Debido a su iconografía y su estilo tardogótico es posible ubicar a los mazos visconteos en el *quattrocento* italiano e identificarlos en su contexto político con las prácticas culturales correspondientes, propias de la filosofía natural, permeante en la época.[14] En seguida analizaré la carta de triunfo llamada El Mago, en su relación con otras imágenes semejantes extraídas de diversos manuscritos y grabados, anteriores y contemporáneos, gracias a los que es posible establecer un vínculo con la iconografía astrológica[15] y alquímica,[16] como se explicará más adelante.

14. La filosofía natural de la Edad Media y el Renacimiento temprano está influida por el pensamiento aristotélico. Sus propuestas parten de que los seres están compuestos por forma y materia. Para ello véase Cristia Mercer, quien presenta de manera clara algunas premisas base de la filosofía natural escolástica: "Platonism in Early Modern Natural Philosophy. The Case of Leibniz and Conway", en *The Perennial Tradition of Neoplatonism*, ed. John J. Cleary (Leuven University Press, 1997), 113-114. Para mayor referencia véase Edward Grant, *A History of Natural Philosophy: From the Ancient World to the Nineteenth Century* (Cambridge University Press, 2007).

15. El origen de las imágenes astrológicas se puede encontrar en las denominaciones de las formaciones estelares, por ejemplo, tanto en la determinación de las constelaciones zodiacales como en las personificaciones de los planetas, base del desarrollo de la ciencia astrológica, desde Arato. La iconografía de las fuentes griegas en tratados astrológicos viajó al este, y sirvió para el esparcimiento de conocimiento astrológico con usos adivinatorios y médicos. Dentro de la historia del arte, Warburg fue de los primeros en detectar estas rutas migratorias que incluso fueron expuestas en los proyectos de exposición como la planeada en el Museo Alemán de Múnich en 1927. Véase Aby Warburg, *El Atlas de imágenes Mnemosine*, vol. II, ed. trad. y notas de Linda Báez Rubí (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 35.

16. En la Edad Media, la alquimia era considerada una práctica de transformación de los metales, para lo cual los postulados de Aristóteles sobre la materia resultaban una autoridad. Barbara Obrist, "Die Alchemie in der mittelalterlichen Gesellschaft", en *Wolfenbütteler Forschungen*, *die Alchemie in der europäischen Kultur-und Wissenschaftsgeschichte*, ed. Meinel Christoph (Wiesbaden: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 1986), 40. Para la alquimia en la Edad Media véase Vincent de Beauvais, *Speculum naturale* (Venecia: Hermannus Liechtenstein, 1494). Sin embargo, con el tiempo el proceso de metamorfosis —tanto mediante la destilación como la fermentación— fue aplicado para ejemplificar la transformación del alma. Véase Titus Burckhardt, *Alquimia*, *significado e imagen del mundo*, trad. Ana María de la Fuente (Barcelona: Plaza & Janés, 1976). Las imágenes del proceso alquímico surgieron, en gran medida, de reintérpretes alquímicos de autores de mitología grecorromana, como Ovidio y Virgilio, entre quienes se encuentran Cornelius

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

De *triunfos* a juegos del tarot

En Italia, de 1400 a 1600 las palabras *tarot* y *triunfo* sirvieron para referirse tanto a las cartas de un mazo,[17] como a los distintos juegos a los que se podía jugar con ellos.[18]

El término *tarot* deviene de los *triunfos*, figuras alegóricas que se añadían a un mazo de generalmente 40 cartas numerales y 16 de personajes de corte.[19] El vocablo *tarocchi* tiene muchas acepciones dependiendo de la época en que se

---

Agrippa, Michael Maier e incluso Francis Bacon. Véase Thomas Willard, "The Metamorphoses of Metals: Ovid and the Alchemists", en *The Metamorphoses of Metals: Ovid and the Alchemists*, eds. Alison Keith y Stephen Rupp (Toronto: CRRS Publications, 2007), 156-158. Algunos ejemplos de imágenes alquímicas se encuentran en los frescos de la capilla Scrovegni de Padua, de principios del siglo XIV, y en famosos manuscritos del siglo XVI como el *Splendor Solis. Splendor solis oder Sonnenglanz: Studien zu einer alchemistischen Bilderhandschrift*, ed. Jörg Völlnagel (Múnich: Deutscher Kunstverlag, 2004).

17. En el *quattrocento* italiano se usaba la palabra *triumphi* para referirse al mazo compuesto por 78 cartas, de las cuales 22 eran alegóricas y 56 representaban a la corte —paje, caballero, reina y rey— y números. De finales del *quattrocento* al *cinquecento*, al mazo de los *triumphi* se le denominó *ludus tarochorum* o juego de tarot. En el siglo XVI al mismo mazo se le denominó *tarocchi*. Literatos, como Giulio Cesare Croce se refirieron a las cartas triunfales como *triumphi de' tarrochi*, mientras que otros, como Notturno Napolitano, para referirse a las mismas, utilizaron el término *trionfi* o *triumphi*. Andrea Vitali sugiere que estas cartas eran llamadas por los jugadores *trionfi* en tanto que poseían en el juego un valor superior al de las numerales y las de la corte. Véase Vitali, "Trionfi, trionfini e trionfetti".

18. Contemporáneamente, con el término *ludus triumphorum* o *ludus ad triumphos* se nombró al juego en el cual se utilizaban las cartas numerales y las cartas de corte. Este juego incluía unas cartas denominadas *trionfi*, las cuales constituían la baza —también llamadas brisca—, es decir, la carta que sale del mazo barajeado y guía el resto del juego. Ésta se descubría al inicio de la partida a la voz *ludus ad triumphos*. Véase el término *triumphorum*, en Sella, "Nomi latini di giuochi", 213. En sí existieron diversos juegos de azar. En 1550 Cardano menciona el *triumphi*, el *triumfeti* y el *sequentium tarochi* (véase *Archaeologia*, vol. LVII, citado en Steele, *A Notice of the Ludus Triumphorum*, 10). El *ludus ad trapollinus* era considerado un juego de *trionfi*, mencionado por Pietro Sella. Por otra parte, en el volumen VII del *Dizionario della Lingua Italiana* de 1830 se le llama *trionfo* a la carta nombrada por el jugador, mientras que el segundo volumen del *Dizionario Piemontese Italiano Francese* dice que el *trionfi* abarca los juegos de cartas como el *trionfetti*, *trionfini*, *chartularum lusus*, el *trionfi* y los juego de los triunfos. Vitali, "Trionfi, trionfini e trionfetti".

19. Un ejemplo más sobre la vastedad de uso del término *triumphi* es que a principios del *quattrocento* existía un mazo de cartas denominado *triumphi*, el cual fue ideado por Marziano da Tortona para Filippo Maria Visconti. Éste contenía imágenes de divinidades clásicas, de figuras de aves como águilas, fénix y tortugas. Para profundizar sobre el término *tarot* y *triunfo*, como mazos y como juego, véase Tania Vanessa Alvarez Portugal, "El mago, el coche, el ermitaño y el

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

emplee. Para facilitar el uso de términos, aclaro que me referiré con la palabra *tarot* a las 22 cartas alegóricas de un mazo de 78, entre las que se encuentran las numerales y las de figuras de la corte.

En 1526 Francesco Berni escribe en Roma las primeras reglas del juego del tarot, *Il Capitolo del Gioco di Primera.*[20] En el siglo XVI se consideraba que los juegos de tarot no eran de azar porque involucraban el uso de la memoria mediante alegorías y personificaciones representadas en los triunfos, razón por la cual no estuvieron proscritos por la Iglesia.[21] Sin embargo, en tanto que juegos de cartas, fueron condenados por el vicio que causaban y por los delitos que se perpeturaban en torno a la mesa de juego.[22]

El tarot fue muy popular en la corte milanesa, como lo prueban los testimonios sobre Alfonso de Este (1476-1534), Galeazzo Maria Sforza (1444-1476) y Ludovico Sforza, el Moro (1452-1508), así como la gran cantidad de cartas conservadas en el depósito del castillo sforzesco de Milán.[23] En el Palacio Borromeo se encuentra un fresco llamado la *Stanza dei giochi*, en donde se representa a los jugadores del tarot con una actitud seria.

Carlo Pisarri en su *Istruzioni necessarie per chi volesse imparare il giuoco dilettevolte delli Tarocchini di Bologna*, escrito en 1754, y que dice estar basado en otro manual más antiguo, informa que durante las partidas está prohibido hablar porque el propio juego involucra una gran atención y ejercicio de memoria.[24]

---

colgado del tarot Visconti-Sforza", tesis de maestría (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2012), 10-15; y Andrea Vitali, "Trionfi, trionfini e trionfetti".

20. Berti y Marsili, "La diffusione", 14.

21. Sobre las referencias a prohibiciones de juegos de cartas desde el siglo XIV, véase Steele, *A Notice of the Ludus Triumphorum*, 11. Otro tipo de juego que utilizó las cartas del tarot fue el desarrollado por Troilo Pomeran, quien compuso un poema (*poemeto*) en el que une las 22 figuras del tarot al nombre de mujeres venecianas solteras, creando así el "juego de las mezclas" (*degli abbinamenti*), según una costumbre de asociaciones y de motivos verbales que se mantuvieron entre 1600 y 1700, de particular dificultad para leer en público. Más tarde, esta práctica se utilizó junto con la sátira política de 1800, cuando a los triunfos se les añadió la personalidad política del momento. Lucia Nadin Bassani, *Le carte da Gioco a Venecia. L'arte dei cartoleri (1400-1700)* (Venecia: Centro Internazionale della Grafica, 1989), 17.

22. Entre los cuales se encuentran el robo y el uso de la violencia. Véase Giovanni Dolcetti citado en Vitali, "Trionfi, trionfini e trionfetti". Testimonios al respecto pueden encontrarse en archivos de Venecia, ciudad en la cual desde el *cinquecento* se hallan numerosos comentarios de la difusión del juego de cartas en todos los estratos sociales. Nadin, *Le carte da Gioco a Venecia*, 16.

23. Nadin, *Le carte da Gioco a Venecia*, 17.

24. Este mazo consiste en 64 cartas y es para cuatro personas, en el cual juegan dos contra dos. Al principio cada uno toma una carta al azar y quien tenga la carta más alta inicia la partida. El

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Puede que el juego del siglo XVIII así como el representado en la *stanza dei giochi* guarde un contenido literario-filosófico, como los *Triunfos* de Petrarca, o incluso alquímico[25] o astrológico, como llegó a ser frecuente en la formación humanista, según se verá a continuación.

Me parece interesante destacar que pese a que las menciones de cartas de juego inician desde 1377, con el *De moribus et disciplina humani conversationis* de Johannes Teutonicus, las referencias a los triunfos o al tarot son escasas hasta 1484, salvo lo señalado por Decembrio sobre las cartas de dioses y animales de Filippo Maria Visconti hechas por Marziano da Tortona alrededor de 1411; el *minchiate* de Aurelia Visconti Gonzaga entre 1427 y 1447; y ya más específicamente en 1484 un mazo de *tarocchi* hecho para Ascanio Maria Sforza.[26] Estimo que fue quizás el uso privado de estos mazos la razón por la cual se encuentran tan pocas menciones de los mismos en la literatura popular.

Son pocas las fuentes del siglo XV que hablan sobre el uso aristocrático filosófico del tarot, como lo describe Vicenzo Imperiali para 1550 en la *Risposta* a la *inventiva contro il gioco del Tarocco*, escrita en Ferrara por Flavio Alberti Lillio, en donde afirmó que, "El juego del tarot es de señores, príncipes, reyes, barones y caballeros".[27] Tras un examen detenido es notable que las fuentes tienden a marcar una diferencia entre el uso que cada grupo social le imprimía al

objetivo es hacer tiradas de cartas en serie. Hay cinco series, la de las espadas, los bastos —que siguen el mismo orden— y la de las copas y los oros. Éstas están compuestas por diez cartas, cuyo orden en los bastones y las espadas es de rey, reina, caballo, paje, diez, nueve, ocho, siete y seis (el rey es el más fuerte); mientras que en las copas y en las de oros, el orden es el contrario. La quinta serie la conforman los triunfos, en el juego llamada la serie *Granda*, ahí el orden es: El Ángel, El Mundo, El Sol, La Luna, La Estrella, La Flecha, El Diablo, La Muerte, El Traidor, El Viejo, La Rueda, La Fuerza, La Justicia, La Templanza, El Carro, El Amor; los cuatro *Mori* (papesa, papa, emperador y emperatriz) no tienen un orden, sólo "toman" (o vencen) a la carta anteriormente jugada; El Bagatela y El Loco recorren toda la secuencia por lo que se llaman *contatore*; véase Carlo Pisarri, *Istruzioni necessarie per chi volesse imparare il giuoco dilettevolte delli Tarocchini di Bologna* (Bolonia: Ferdinando Pisarri, 1754), 16-18.

25. Bandera, *Brera*, *I tarocchi*, 18.

26. Realizado por el pintor Antonio de Cicognara. Ascanio María Sforza fue nieto de Filipo Maria Visconti. Bordigallo, *Chronache di Cremona*, citado en Steele, *A Notice of the Ludus Triumphorum*, 12.

27. "Il gioco del tarocco è da Signori, Principi, Re, Baroni, et Cavalieri", en Berti y Marsili, "La diffusione", 17. Esta aserción sirve de base para Berti y Marsili quienes consideran que el tarot tuvo un origen aristocrático. Por otra parte, Vitali considera que su origen es popular, y que la causa por la que no sobreviven cartas populares de tarot se debe a la constante manipulación de la que eran objeto.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

juego del tarot. Así, resultaría que el uso popular consideraría juegos azarosos con los triunfos, como la brisca en el *ludus triumphorum*;[28] mientras que, para Imperiali, el tarot se define como un juego aristocrático filosófico —como el *minchiate*. Para el canónico Pierre Grégoire, el tarot poseía elementos de erudición que otros juegos de cartas, como la *basseta*, no tenían.[29]

Los tarots Visconti

Existen actualmente tres mazos de tarot determinados visconteos: el tarot Brambilla o tarot Brera-Brambilla,[30] el tarot Visconti di Modrone o tarot Visconti

28. Véase la nota 18.

29. Véase Vitali, "Ludus triomphorum e tarocchi", 15. Entre los mazos del tarot del siglo XV que contenían material filosófico podemos encontrar el *Tarocchi di Alessandro Sforza* (*ca*. 1450 y 1460) de Ferrara y el *Tarocco leber* de probable origen veneciano, que contiene ocho cartas de triunfos inspiradas en divinidades griegas, las cuales están enumeradas y portan leyendas en latín que brindan su significado, mientras que las cartas de la corte retratan personajes históricos de la antigüedad (Berti y Marsili, "La diffusione", 20 y 44); el tarot de Carlos VI (de entre 1470 y 1480), que obtiene su nombre de la errónea identificación con las cartas mencionadas en un libro de cuentas de Carlos VI de Valois de 1392; así como el *tarocchino* de Bolonia, el tarot siciliano y el austriaco, cuyas reglas resultan similares (Vitali, "Ludus triomphorum e tarocchi", 23). Asimismo, el *minchiate* florentino, que contiene cartas de las virtudes teologales, de los elementos y de los signos zodiacales. Del *minchiate* florentino cuyas reglas son principios moralizantes o filosóficos da noticia la condesa Aurelia Visconti Gonzaga de Milán (de 1427 a 1447) (véase Steele, *A Notice of the Ludus Triumphorum*, 8-9). Sobre la forma de jugar, se encuentra el manuscrito *Regole del nobile e dilettevole gioco delle Minchiate*, compuesto por el Avv. Niccolò Onesti (Roma, 1716), ubicado actualmente en la Biblioteca de Castiglion Fiorentino. El tratado proviene de la casa del señor Giuseppe Cagnoni, sobrino y heredero del histórico Giuseppe Ghizzi; así como las *Regole genereli del giuoco delle minchiate*, *con divere istruzioni brevi*, *e facili per bene imparare a giuocarlo* (Florencia, 1781). Véase también Samuel Weller Singer, *Researches into the History of Playing Cards*, *with Illustrations of the Origin of Printing and Engraving on Wood* (Londres: T. Bensley and Son for Robert Triphook, 1816), 351-352.

30. Hay todavía un debate sobre el origen de los mazos. Concuerdo con Sandrina Bandera en sus conclusiones, quien data el origen de estas cartas entre 1442 y 1445, las cuales toman el nombre de Giovanni Brambilla, quien las compró en Venecia alrededor de 1900. En 1916 el mazo se le ofreció a John Pierpont Morgan por 20 mil libras esterlinas, mas no aceptó la oferta (Bandera, *Brera*, *I tarocchi*, 66). El mazo originalmente tenía 78 cartas, de las cuales, 44 fueron compradas por el gobierno de Milán en 1971: dos triunfos, los llamados El Emperador y La Rueda de la Fortuna; siete personajes de la corte y las cartas numerales de las cuatro figuras (espadas, bastos, oros y copas). Estas cartas se encuentran en la Pinacoteca Brera de Milán (Bandera, *Brera*, *I tarocchi*, 14).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Cary-Yale,[31] y el tarot Visconti-Sforza Colleoni-Baglioni o tarot Visconti-Sforza Pierpont-Morgan-Bergamo.[32] Cobran el nombre Visconti debido a la presencia, en algunas de sus cartas, de la heráldica de esta casa milanesa —así como el último mazo la contiene de la familia Sforza—, aunado al del coleccionis-

31. Para Sandrina Bandera estas cartas se hicieron antes de 1447 (Bandera, *Brera*, *I tarocchi*, 21). En 1947 las cartas las compró Melbert B. Cary Jr. diseñador gráfico e importador interesado en la imprenta y, junto con su esposa Mary Flager Cary, en las cartas de juego. Tras la muerte de la señora Cary en 1967, su colección de cartas, incluidas las del mazo Visconti di Modrone, fueron donadas a la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale donde se encuentran disponibles en "Visconti Tarot Cary Collection of Playing Cards", consultado el 8 de septiembre de 2016, en http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Search/Results?lookfor=Visconti+Tarot&type=tag. Este mazo, actualmente incompleto, está compuesto por 60 cartas, entre las cuales 39 son numerales, 17 son de figuras de la corte, y 11 son triunfos: las tres iconográficamente identificadas por Bandera como La Caridad, La Fe y La Esperanza (que Kaplan identifica con El Papa, La Papesa y La Estrella), la Emperatriz, El Emperador, Los Enamorados, El Carro, La Fuerza, La Muerte, El Juicio y El Mundo (Bandera, *Brera*, *I tarocchi*, 52). Este mazo presenta ciertas peculiaridades iconográficas que lo diferencian de los otros dos: la tipología del hombre anciano con la barba que representa al rey de espadas de este mazo contrasta con la tipología juvenil del rey de espadas y del rey de oros del mazo Brambilla y con los cuatro reyes jóvenes del mazo de la colección Baglioni; también es importante destacar que en los triunfos y en las cartas de personajes se refleja el clima de la corte, pues se representa a los personajes acompañados por su valet.

32. Tras un análisis iconográfico, Bandera considera que este mazo se realizó entre 1450 —año en que Sforza tomó el poder— y 1455 (Bandera, *Brera*, *I tarocchi*, 21). Este mazo tomó el nombre de los últimos propietarios, los condes Alessando Colleoni y Francesco Baglioni. Cuando pertenecía a Alessando Colleoni, a finales del siglo XIX, el tarot tenía 75 cartas (sólo faltaban El Rey de Oros, El Diablo y El Mundo). Según William M. Voelkle, el conde Emiliano di Parravicino cuenta que un día Francesco Baglioni persuadió a Alessandro Colleoni para intercambiar 26 cartas por un retrato de una condesa Colleoni hecho por Galgario. Baglioni heredó luego sus cartas a la Academia Carrara de Bérgamo (William M. Voelkle, *The Visconti Sforza Tarots*). En 1911 Colleoni vendió a John Pierpont Morgan 35 cartas por una suma de alrededor de 200 mil francos (Pierpont Morgan Library and Museum, *Additional Unpublished Information from the Internal Files: Black Binders*, M.630). Aún quedan 13 cartas numerales en la colección de la familia Colleoni en Bérgamo. Actualmente el mazo ha perdido además la carta del Caballero de Oros. Las cartas de la Academia Carrara son La Luna, La Estrella, La Torre, El Emperador, y siete cartas numerales. De este mazo, seis triunfos: La Luna, La Estrella, El Mundo (actualmente en la Accademia de Carrara), La Fuerza, La Temperanza y El Sol (ahora en la Pierpont Morgan Library) se realizaron a finales del *quattrocento*, por Antonio Cicognara como sustitutos de cartas que se habían perdido. El mismo artista procedió a extender su restauración, usando colores más fuertes, sobre todo el mazo (Bandera, *Brera*, *I tarocchi*, 64). En el mazo Visconti-Sforza se da una individualización de los personajes y una mayor monumentalidad por los gestos imperiosos de las figuras. Para una descripción pormenorizada de cada uno de los mazos, sus similitudes, diferencias y las cartas que actualmente conforman cada mazo, véase Alvarez "El Mago, El Coche", 29-34.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

ta que los dio a conocer, y al del actual repositorio donde se encuentran. Son muy escasos los datos que se tienen respecto a los tarots Visconti. Gracias a los análisis iconográficos y estilísticos que han llevado a cabo algunos autores como Sandrina Bandera y Algeri, entre otros, es posible ubicar su origen en el norte de Italia en el siglo XV.

Los mazos de tarot de la corte Visconti están hechos de cartón. Las cartas están pintadas al estilo de las miniaturas tardogóticas lombardas de finales del *trecento*,[33] las cuales se caracterizan por la representación de escenas cotidianas y la inclusión de naturaleza.[34] Cada carta se planeó, dibujó y pintó al temple. Algunas se recubrieron con lámina de oro o plata[35] y tienen decoración de *taroccato*.[36] Los tres mazos contienen representaciones temáticas similares y escudos heráldicos. Es por todas estas razones por las que se considera que se hicieron en un entorno cortesano. En ninguno de los tres mazos aparecen los nombres de las cartas posteriormente identificadas como triunfos, como se explicará más adelante, ni un número con el cual conocer el orden que debieron guardar. [37] Algunas cartas tienen un pequeño agujero en el marco superior central, lo que

33. El mecenazgo visconteo desde finales del *trecento* favoreció los códices iluminados, la orfebrería y los pequeños objetos de colección, de entre los cuales se encuentra un gran número de manuscritos iluminados franceses. Sandrina Bandera, "Il tardogotico a Milano: la corte, le famiglie nobili e il Duomo", en *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, ed. Mina Gregori (Milán: Cariplo, Cassa di Risparmo delle Provincie Lombarde, 1997), 61-62.

34. El estilo pictórico lombardo de la segunda mitad del *trecento* se basó en el estudio de la naturaleza —sobre todo en la representación de los animales— que era luego plasmado en la escala del arte deseado (orfebrería, miniatura). A decir de Bandera, es Giovannino de'Grassi quien con su tendencia geometrizante e influencia de la miniatura figurativa boloñesa y veneciana estructura la línea general de la pintura tardogótica lombarda desde finales del *trecento.* De acuerdo con la autora, el estilo tardogótico es identificable en las cartas por medio de los trazos sinuosos de los vestidos y del uso del simbolismo en escenas de la vida privada. De igual forma, la autora identifica la representación de caballos y tabernáculos en común con otros documentos artísticos del fondo visconteo-sforzesco del *quattrocento*. Bandera, "Il tardogotico a Milano", 18.

35. Bandera, "Il tardogotico a Milano", 13.

36. Técnica decorativa de la lámina a base de un punzón, la cual brinda volumen e imprime un efecto tridimensional a la carta cuando la lámina se encuentra en el fondo.

37. Ésta es la razón por la cual los términos con los que me referiré a ellas son los convencionales en la época actual, es decir: El Loco, El Mago, La Sacerdotisa, El Papa, La Emperatriz, El Emperador, Los Enamorados, El Colgado, El Ermitaño, La Torre, El Diablo, La Muerte, La Estrella, La Luna, El Sol, La Fuerza, La Templanza, La Justicia, El Carro, El Juicio Final, La Rueda de la Fortuna, El Mundo. Para un comentario más amplio sobre las diversas nomenclaturas aplicadas a los triunfos con base en referencias iconográficas, véase Berti y Marsili, "La diffusione", 11; Pisarri, *Istruzioni necessarie*, 16-18; Steele, *A Notice of the Ludus Triumphorum*, 8-9.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

da pie a pensar que incluso podrían haber sido colgadas en un orden variable. Por otra parte, indistintamente, los triunfos de estos mazos presentan alteraciones de color en algunos sitios, probablemente como signos de uso o residuos de otras sustancias con las que pudieron haber estado en contacto.[38]

Ha habido un serio debate sobre la autoría de los mazos visconteos basado en estilos artísticos y probable datación de las cartas,[39] sin embargo, la opinión más aceptada hasta el momento es que surgieron por obra de Bonifacio Bembo.[40] Bandera indica que Bonifacio Bembo (1447-1477) fue el autor de los mazos de tarot visconteos, en los que reconoce la influencia veneciana —de Pisanello (1395-1455), de Franceschino Zavattari y de Gentile da Fabriano (1370-1427)— manifiesta en el refinamiento de las figuras, en la formación de los esquemas y en el empleo del cartón. Bandera ve en la elegancia de Bonifacio Bembo la asimilación de la obra de Gentile da Fabriano y de Pisanello; también encuentra una influencia de este último en la riqueza narrativa y la refinada ejecución de la obra de Bembo, notable en los frescos de la capilla Berzoni en San Fermo de Verona (*ca.* 1426), que lentamente fue absorbida en la producción de los otros dos mazos, claramente ajustados a la órbita cultural milanesa, y sobre todo a Zavattari.[41]

Los mazos visconteos actualmente son considerados como los primeros mazos de tarot en tanto que sus triunfos presentan figuras alegóricas que son

38. Además de las diferencias iconográficas y que usan diversos materiales, también tienen una pequeña variación en el tamaño. Por ejemplo las cartas del tarot Visconti-Sforza Colleoni-Baglioni o el tarot Visconti-Sforza Pierpont-Morgan-Bergamo miden 8.7 × 17.6 cm, las del tarot Visconti di Modrone o el del Visconti Cary-Yale miden 9 × 18.9 cm, mientras que las del tarot Brambilla o tarot Brera-Brambilla miden 8.9 × 17.8 cm. Véase Alvarez, "El Mago, El Coche", 29-34.

39. Desde la consideración de Francesco Zavatarri, activo en Milán en la primera mitad del siglo xv, o algún miembro de esta familia de pintores lombardos; de Michelino da Besozzo (*ca.*1370-1455), pintor de estilo gótico muy activo en Siena, Milán, Vicenza, Verona y Venecia, heredero estilístico de Pisanello y de Gentile da Fabriano; a la consideración de Bonifacio Bembo, miembro de una familia de pintores cremoneses de mediados del siglo xv. Para aproximarse a los análisis y estudios comparativos al respecto que retoman las opiniones de los investigadores del tarot como Adolfo Venturi, Pietro Toesca, Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti, Ludwig Wittgens, N. Rasmo, Samek Ludovici y Gertrude Moakley, entre otros, véase Mulazzani, *I tarocchi viscontei*, 36; Bandera, *Brera*, *I tarocchi*, 15; Bandera, "Il tardogotico a Milano", 64-65; Berti y Marsili, "La diffusione," 20. Véase también Alvarez, "El Mago, El Coche", 39-47.

40. Sandrina Bandera tras análisis estilísticos, iconográficos e investigación de archivo, concluye que los tres mazos de tarot pudieron haberse producido en el taller de los Bembo. Véase Bandera, *Brera*, *I tarocchi*, 53.

41. Bandera, *Brera*, *I tarocchi*, 53.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

retomadas en mayor o menor medida por otros mazos de tarot a lo largo del tiempo.

Hay que notar, sin embargo, que los triunfos de los diferentes mazos visconteos, aunque similares, presentan diferencias iconográficas particulares, como es el caso del triunfo El Juicio del mazo Visconti di Modrone y del Visconti-Sforza (figs. 1 y 2). Esto hace posible pensar que pudo haber existido una cierta secrecía y reglamentación en cuanto a la producción de tarots y cartas de juego en general en el siglo XV a decir de Emilio Orioli, en 1908. Este autor presenta el resumen del contrato notariado por Alberto Argellata (en Bolonia, 1477) en donde Roberto Blanchelli pide a Pietro Bonozzi realizar una cierta cantidad de cartas y triunfos a la vez que se le sugiere guardar en secreto las imágenes de las dichas cartas.[42]

El tarot en la corte de Milán

Los mazos visconteos hacen referencia a personajes de la corte milanesa del siglo XIV: en el tarot Brambilla algunas cartas sin figuras tienen características de la heráldica viscontea, como por ejemplo, el as de espadas que incluye la leyenda "a bon droite phote mante [nir]" (un buen derecho [¿porta?]); el as de bastos y el cuatro de copas tienen escrito "a bon droiyt" (un buen derecho), lema de los duques milaneses; a su lado se representa la moneda de Filippo Maria Visconti,[43]

42. En el contrato se establece que Bonozzi debía hacer las cartas basándose en un modelo, pero de tal forma que no resultaran iguales, o Bonozzi estaría obligado a rehacerlas. Debía ocupar en esta labor 18 meses. Además se incluían cláusulas de exclusividad, pues Bonozzi no debía dejar que nadie de su taller hiciera, vendiera o mostrara las cartas para nadie más. Blanchelli le dispensaría el cartón necesario para hacer *dicte carte o vero triumphi.* Véase Emilio Orioli, "Sulle carte da giuoco a Bologna nel secolo XV", en *Il Libro e la Stampa*, año II (1908): 112; Vitali, "Ludus triomphorum e tarocchi", 16.

43. Puesto que su hermano mayor Giovanni Maria Visconti era el heredero del ducado de Milán, Filippo fue enviado a Pavia, entonces importante centro humanístico. Una vez que su hermano fue asesinado en 1412, Filippo Maria tomó el poder y se volvió el tercer duque de Milán. Su biografía corrió a cargo del humanista Pier Candido Decembrio (Pavia, 1392-Milán, 1477), quien había recibido su educación en Pavia y se encontró activo en la corte de Milán, "fue uno de los más importantes humanistas; miembro de la secretaría viscontea de 1419 a 1447, y de aquella de la República Ambrosiana del 49 al 50, fue a Roma de 1450 a 1456, a Nápoles a finales de 1459 y finalmente fue huésped de Borso d'Este en Ferrara de 1466 a 1474. Traduce del griego y del latín, y dejó además de numerosos *Opuscula historica* (de la cual forma parte la vida de Filippo Maria Visconti), un epistolario que es una fuente preciosa de información sobre la vida de su

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

cuyas dos caras se reproducen en todas las cartas de la figura de los oros. Algunas cartas con figuras a caballo presentan motivos e impresiones pertenecientes a Filippo Maria Visconti, así es la moneda sobre la vestimenta del caballero de copas, la corona ducal con laurel y palma sobre el caballero de oros y el pañuelo en el caballero de bastos.

El tarot Visconti di Modrone presenta en los oros la moneda acuñada por Filippo Maria Visconti. En la carta El Amor aparece el escudo de armas de Visconti y el de Saboya. La inclusión de los escudos de ambas familias en la representación del rito matrimonial denominado *Dextrarum junctio*,[44] sugiere la representación de un matrimonio. La carta podría referirse a la unión de Filippo Maria Visconti con Maria Saboya (1411-1469) de 1428. Por su parte, en el mazo del tarot Visconti-Sforza aparecen motivos de la heráldica Visconti y de la Sforza, como la figura de tres anillos unidos, de Francesco Sforza, lo que permite sugerir la datación del mazo luego de 1447, año de la muerte de Filippo Maria, o al menos después de 1450, cuando tras el periodo de la República Ambrosiana, inició el ducado de Francesco Sforza, quien había contraído matrimonio con la hija de Filippo Maria Visconti, Bianca Maria (1472-1510) en 1441.[45]

---

tiempo" (fu uno dei più importanti umanisti; membro della segretaria viscontea dal 1419 al 1447, e di quella della Repubblica Ambrosiana dal 49 al 50, fu a Roma dal 1450 al 1456, a Napoli fino al 1459 e infine ospite di Borso d'Este a Ferrara dal 1466 al 1474. Tradusse dal greco e dal latino e lasciò, oltre a numerosi *Opuscula historica* [di cui fa parte la vita di Filippo Maria Visconti], un epistolario che è una fonte preziosa d'informazioni sulla vita del suo tempo), en Pier Candido Decembrio, *Vita di Filippo Maria Visconti*, ed. Elio Bartolini (Milán: Adelphi Edizioni S.P.A., 1983), 52. Decembrio tuvo como modelo para la *Vida de Filippo Maria Sforza*, la *Vida de Augusto*, escrita por Suetonio, véase Ernst Ditt, *Pier Candido Decembrio, contributo alla storia dell'umanesimo italiano* (Milán: Ulrico Hoepli Libraio del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1931), 65. Para mayores referencias sobre el humanismo, véase Jill Kraye, *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism* (Londres: The Warburg Institute/Cambridge University Press, 2001).

44. Nombre que recibe la práctica de estrechar la mano derecha en el ceremonial del matrimonio. Christophe Poncet, "The Judgement of Lorenzo", *Bruniana & Campanelliana*, *Richerche Filosofiche e Materiali Storico-testuali*, año XIV, núm. MMVIII (2008): 543. La *Dextrarum junctio* está presente en las dos cartas sobrevivientes de El Amor, una del mazo Pierpont-Morgan y la otra perteneciente al Brera-Brambilla, aunque contienen diferente heráldica.

45. Puesto que el matrimonio de su hija podía servir a Filippo Maria Viconti para hacer relaciones políticas, Filippo había considerado primero casarla con Carlos Gonzaga de Mantua, y luego con Leonello de Este. Stuart R. Kaplan, "The Visconti and Sforza Families and Heraldics Devices", en *Visconti Sforza Tarot Deck Fifteenth Century* (Bérgamo: Grafica Gutenberg, 1975), 6-8.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Para Mary Hollingsworth, desde el ducado de Filippo Maria Visconti, existió una necesidad política que fomentó la presencia de humanistas al servicio del ducado, y ésta era la de hacer propaganda a un régimen monárquico muy impopular, al exponer sus beneficios a diferencia de los "inestables" Estados electivos, por ejemplo, mediante el patrocinio a las artes, como una forma de mostrar la estabilidad, el poder y el prestigio del ducado.[46] Entre los humanistas al servicio de Filippo Maria Visconti se encontraron el embajador de la corte Tommaso Moroni, quien, de acuerdo con Decembrio, era un maestro de la mnemotecnia,[47] y Ferdinando Betico, de quien dice "parecía haber asumido la capacidad divinatoria con la vida misma".[48]

El biógrafo de Filippo Maria Visconti, Decembrio, escribe que el duque desde joven gustaba mucho de los juegos, de los dados, de las cartas, del ajedrez y de los astrágalos —un tipo de juego que por su evocación homérica fue muy practicado—;[49] menciona además que en 1415 Visconti pidió a Marziano da Tortona un juego de cartas de divinidades clásicas y de animales —como

46. Mary Hollingsworth, *El patronato artístico en la Italia del Renacimiento de 1400 a principios del siglo XVI* (Madrid: Akal, 2002), 178.

47. Tommaso Moroni (1408-1476), "originario de Rieti, en algún momento de su vida se hizo evidentemente, también maestro de arte mnemónica: […] soldado, profesor, secretario de la curia romana, hombre de Estado, diplomático, embajador de Filippo Maria Visconti, de Francesco Sforza y, en su vejez, de Galeazzo Maria, o en la más escuálida miseria o en medio de las comodidades y los honores, fue uno de los más bizarros aventureros del siglo XV (reatino […] a un certo punto della sua vita si fece, evidentemente, anche maestro d'arte mnemonica: […] soldato, professore, segretario della curia romana, uomo di stato, diplomatico, ambasciatore di Filippo Maria Visconti, di Francesco Sforza e, nella sua vecchiaia, di Galeazzo Maria, or nella più squallida miseria, or in mezzo agli agi e agli onori, fu uno dei più bizzarri avventurieri del secolo XV"), en Mario Borsa, "Pier Candido Decembrio e l'Umanesimo in Lombardia", *Archivio Storico Lombardo Giornale della Società Storica Lombarda* X, año XX (1893): 53.

48. "sembrava aver assunto la capacità divinatoria con la vita stessa", en Decembrio, *Vita di Filipo Maria Visconti*, 116. "Dovrebbe trattarsi del famigerato Fernando da Cordoba, dalla memoria *rapaci*, *voraci*, *tenaci* come gliela definì il Valla. Il 6 Giugno 1446 stupì i Genovesi disputando, in gara con i più dotti della città, ventotto questioni: dalla teologia alla poesia: '*Ut Tagis in morem e sulco erutus*' dice di lui il Decembrio. E in una civiltà dove ogni principotto era subito un *divinus Augustus* e un Marte il più scalcinato dei capitani di ventura, a dire di uno fornito di capacità divinatore non ci si poteva non richiamare a Tages, nipote di Giove, uscito all'improvviso da un solco tracciato dal bifolco Tarconte per insegnare agli Etruschi l'aruspicina, poi codificata appunto nei libri Tagetici", en Decembrio, *Vita di Filipo Maria Visconti*, 205.

49. Decembrio, *Vita di Filipo Maria Visconti*, 113. Sobre el ajedrez y la política en el Renacimiento italiano véase Patricia Simons, "(Check) Mating the Grand Masters: The Gendered, Sexualized Politics of Chess in Renaissance Italy", *Oxford Art Journal* 16, núm. 1 (1993): 59-74.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

águilas, fénix y tortugas—, por el que pagó 1 500 ducados. Berti y Marsili consideran que estas cartas pudieron haber estado relacionadas con figuras celebrativas, como la escena de caza de un juego de cartas alemán de principios del *quattrocento*, o con fines educativos como las cartas de Mantegna.[50] Este mazo fue denominado *Triumphi*. [51]

El tarot, la mnemotecnia y el neoplatonismo

La práctica de la mnemotecnia en la corte de Filippo Maria Visconti pudo haberse visto alentada por la recepción de la obra de Petrarca (1304-1374) en la corte. Para 1388 Filippo Maria Visconti adquirió la biblioteca personal del poeta y la depositó en el castillo de Pavia. Es posible percibir la influencia de la obra del poeta en pinturas moralizantes, como el fresco *Triumphus Cupidinis* (probablemente de 1445) pintado por Michelino da Besozzo (1370-1456) en una sala del Palacio Borromeo.[52]

En una de las mayores obras de Petrarca se encuentran los *Triunfos*. En estos versos, el autor narra los sucesivos triunfos del Amor, la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad como valores en la vida de los hombres.[53]

Fabio Finotti considera que existe una relación entre la *Divina Comedia* de Dante y los *Triunfos* de Petrarca, pues ambas obras presentan una estructura vertical en la que, a manera de capítulos, cada escalón representa una victoria

50. Berti y Marsili, "La diffusione", 10. En el museo de Stoccarda y en el Museo de Viena se conservan dos mazos iluminados incompletos con escenas de caza: el primero, renano de 1430, era de 50 cartas donde las cuatro figuras son patos, halcones, perros y ciervos. El segundo, de originalmente 56 cartas, está dividido en cuatro figuras: de garzas, halcones, perros y aves, probablemente iluminado por Konrad Witz entre 1440-1445. Estos mazos hacen recordar el *Ganjifa* hindú, o el *Kanjifah* mameluco, en cuyas cartas se plasman elementos de la vida cotidiana y fueron usados con diversos fines marcados culturalmente.

51. Andrea Vitali, "Ludus triomphorum e tarocchi", 9.

52. Véase Bandera, *Brera*, *I tarocchi*, 18. La aceptación de los *Triunfos* de Petrarca se extendió a diversas ciudades del norte de Italia. Así también en Florencia, Piero de Medici encargó a Mateo di Pasti una pintura de los *Triunfos* de Petrarca a mediados del siglo xv. Ernst H. Gombrich, *Norma y forma*, *estudios sobre el arte del Renacimiento*, trad. Santos Torroella (Madrid: Alianza Editorial, 1985), 90.

53. Véase Victoria Kirkham y Armando Maggi, *Petrarch*, *a Critical Guide to the Complete Works* (Londres-Chicago: The University of Chicago Press, 2009). Sobre los grabados que ilustraron los *Triunfos* en el siglo xv, *Works of the Italian Engravers of the Fifteenth Century Reproduced in Facsimile by Photo-Intaglio*, ed. George William Reid (Londres: Bernard Quaritch, 1884), Q-X.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

y progresión moral sobre el anterior.[54] Así, para Finotti los *Triunfos* de Petrarca son escalones en la vía del acercamiento a Dios, que el hombre debe recordar para poder mejorarse. En este proceso, la memoria es la base de la experiencia que ha de llevar a actos morales, como una condición necesaria para el arrepentimiento y la penitencia. Además, que la memoria histórica y literaria son las que le permiten al individuo "forjar su destino en la tierra, conformar su identidad individual y colectiva.[55] En suma, mediante la memoria el individuo rescata los valores de su experiencia terrenal del tiempo y por tal de la muerte.

Para Andrea Torre, la memoria de Petrarca marca el inicio de una experiencia educativa moral del individuo.[56] Por su parte, Berti y Marsili trazan una relación entre los triunfos del tarot con los *Triunfos* de Petrarca.[57] Ellos consideran que las cartas denominadas *trionfi* cobraron ese nombre porque en el juego siempre vencen a las cartas numerales, las cuales tienen menor valor;[58] piensan que estas cartas alegóricas pudieron haber tenido diversas fuentes de inspira-

54. "Del *Triumphus Cupidinis* (triunfo de El Amor) él llega al *Triumphus Pudicitie* (triunfo La Prudencia) y así sucesivamente hasta que llega al destino de su ascenso, el *Triumphus Eternitatis* (triunfo La Eternidad). En la conclusión del trabajo, el autor mismo establece el título y el número de triunfos, así como su curso de la tierra al cielo", en Fabio Finotti, "The Poem of Memory: Triumphi", en *Petrarch*, *A Critical Guide to the Complete Works*, eds. Victoria Kirkham y Armando Maggi (The University of Chicago Press, 2009), 63.

55. Finotti, "The Poem of Memory", 83. Idea que Finotti rescata de Petrarca: "Ea est rerum conditio humanarum, ut qui pauciora meminerit, minor illi fletuum causa sit. Ubi nec emendatio, nec penitentia utilis locum habet, quid superest aliud quam oblivionis auxilium?", en Francesco Petrarca, *De remedis utriusque fortune*, citado en Finotti, "The Poem of Memory", 83.

56. Según esta autora la experiencia que propone Petrarca es por tanto una acción conjunta de ojos, mano y mente, una lucrativa interacción entre lectura, escritura y meditación, con el fin último de alcanzar la educación intelectual y la formación moral del individuo. Véase Andrea Torre, "Memoria e mnemotecnica nell'esperienza di lettura del Petrarca", Andrea Torre, *Petrarcheschi segni di memoria. Spie*, *postille*, *metafore* (Pisa: Edizioni della Normale, 2007), 77. Sobre Petrarca como poeta de la memoria véase Frances Yates, *El arte de la memoria*, trad. Ignacio Gómez de Liaño (Madrid: Siruela, 2005).

57. Para un estudio crítico de los *Triunfos* de Petrarca véase Carl Appel, *Die Triumphe Francesco Petrarcas: in kritischen Texte* (Halle: Max Niemayer, 1901).

58. La sucesión jerárquica de valores de los triunfos de Petrarca puede ser relacionada con los juegos de cartas triunfales como el *Minchiate* florentino o el *Tarocchino* de Bolonia, los cuales se norman de acuerdo con el orden de triunfos. En sus "*Triumphi*, Petrarca describe las principales fuerzas que rigen a los individuos y les asigna un valor jerárquico ascendente: primero se encuentra el Amor al que vence la Castidad, después está la Muerte, derrotada por la Fama, misma que se ve afectada por el Tiempo; finalmente se eleva sobre todas las fuerzas la Eternidad divida. Véase Berti y Marsili, "La diffusione", 14.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

ción, y las identifican con los carros triunfales de las procesiones carnavalescas de la Edad Media[59] y con los *Triunfos* de Francesco Petrarca en tanto que pudieron ser instrumentos de la práctica del arte de la memoria, ya que el contexto cultural en el que apareció el juego de los triunfos ofrece varias posibles fuentes de inspiración de origen filosófico neoplatónico y literario. Esto debido a la semejanza de las figuras contenidas en los triunfos con imágenes enciclopédicas, que recuerda el *Ars memorandi* medieval, donde cada imagen estaba cargada con un significado moral y espiritual que percibía el observador.[60]

Bandera considera que los triunfos del tarot están relacionados con los de Petrarca puesto que las virtudes que acompañan el triunfo de la Fama de Petrarca —Templanza, Fuerza y Justicia— están incluidas en los triunfos del tarot.[61]

Se sabe que los juegos ingeniosos fueron apreciados en las cortes del Renacimiento italiano temprano tanto por su valor mnemotécnico como por su enseñanza moral.[62] La popularidad de los juegos de cartas en la corte, incluidos los varios que eran denominados *tarochi*, se hace manifiesta en los frescos de algunos palacios como el de Borromeo de Milán, o los del castillo de Pavia[63] e Issiogne.

59. Berti y Marsili, "La diffusione".

60. Berti y Marsili, "La diffusione", 14.

61. Bandera, *Brera*, *I tarocchi*, 18.

62. En los juegos de cartas, la mnemotecnia auxiliada por las imágenes era la base para el desarrollo del juego, pues sentaba los valores y las reglas cuyo fin era la instrucción moral. Berti y Marsili mencionan algunos ejemplos de juegos mnemotécnicos desafortunadamente no conservados, pero registrados en el *Inventario Rosselli*, como el "tablero para el juego del Triunfo de Petrarca", el "juego de los apóstoles con nuestro Señor", un "juego de las siete virtudes", un "juego de los planetas con sus hijos", e incluso un "juego con figuras de Dios y de los animales pintado por Filippo Maria Visconti" (Berti y Marsili, "La diffusione", 10). Sobre juegos de enseñanza moral-mnemotécnica, véase Uwe Westfehling, *"'Tarocchi' Menschenwelt und Kosmos. Ladenspelder, Dürer und die 'Tarock-Karten des Mantegna', Wallraf-Richartz-Museum Köln, 9. Nov. 1988 bis 22. Jan. 1989*, catálogo de la exposición (Colonia: Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln, 1988). También véase *De Ludo Globi* de Nicolás de Cusa, en donde inscribe hipóstasis neoplatónicas cuando dice que el universo surge de un punto, y la región más alejada de él es la más imperfecta. Nicolás de Cusa, *El juego de las esferas*, trad. y notas de Rafael Martínez (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Ciencias-Mathema, 1994). E incluso el ajedrez presente en España bajo el reinado del rey Alfonso X el Grande, de Castilla (1283). Véase el facsímil, Alfonso el Sabio, *Juegos del ajedrez, dados y tablas* (Madrid y Valencia: Patrimonio Nacional/Vincent García Editores/Ediciones Poniente, 1987).

63. Galeazzo Maria Visconti comisionó a Bonifacio Bembo de 1468 a 1471 para la decoración de la sala del castillo de Pavia, destruido en el asedio francés a principios del *cinquecento*. En él se

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

En 1565 Francesco Piscina da Carmagnola publicó en Piamonte el *Discorso sopra l'ordine delle figure dei Tarocchi*, obra dedicada al significado filosófico de las figuras y de su orden según la presunta intención del inventor, a quien el autor refiere como "buen y fiel adepto de la fe católica y cristiana, pero aún más experto y excelente de las costumbres de la vida civil".[64] Ahí dice que el tarot termina con el "paraíso celeste" representado en la carta de El Mundo, al cual llegan las almas beatas. Para ello, el autor ha hecho pintar antes a un ángel (en la carta El Juicio) que alegra con su canto a los espíritus benditos que con sus buenas obras han conseguido aquella felicísima y sempiterna quietud.[65]

La exposición anterior ejemplifica el camino del alma humana hacia la divinidad tal como lo propone el neoplatonismo.[66] Según éste, el hombre debe ir de la materia al mundo, al alma universal, al intelecto para luego llegar al Uno (*noûs*). A grandes rasgos diré que para el neoplatonismo todos los elementos del universo se encuentran conectados en una organizada correspondencia de seres que va del *noûs* —la unidad perfecta, origen del mundo— a las esferas celestes, y en última instancia a los seres humanos, animales, vegetales y minerales.[67]

Hay que recordar que el neoplatonismo que surgió en el siglo III con Plotino se desarrolló con diversos autores que, con una finalidad mística, retomaron sincréticamente elementos de Platón (427-347 a.C.), Pitágoras (s. VI a.C.), Orfeo, Zenón (490-430 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.), del estoicismo, así como también de Zoroastro (*ca*. siglo VII a.C.), de movimientos religiosos como la gnosis y el hermetismo, de los cultos místéricos del mundo antiguo y de las doctrinas soteriológicas de Oriente, de lo que resultó una amplia variedad de interpretaciones y comentarios.[68] En el *Corpus hermeticum* se identifica a Dios

representaría "la ilustrísima madona, Bona de Saboya, y la ilustrísima madona Isabela jugando con sus doncellas el *triumphi*, y se veía a Virgilio, don Biaso y Zohanne Antonio", en Bandera, *Brera*, *I tarocchi*, 17.

64. "buono e fedel seguace della Catholica e Cristiana fede, ma etiandio molto esperto ed eccellente de i costumi della vita civile". Berti y Marsili, "La diffusione", 1.

65. Berti y Marsili, "La diffusione".

66. Véase Thomas Taylor, *Collected Writings of Plotinus* (Somerset: Prometheus Trust, 1994); Pietro Prini, *Il Neoplatonismo nel Rinascimento* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993); Juan Cruz Cruz, *Neoplatonismo y mística: la contemplación en la obra de Tomás de Jesús (s. XVI)* (Pamplona: EUNSA, 2013).

67. Véase Marsilio Ficino, *Theologia platonica de immortalitate animorum*, trad. Raymond Marcel (París: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1964); Marsilio Ficino, *Mercurii Trismegisti Liber de potestate et sapientia dei: Pimander: Corpus Hermeticum I-XIV* (Florencia: SPES, 1989).

68. Véase una compacta exposición en José Alsina Clota, *El neoplatonismo: síntesis del espiri-*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

con el bien; el hombre debe llegar a ser consciente de que el objetivo de su vida es regresar a la divinidad, con lo cual se vuelve divino a sí mismo. Para ello, hay que purificarse de los verdugos de uno mismo.[69] La purificación se logra por medio de 10 remedios o potencias: "hay que ir oponiendo diez potencias: conocimiento de dios, alegría, continencia, perseverancia, justicia, generosidad, verdad".[70]

El triunfo de El Mago

Una vez esbozado el contexto cultural en el cual se jugaba al tarot, dirigiré mi atención a la carta del triunfo del Mago. Este triunfo es nombrado como *bagattella* en el siglo XV[71] y como *giocoliere* en el siglo XVI (fig. 1).[72] El Mago probablemente se representó con una imagen consistente en los tres mazos visconteos,[73] se trata de un hombre rubio con barba, vestido de rojo y sentado sobre un cubo dorado. En la mano izquierda sostiene una vara. Frente a él se encuentra una mesa sobre la cual están dispuestos, de izquierda a derecha: un cuchillo, un par de objetos que podrían considerarse dos pequeñas piedras, lo que parece ser un vaso, y un objeto blanco indefinible dispuesto de forma redonda.

---

tualismo antiguo (Barcelona: Anthropos, 1989). Este sistema filosófico se extendió en Occidente especialmente después de las traducciones que desarrolló Marsilio Ficino en Florencia durante la segunda mitad del siglo XV. Mas al respecto del neoplatonismo en el humanismo italiano del Renacimiento véase Amos Edelheit, *Ficino*, *Pico and Savonarola: the Evolution of Humanist Theology 1461-1498* (Leiden: Brill, 2008); *The Perennial Tradition of Neoplatonism*, ed. John J. Cleary (Leuven University Press, 1997); *Neoplatonism and the Philosophy of Nature*, eds. James Wilberding y Christoph Horn (Oxford University Press, 2012); *Neoplatonism and Gnosticism*, eds. Richard T. Walls y Jay Bregman (Albany: State University of New York Press, 1992).

69. "Este desconocimiento, hijo mío, es el primer tormento; el segundo es la tristeza; el tercero la incontinencia; el cuarto, la lujuria; el quinto, la injusticia; el sexto, la avaricia; el séptimo, la mentira; el octavo, la envidia; el noveno, el fraude; el décimo, la cólera; el undécimo, la precipitación; el duodécimo, la malicia. Éstos suman doce en total, pero detrás de ellos se esconden muchos, hijo mío, que utilizan la prisión del cuerpo para atormentar a la persona interior con los sufrimientos de los sentidos", en *Corpus hermeticum y Asclepio*, ed. Brian P. Copenhaver, trads. Jaume Pòrtulas y Cristina Serna (Madrid: Siruela, 2000), 127-128.

70. *Corpus hermeticum y Asclepio*, 173.

71. Steele, *A Notice of the Ludus Triumphorum*, 2.

72. Berti y Marsili, "La diffusione", 11.

73. Para este análisis me basé en El Mago del tarot Visconti-Sforza.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Este sujeto era llamado el "jugador" porque representa a un hombre al lado de una mesa, con lo que parecen los utensilios necesarios para los juegos de cubilete. También era llamado *bagatela* porque como prestidigitador engañaba a la vista con la manipulación de su utilería, y lograba muchas veces la pérdida de dinero del espectador. La *bagatela*, por ser un juego de azar, estaba prohibido por la Iglesia.[74]

Sin embargo, gracias a la iconografía de la imagen de El Mago es posible aproximarse a una interpretación diferente. Vettius Valens (120-175 a.C.) en sus *Anthologiarum libri* habla de la influencia planetaria en la vida de los hombres. Consideraba las características del planeta regente de la fecha en que había nacido la persona para establecer correspondientemente las que dicha persona habría de tener, entonces como "hijo" del planeta. Éstas comprendían la fisiognomía y la caracterología con las específicas cualidades planetarias. A decir de Lippman:

> Pero el influjo de los Planetas cambiaba según la Constelación en la que se encuentre. En algunas constelaciones tiene el planeta su poder más alto o exaltado, en otro su menor [poder] o en degradación [retroceso]. En una o en dos constelaciones tiene el planeta su casa o su vivienda. […] Sobre el complicado rumbo de las conclusiones astrológicas se construye un sistema, que concede un conjunto de cualidades a cada planeta, que en lo fundamental se basan en la mayor o menor malinterpretación del carácter de las deidades antiguas […] él tenía otros planetas para enemistar o amistar, que luego otra vez, según su lugar en las Constelaciones, fortalecía su poder o lo debilitaba. Pero sobre todo, el planeta ejerce su influjo sobre la vida de los hombres que nacen al momento de su camino sobre las diferentes constelaciones, en efectividad afín. Estos hombres son los hijos de los planetas, su carácter y sus ocupaciones, las cuales persiguen con predilección, así se formarán, como el planeta comanda e implica.[75]

74. Steele, *A Notice of the Ludus Triumphorum*, 2.

75. "Aber der Einfluss eines Planeten wechselt je nach dem Sternbild; in dem er steht. In gewissen Sternbildern hat der Planet seine höchste Kraft oder Erhöhung, in anderen seine geringste oder Erniedrigung. In einem oder in zwei Sternbildern hat der Planet sein Haus oder seine Wohnung. […] Auf den komplizierten Pfaden der astrologischen Schlussfolgerung bildete sich ein System heraus, dass jedem Planeten eine Menge Eigenschaften erteilt, die in der Hauptsache auf dem mehr oder minder missverstandenen Charakter der antiken Gottheiten fussen. […] er hat andere Planeten zu Feinden oder zu Freunden, die dann wieder, je nach ihrer Stellung in den Sternbildern, seine Macht stärken oder schwächen. Vor allem aber übt der Planet seinen Einfluss

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

1. Bonifacio Bembo, *El Mago del tarot Visconti*, Italia, *ca.* 1447–1477, miniatura con *taroccato*. Visconti-Sforza Tarot Cards. The Morgan Library and Museum, MS M.630.1.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

En el grabado de los hijos de la Luna se representa a un prestidigitador. Tiene en su mesita los elementos para realizar su acto performativo, dados y cubilete (fig. 2).[76] Según el *Picatrix*, tratado de magia astrológica o talismánica escrito en España alrededor del siglo XI y ampliamente difundido a lo largo de la Edad Media,[77] la Luna imprime en sus hijos cualidades intelectuales para la geometría y la aritmética, la nigromancia, la medicina y la investigación de las cosas de los antiguos, como la fabricación y uso de ídolos y los talismanes (fig. 3). Dice:

> La Luna es quien recibe las virtudes planetarias y las infunde en el mundo, y es mineral de la virtud natural. Y tiene influencia sobre la geometría y la aritmética, y sobre el curso del agua por peso y por medida, y las altas ciencias, la nigromancia y la física y peticiones de cosas antiguas […] y por leyes a quienes invocan a ídolos e imágenes; y de entre las piedras las perlas pequeñas; y de entre los metales la plata y aquellos que tienen cuerpo blanco.[78]

El Mago hijo de Venus se representa como prestidigitador que engaña por su rápido movimiento de manos, y crea imágenes que atentan contra la realidad establecida. Puede establecerse en analogía que el fabricante de talismanes, a fin de atraer la influencia astral al mundo terrenal, atenta también contra el curso establecido. El Mago se convierte en aquella persona que al crear imáge-

---

auf die Menschen aus, die in den Zeiten seiner durch die verschiedenen Konstellationen bedingten Wirksamkeit geboren sind. Diese Menschen sind die Kinder des Planeten, ihr Charakter und die Beschäftigung, der sie mit Vorliebe nachgehen, wird sich so gestalten, wie es der Planet gebietet und mit sich bringt", en Friedrich Lippman, *Die sieben Planeten* (Berlín y Nueva York: Amsler & Ruthardt–H. Wunderlich, 1895), 1.

76. La figura 2 proviene de "Luna und ihre Kinder", *Mittelalterliches Hausbuch von Schloss Wolfegg* (*ca.* 1475-1500), consultada en la Photographic Collection Warburg Institute. Existen abundantes representaciones del prestidigitador, tal vez una de las más célebres sea la de Saint-Germain-en-Leye (*De goochelaar*, *ca*. 1475-1500), sin embargo, en el presente estudio me enfoco en las que presentan contenido astrológico.

77. David Pingree, "Some of the Sources of the Ghāyat al-hakī", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 43 (1980): 1-15.

78. "Luna est que recipit virtutes planetarum et infundit eas in mundo, et est minera virtutis naturalis. Et habet aspectum ad geometriam et aristmetricam, et in concursibus aquarum pondere et mensura, et altas sciencias, nigromanciam et phisicam et peticiones earum et rerum antiquarum […] et ex legibus idola orantes et ymagines; et ex lapidibus perlas minutas; et ex metallis argentum et ea que corpora alba habent", *Picatrix: the Latin version of the Ghayat al-hakim*, ed. David Pingree (Londres: The Warburg Institute, 1986). También véase *Picatrix. Un traité de magie médiéval*, eds. Béatrice Bakhouche, Frédéric Fauquier y Brigitte Pérez-Jean (Turnhourt: Brepols, 2003).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

2. Autor desconocido de los Países Bajos, *Los hijos de la Luna* (*Die sieben Planeten*), siglo xv, grabado en madera, en *Das Mittelalterliche Hausbuch*, eds. Helmuth Th. Bossert y Willy F. Storck (Leipzig: 1912), placa 18. Colección Fotográfica del Warburg Institute.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

nes tiende un puente entre la suposición normal de la existencia y la esfera de las posibilidades.

Paolo Aldo Rossi, al analizar el papel práctico de la magia en el Renacimiento italiano, considera que el Mago es el hombre consciente de las capacidades de la filosofía natural, y aplica las empíricamente comprobadas potencias naturales con fines prácticos.[79]

Por lo general este tipo de potencias naturales estaba relacionado con la influencia de los astros en la vida del hombre, idea que generaba grandes polémicas entre los hombres del Renacimiento, quienes intentaron aprovechar su funcionalidad,[80] y explicar en un sentido filosófico la coexistencia tanto de las fuerzas naturales en el hombre, como el libre arbitrio humano frente a los designios divinos.[81]

79. Dice que el amor por el saber hace al Mago consciente de que el conocimiento es la vía para romper el círculo ineludible del destino, el cual se encuentra escrito en los cielos y cuyos mensajeros son los astros. Para Rossi, el Mago, de acuerdo con el *Picatrix*, es la persona capaz de seguir el intrincado conjunto de hilos entre la tierra y el cielo, y con ello puede conocer el mundo natural, e incluso operar sobre él, a decir de Pico della Mirandola en su XIII *Conclusiones magicae*. Para Rossi, se trata de la operación demiúrgica de Trismegisto (de la que habla el Pimandro) donde el Mago es investido por los poderes, inscrito en la naturaleza del todo y hecho partícipe de la visión suprema. Véase Paolo Aldo Rossi, "Il 'Gioco' dei tarocchi fra 'eremitismo' e 'Teatro della memoria'", en *Tarocchi le carte del regno*, *la storia*, *i simboli*, *il mito*, eds. Andrea Ascari, Giordano Berti y Andrea Vitali (Milán: Edizioni Le Tarot, 1997), 55-66. Para Kieckhefer la forma de diferenciar la magia natural de la demoniaca radica en que la primera se consideró incluso en el medioevo en muchas ocasiones sospechosa debido a la poca claridad en sus mecanismos de operación empírica; mientras que la segunda se caracterizó por su pragmatismo y poder de eficacia, aspectos que fomentaron mayor conciencia en los individuos, véase Richard Kieckhefer, *Forbidden Rites*, *a Necromancer's Manual of the Fifteenth Century* (Stroud: Sutton Publishing, 1997), 12. La necromancia muchas veces se asimiló como la práctica de invocar a un demonio o al espíritu de un muerto para llevar a cabo algún fin o recibir un augurio.

80. Como se enseña en el *quadrivium*, y cuyas finalidades prácticas se encuentran en tratados médicos, como el manuscrito francés del siglo XIII (facsímil, Colección Fotográfica del Warburg Institute, ms 0.1.20); y en la obra de Alberto Magno (Albertus Magnus, *Liber de virtutibus herbarum*, *lapidum et animalium*, ed. Isabelle Draelants [Florencia: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007]).

81. Véase *Lettere*, ed. Sebastiano Gentile [Florencia: L.S. Olschki, 2010]. Por su parte, Ficino en sus *Lettere* no pudo rebatir las acusaciones de nigromancia realizadas por Savonarola. Véase Girolamo Savonarola, *Contro gli astrologi*, ed. Claudio Gigante (Roma: Salerno Editrice, 2000). También Pico della Mirandola en: Giovanni Pico della Mirandola, *Conclusioni ermetiche*, *magiche e orfiche*, ed. Paolo Edoardo Fornaciari (Milán: Mimesis, 2003); y *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, ed. Eugenio Garin (Florencia: Vallecchi, 1946).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

3. Autor alemán desconocido, *Prestidigitador hijo de la Luna*, grabado, *ca*. 1450. Planetas representados como deidades planetarias en (adaptación irregular alemana del) Miguel Escoto, *Liber Introductorius* (Berlín: Staatsbibliothek, *ca*. 1450) germ. fol. 244, fol. 190r. Colección fotográfica del Hamburg Stamp, Biblioteca del Warburg Institute.

La magia dentro de la fe cristiana sólo es aceptada bajo el nombre de milagro, y en la Biblia la practican los personajes ejemplares de Moisés y Jesús. Todo otro uso de magia está condenado por ser considerado hechicería o adivinación. Sin embargo, en el Salmo 58, *Clamor de justicia*, el suplicante pide a Dios justicia en contra de los poderosos malintencionados que causan violencia. Según el Salmo, estos malvados están "pervertidos desde el vientre y son como víboras venenosas que se hacen las sordas para no oír la música del Mago, del experto en encantamientos".[82]

82. Salmo 58:5 (*La Biblia*, *versión popular*, *Dios habla hoy* [Bungay: Richard Clay The Chaucer Press, 1979]), 695.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

La cita anterior sugiere la relación de la música con la armonía; El Mago como productor de la misma sería el responsable de encantar al malvado encaminándolo al bien.[83] En este sentido, la figura del Mago se presenta como buena en tanto que por medio de la música —y de sus sortilegios— rompe el esquema del vicio elevando al malo a un estado de bondad, aunque en la descripción anterior, El Mago fue incapaz de hacerse escuchar para transformar el grado de maledicencia de los poderosos. Durante la Edad Media, se consideraba que los ermitaños eran santos con dones teúrgicos.[84]

Sin embargo, los elementos que tiene en su mesa El Mago no se limitan sólo a una pelota y a un cubilete, como se muestran en la iconografía del prestidigitador hijo de Venus. En una copia del *Liber introductorius* de Miguel Escoto

83. La armonía representada iconográficamente con dioses grecorromanos fue muy difundida en el Renacimiento italiano, como lo explica Warburg al dar cuenta de su personificación bastante difundida, pues se encuentra por ejemplo en los grabados del denominado tarot de Baldini, y en la *Harmonia Musicorum Instrumentorum* de Gafurius, donde se puede apreciar una xilografía con Apolo entronizado, desde cuyos pies desciende una sinuosa serpiente cuya triple cabeza toca la tierra. Sobre la espalda de la serpiente, los nombres griegos de los modos forman las ocho cuerdas de la lira, y en los extremos de las cuerdas hay unos medallones circulares: a la derecha, las musas y, a la izquierda, los planetas; a la derecha de Apolo están las Gracias y sobre él pueden leerse las siguientes palabras: *Mentis Apollineae vis has movet undique musas* (la fuerza de la mente de Apolo mueve las musas por todos lados). Véase Aby Warburg, "El vestuario de los intermezzi de 1589 (1895)", en Warburg, *El renacimiento del paganismo*, 299.

84. Heribert Rosweyde, *Vitae Patrum*, *De vita et verbis* (Amberes: Ex Officina Plantiniana: apud viduam et filios Jo. Moreti, 1615), consultado el 2 de julio de 2015, en https://archive.org/details/VitaePatrumRosweyde1615. Véase Andrea Vitali, "Trionfi, trionfini e trionfetti". Existe además una relación entre santidad, ayuno y limpieza con la realización de ritos mágicos (*Picatrix: the Latin Version of the Ghayat Al-hakim*, 53). También se han encontrado textos mágicos en manuscritos del alto clero (Kieckhefer, *Forbidden Rites*, 4). Claire Fanger en su estudio de la magia ritual en el Renacimiento, puntualiza que la alta magia (*learned magic*) "problemática o no, se encontraba en manos de una élite intelectual que también estaba involucrada en el discurso teológico" "[problematically or not] the province of the intellectual elite who were also involved in theological discourse", y que la magia, si bien fuera de los límites de la legitimidad eclesiástica, escapó de las estructuras disciplinarias: "uno de los muchos cargos asestados contra ella, empezando por parte de los Padres de la Iglesia, fue que no constituía un conocimiento real; propiamente no pertenecía al conocimiento teológico ni al curricular, y estaba conectado más bien con la superstición y con la curiosidad dañina" "One of the many charges leveled against in from the Church Fathers onward was that it did not constitute real knowledge; it did not properly belong either to theological or curricular knowledge, and was connected rather to superstition and harmful curiosity", en Claire Fanger, "Christian Ritual Magic in the Middle Ages", *History Compass* 11, núm. 8 (agosto, 2013): 611.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

—de la segunda mitad del siglo XIV—[85] se representa a Saturno, Júpiter, Marte, Venus y Mercurio. La imagen de Júpiter es muy parecida a la del Mago del tarot visconteo. En la mesa de Júpiter se encuentran tres de los cuatro tipos de elementos presentes en la mesa del triunfo del Mago.[86] El texto que enmarca la imagen describe la influencia benigna que Júpiter tiene sobre sus hijos:

> Aquí Júpiter quien fija el buen augurio que tienen los nacidos bajo su tránsito. Él por su birreta indica la buena fortuna, fama, esperanza y paz. Júpiter busca un buen estatus, siempre es una influencia noble. La ramilla indica también dignidad (mérito, prestigio) y mucha habilidad para ser el jefe de las personas. Causa guerra cruel y destructora. Indica, al mirar a la derecha, que escoge juicios hacia el bien. Los guantes que tiene en la mano indican la consolación del vino. La bolsa (de reserva) indica riqueza temporal que siempre tienen los nacidos bajo la indefectible estrella. Entre los que no caen [ilegible] y que son de aspecto amable (atractivo) a toda persona en cada etapa de su vida hasta el momento en que ésta se extingue.[87]

Entre la descripción de su simbología poca mención hace a los elementos de la mesa, sin embargo, el texto habla de una *virga*, cuya traducción es una ramilla —como aparece representada en el manuscrito— aunque también puede ser una varilla, un bastón o una asta. Al regresar al triunfo de El Mago, es posible observar cómo éste sostiene una vara en la mano izquierda.[88]

Los mismos elementos aparecen en el grabado del siglo XVI de Achille Bocchi (1488-1562), *symbolon* 118 (fig. 4), que lleva por título la máxima de Horacio (65-8 a.C.) *Sperne voluptates. Nocet empta dolore voluptas.*[89] El *symbolon* incluye un grabado donde se representa una mesa con varios comensales departiendo. En el centro de la misma, se observan un mazo, una daga y un plato de contenido irreconocible —parecido al presente en el triunfo del Mago.[90] El tex-

85. Colección Fotográfica del Warburg Institute. Miguel Escoto, *Liber Introductorius*, facsímil (Padua, siglo XIV).

86. Colección Fotográfica del Warburg Institute, consultada el 2 de julio de 2015, en http://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_alternative.php?image=00015158.

87. Colección Fotográfica del Warburg Institute.

88. La misma observación puede hacerse incluso con el triunfo de El Carro y El Ermitaño.

89. "Perjudica el placer comprado con el dolor", en *Eclogae Horatianae*, *Pars II. Sermones Prope Omnes Continens*, *addita est Familiaris Interpretatio Orellii*, ed. Thomas Kerchever Arnold (Londres: Rivington, 1843), 50.

90. El *symbolon* es un signo icónico que refiere a la noción de hieroglíficos, como eran considerados en el Renacimiento, es decir, como signo sagrado cuya interpretación requiere conocimiento

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

to de Horacio es un llamado a gobernar el corazón usando la razón, así como dominar y reprimir los apetitos y los deseos. Otro grabado de Bocchi, el *symbolon* 27 (fig. 5), expresa una idea similar, que el hombre que quiera ser digno de Dios no debe ser guiado por las necesidades de la tierra, sino por la palabra de Dios. En este grabado hay dos mujeres, con vestidura ligera que presentan la placa, con la leyenda escrita en griego, a un hombre que parece estar llevándose algo a la boca con la mano izquierda; él está sentado en una mesa cubierta con un mantel. Sobre la mesa se encuentra, del lado izquierdo, lo que parece ser una lámpara y un plato; cerca de la mano derecha hay dos elementos esféricos de mayor tamaño que el otro par que se encuentra cerca del antebrazo derecho, también se ve un cuchillo y un modelo triangular sobre una base cuadrada. Los elementos sobre la mesa no dejan de recordar a los representados en la carta del Mago.

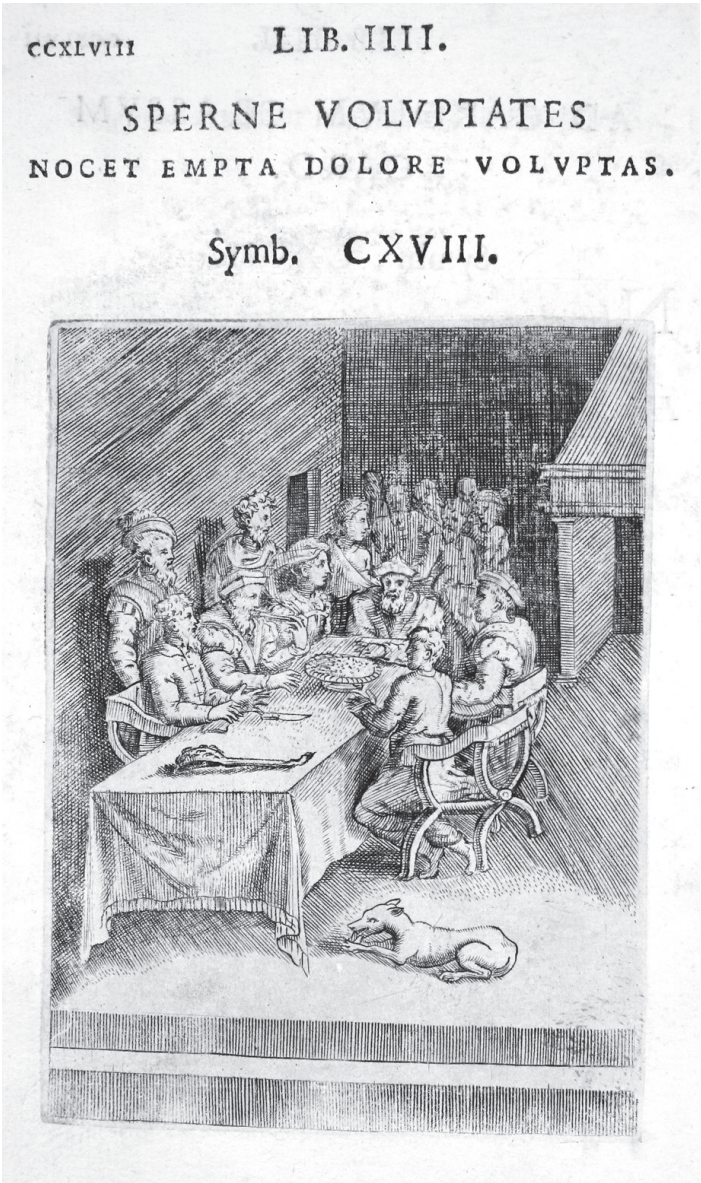
Otro grabado en el que se puede observar una mesa compuesta de manera similar, es el de Filemón y Baucis del siglo XVII.[91] En esta pieza se ejemplifica la hospitalidad del par, que compartió su alimento con los dioses Zeus y Mercurio, quienes acudieron a su casa disfrazados de mendigos. Se observa sobre la mesa algo de comida, un cuchillo, un par de pedazos de tela y una figura geométrica, rectangular. Este grabado se integró después a diversas ediciones del siglo XVIII de las *Metamorfosis* de Ovidio (43 a.C.-17) (fig. 6),[92] tanto por hacer referencia a la metamorfosis de los cuerpos con los que Zeus y Mercurio se presentaron a Filemón y a Baucis, como por la recepción que Ovidio, poeta del amor y la transformación, tuvo desde el medioevo, como base para la

esotérico específico. Los *symbola* están compuestos por una *quaestio* que le da nombre; un epigrama que describe el objeto y sus características enigmáticas, y un grabado. El grabado es una ilustración y explota estrictamente la narrativa o los elementos icónicos del texto: el objeto simbólico, la alegoría y el elemento comparativo de la metáfora, aunque la inclusión de los elementos icónicos es selectiva. A veces el grabado también presenta interpretaciones de los textos, por lo que para dilucidar el significado de los *symbola* se requiere un amplio conocimiento de la antigüedad clásica, la psicología y la cultura de la época, que constituyen las fuentes que Bocchi juxtapone. Anne Rolet, "Achille Bocchi's *Symbolicae Quaestiones*", en *Mundus Emblematicus Studies in Neo-Latin Emblem Books*, vol. IV, eds. Karl Enenkel y Arnoud Visser (Thurnhout: Brepols, 2003), 115.

91. Otto van Veen, *Quinti Horatii Flacci Emblemata* (Amberes: Ex Officina Hieronymi Verdussen, 1607).

92. Este grabado se utilizó luego en Ovidio, *Les Metamorphoses d'Ovide en latin et français* (Ámsterdam: Chez P. et J. Blaeu, Janssons à Waesberge, Boom et Goethals, 1702), 264. La edición de 1702 incluye grabados holandeses y flamencos, algunos de los cuales vieron la luz a principios de 1600 y otros en la edición de 1677.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647



4. Giulio Bonasone, *Symbolon CXVIII: Sperne voluptates. Nocet empta dolore voluptas*, Boloña, 1574, grabado tomado de Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque*, lib. IIII (Boloña: Apud Societatem Typographiae Bononiensis, 1574), 248. Colección Fotográfica del Warburg Institute.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

5. Giulio Bonasone, *Symbolon XXVII: Pabula læta animi hæc ne sperne, beaberis vltro*, Boloña, 1574, grabado tomado de Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque*, lib. I (Boloña: Apud Societatem Typographiae Bononiensis, 1574), 58. Colección Fotográfica del Warburg Institute.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

interpretación alquímica.[93] Según lo explica Thomas Willard, las *Metamorfosis* resultaban una buena guía para los procesos alquímicos, puesto que tradicionalmente los metales obtenían los nombres de diversos dioses grecorromanos.[94] Cabe recordar en este punto que la acepción neoplatónica de los planetas como *daemones*, con regencia sobre los elementos que se consideran creados por ellos, abre la posibilidad de una magia talismánica, es decir, de la práctica de dirigir invocaciones a algún *daemon* utilizando talismanes del mineral con el que éste tiene simpatía y sobre el que ejerce mayor poder.[95]

El doble aspecto de los planetas, sensible e inteligible, se transmite también a la naturaleza bajo su jurisdicción,[96] de tal forma que la práctica de la alqui-

93. Sobre la etimología antigua del término alquimia véase Charles Burnett, "The Astrologer's Assay of the Alchemist: Early References to Alchemy in Arabic and Latin Texts", en Charles Burnett, *Magic and Divination in the Middle Ages. Texts and Techniques in the Islamic and Christian Worlds* (Norfolk: Variorum, 1996), 104.

94. Willard, "The Metamorphosis of Metals", 151.

95. De acuerdo con el manual talismánico *Picatrix*: "Aristóteles dijo en otro lado que cualquier sabio tiene una fuerza propia influida por una alta espiritualidad, la cual le fortalece y le abre las puertas cerradas de la percepción y el intelecto, y le da a conocer la ciencia. Y este poder está ligado con el poder del planeta dominante en origen del nacimiento, tal poder entonces concreado consigo mismo se refuerza y se brinda intelecto a sí mismo. Los sabios y reyes antiguos solían hacer este trabajo y de esta forma, oraban diciendo oraciones con cuatro nombres, las cuales ayudaban en sus ciencias e intelectos y aumentaban sus negocios y cosas, y desde estos se defendían a sí mismos de las acechanzas de enemigos, y hacían muchas otras [cosas]. Que también Aristóteles dijo que el primero que fue trabajado con imágenes y cuyos espíritus aparecieron primero fue Caraphzebiz." ("Aristoteles autem ait quod unusquisque sapiens habet virtutem propriam sibi a spiritibus altis infusam, quibus potenciis clausure sensus et intellectus aperiuntur et sciencie patefiunt. Et hec virtus cum virtute planete dominantis in radice nativitatis coniungitur, que virtus sic secum concreata ipsum roborat et sibi dat intellectum. Sapientes quidem antiqui et reges hoc opus facere solebant et hac oracione cum quatuor nominibus supradictis orabant, quibus se iuvabant in suis scienciis et intellectibus et augmentacionibus suorum negociorum et rerum, et ex istis se tuebantur ab insidiis inimicorum, et multa alia faciebant. Qui eciam Aristoteles dixit quod primus qui fuit cum ymaginibus operatus et cui spiritus primo apparuere fuit Caraphzebiz"), en *Picatrix: the Latin Version of the Ghayat al-hakim*, 111.

96. Por ejemplo: "Saturno es fuente […] de las gémas, el ónice, la piedra negra y el imán; de los minerales, el plomo, el hierro y todos los de color negro y olor a podrido […]. Júpiter […] De los minerales son suyos el escaño y el cinc; de las plantas el nogal, el almendro […] Marte […] de los oficios la forja del hierro, el trabajo con fuego y las cosas de la guerra y el latrocinio […] de las gemas la cornalina y todas las piedras rojo oscuro; de los minerales el arsénico, el fósforo, el petróleo, el cristal y el cobre rojo" ("Saturnus […] et ex lapidibus alianza et omnes lapides nigros; et ex metallis plumbum, ferrum et omnia nigra et fetida […] Iupiter […] ex metallis stannum et tuciam; et ex arboribus nuces et avellanas, pinos, […] Mars […] ex magisteriis laborantes fe-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

mia no se limitaba a la transformación de la naturaleza sensible, sino también de la espiritual.[97]

Es preciso recordar que durante el siglo XIII los alquimistas fueron aquellos hombres dedicados al trabajo de los metales, especializados en el tratamiento de las sustancias químicas,[98] en la destilación y sobre todo, en la transformación de las cosas.[99] En el siglo XIII, Vincent de Beauvais (1190-*ca*.1264) describe la alquimia como *rationum vel causarum investigatio*, es decir, estudios del fundamento teórico de la filosofía natural, cuyo desarrollo en gran parte se dio gracias a los escritos de Aristóteles transmitidos por medio de Avicena (980-1037), filósofo y médico quien retoma los conocimientos de la alquimia en sus tratados de práctica médica.[100]

---

rrum cum igne et arma bellica et latrocinia […] ex lapidibus alaquech et omnes lapides rubeos et obscuros; et ex metallis azernech […] et sulfur et naft el vitrum et es rubeum"), en *Picatrix: the Latin Version*, 150-153.

97. Burckhardt piensa que la adopción cristiana de la alquimia debe buscarse en las ideas cosmológicas propias de la alquimia, pues éstas se refieren tanto a la naturaleza externa (metálica o simplemente mineral), como a la naturaleza interna o del alma, es decir, se ligan de manera orgánica a la antigua metalurgia, motivo por el cual dicho fondo espiritual fue aceptado como un conocimiento de la naturaleza (*physis*) en el más amplio sentido de la palabra, junto con las técnicas del oficio; de la misma manera en que el cristianismo y el islamismo incorporaron el legado pitagórico que encerraban la música y la arquitectura a su mundo espiritual. Burckhardt, *Alquimia*, 6. Para el tránsito de la alquimia de la antigüedad clásica al mundo romano cristiano, al musulmán y hasta el Renacimiento véase *Picatrix: the Latin Version.*

98. Por Vincent de Beauvais se sabe que para mediados del siglo XIII, los alquimistas eran artífices especializados en profesiones como el trabajo mineral y la medicina, lo cual detalla en su *Speculum naturale*. Al principio de su capítulo *De operatione vermilionis et cinabri et auricalci* menciona que estos trabajadores de la alquimia deben ser descritos porque tratan el cambio de las cosas *propter rerum transmutatione.* Obrist, "Die Alchemy", 42.

99. Durante la temprana Edad Media circuló un manual que incluía recetas alquímicas de fuentes griegas conocido como el *Mappae clavicula*. Burnett, "The Astrologer's Assay", 105. El primer texto alquímico latino es el *Liber Morieni* de Robert de Chester 1144, en Burnett, "The Astrologer's Assay", 104. Luego apareció el texto *Pretiosa margarita novella*, el cual compilaba manuscritos alquímicos datables desde 1330. Éste fue impreso en 1546 en Venecia. Willard, "The Metamorphosis of Metals", 152. Hugo de Santalla es el traductor de la *Tabula smaragdina* de Hermes Trismegisto. El misterioso texto había sido considerado como clave para el esoterismo alquímico y es la culminación de la revelación hermética en los *Secretos de la naturaleza* de Pseudo-Apolonio, el cual Santalla tradujo del árabe, Willard, "The Metamorphosis of Metals", 105. Obrist considera que el hecho de que el hombre se esfuerce por alcanzar un conocimiento teórico base para la conversión de los cuerpos significa que este hecho había alcanzado el estatus de verdad. Obrist, "Die Alchemy", 45.

100. Alfredo, el Inglés, traduce del árabe al latín el texto de Avicena sobre ciencia natural,

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

6. Otto van Veen, *Filemón y Baucis*, tomada de *Quinti Horatii Flacci Emblemata* (Amberes: Ex Officina Hieronymi Verdussen, 1607), placa 87. Colección Fotográfica del Warburg Institute.

en 1200, "Apenas ahora, en el curso de la recepción general de la ciencia natural aristotélica, las teorías alquímicas alcanzan un efecto más amplio en el marco de las instituciones universitarias" ("Erst jetzt, im Zuge der Gesamtrezeption der aristotelischen Naturwissenschaft, erlangen die alchemistischen Theorien im Rahmen der universitären Institution eine breitere Wirkung"), en Obrist, "Die Alchemy", 40. Sobre los tratados de Avicena, véase Dimitri Gutas, *Avicenna and the Aristotelian Tradition: Introduction to Reading Avicenna's Philosophical Works* (Leiden: Brill, 2014); Avicenna, *The Metaphysics of the Healing: a Parallel English-Arabic Text = al-Shifā': al-Ilahīyāt*, trad. Michael E. Marmura (Utah: Brigham Young University Press, 2005); Avicenna, *Liber primus naturalium. Tractatus secundus de motu et de consimilibus*, eds. A. Allard, J. Janssens y S. van Riet (Bruselas: Académie Royale de Belgique, 2006).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

A decir de Burckhardt, la alquimia, aprehendida desde una aproximación cristiana, identificaría la piedra filosofal, capaz de convertir los metales ordinarios en oro o plata, con la representación de Cristo, pues "su obtención por medio del '*fuego que no quema*' del azufre y del '*agua consistente*' del mercurio, simboliza el nacimiento del Cristo".[101]

Los cuatro elementos ilustrados sobre la mesa del Mago —el vaso, el cuchillo, los dos cubos y la masa blanca con forma de plumas— podrían ser los cuatro elementos —agua, fuego, tierra y aire correspondientemente— como componentes del espíritu de la naturaleza perfecta. En el *Picatrix* se menciona el proceso de invocación de la naturaleza perfecta, como espíritu. Se le debe llamar por su nombre, que es el de los cuatro elementos de la naturaleza: Meegus, Betzahuech, Vacdez y Nufeneguediz. El texto luego menciona una receta donde se deben mezclar varios elementos con vino, el cual se debe verter en cuatro cántaros y colocarlos en las cuatro direcciones de la mesa de trabajo.[102] La labor del Mago, como aquella de crear imágenes que engañen y perturben la realidad, se asemeja a la labor del alquimista, quien transforma la materia en la búsqueda de alterar su realidad.

Los hijos de los planetas

Las acepciones astrológicas en la representación del triunfo El Mago se hicieron a partir de representaciones de los hijos de los planetas, basadas en el conocimiento astrológico.[103] Fritz Saxl dice que la tradición de representar a los hijos de los planetas proviene de la Roma clásica,[104] de donde se extendió al Medio

101. Burckhardt, *Alquimia*, 7.

102. *Picatrix: the Latin Version*, 1.

103. "Las pinturas de los hijos de los planetas" se constituyeron en un género de pinturas decorativas, de acuerdo con la simbología de la tradición astrológica de ilustrar en copiosas alegorías las influencias de los movimientos planetarios sobre la vida de los hombres. Lippman, *Die sieben Planeten*, 1.

104. Para estudiar la producción del Medio Oriente utiliza el manuscrito de la cosmografía de Kaswînî, a partir de las copias más antiguas que han perdurado. La copia ilustrada más antigua que nos ha llegado de esta obra es el *Monac. Arab.* 464 (ff. 101-171), escrito en Damasco en 1366. Los manuscritos iluminados de la cosmografía de Kaswînî y su traducción al persa muestran que había una conformidad con los tipos de representaciones de los planetas y de sus hijos. Por ello y porque en este manuscrito no hay trabajos con compás y líneas, sino claramente se encuentran escenas de vida, son las razones por las que Saxl consideró que el manuscrito de la cosmografía

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Oriente —Bagdad, Turquía— y que luego emprendió un viaje de regreso a Europa.[105] Los ejemplos que da para esta afirmación son los frescos de Padua, que contienen escenas del zodiaco ya para el siglo XIV.[106]

Para Saxl el estilo de representar a los hijos de los planetas en forma de compendio llegó de Oriente. Cada planeta tenía bajo su autoridad siete oficios, los

---

de Kazwînî no fue la primera en concebir el diseño, sino que ya para este tiempo las representaciones de los hijos de los planetas eran un modelo convencional. Véase Fritz Saxl, "Probleme der Planetenkinderbilder", *Kunstchronik und Kunstmarkt*, núm. 48 (26 de septiembre de 1919): 1026.

105. A partir del siglo XII, España y Sicilia fueron dos importantes centros de esta difusión.

106. El Palazzo della Ragione en el centro de Padua fue el punto de encuentro de la vida privada y civil del siglo XII y XIII. Dentro de sus paredes se administraba la justicia y se llevaba a cabo el comercio. Construido alrededor de 1218 y decorado alrededor de 1306 con un ciclo de frescos de Giotto que se extiende a lo largo de 600 metros. Vale la pena citar la descripción que hace Graziella Vescovini: "Una lápida recuerda cómo la concepción del ciclo con frescos se rehace según la teoría de Pedro de Abano […]. Los frescos son articulados en un esquema de dos órdenes conceptualmente interdependientes uno del otro. El primer orden, el superior, describe las imágenes del cielo astronómico; el segundo orden, en cambio, el inferior, describe las características de la influencia que de tales imágenes derivan en la vida del hombre. En el primer orden del ciclo zodiacal son representados tres elementos. El primero es la representación de la figura del Firmamento o de las Constelaciones mayores, 36 en total […] marcadas por el movimiento aparente del sol durante el año (año Sideral). El segundo elemento es la descripción de las representaciones del mes según las figuras de los Signos, en total doce. El tercer elemento es la descripción de las figuras que representan el Día, determinado por la posición del astro más brillante de la constelación propia de cada signo, fijo sobre la Hora del Mediodía según la particular teoría astrológica del Ascendente: el Ascendente, según una concepción medieval, es dado por nacimientos diurnos o nocturnos, en la posición o grado del cielo al Mediodía o a la Medianoche de cada día del mes y luego del año." ("Une lapide ricorda come la concezione del ciclo affrescato si rifacesse alle teorie di Pietro d'Abano […]. Gli affreschi sono articolati in uno schema di due ordini concettualmente interdipendenti tra di loro. Il primo ordine, quello superiore, descrive le immagini del cielo astronomico; il secondo ordine, invece, quello inferiore descrive le caratteristiche delle influenze che da tali immagini derivano nella vita dell'uomo. Nel primo ordine del ciclo zodiacale sono rappresentati tre elementi. Il primo è la rappresentazione delle figure del Firmamento o delle Costellazioni maggiori, 36 in tutto […] scandite dal moto apparente del sole durante l'anno (anno Sidereo). Il secondo elemento è la descrizione delle raffigurazioni del mese secondo le figure dei Segni, in tutto dodici. Il terzo elemento è la descrizione delle figure che rappresentano il Giorno, determinato dalla posizione dell'astro più lucente della costellazione propria di ogni segno fissato sull'ora (Ora) di Mezzogiorno secondo la particolare teoria astrologica dell'Ascendente: l'Ascendente, secondo una concezione medievale è dato, per nascite diurne o notturne, dalla posizione o grado del cielo al Mezzogiorno o alla Mezzanotte di ogni giorno del mese e quindi dell'anno"), en Graziella Vescovini, *L'uomo*, *la terra e gli astri*, *Gli afreschi del Palazzo della Ragione a Padova* (Brugine: Centro Internazionale di Storia dello Spazio e del Tempo, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1989).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

cuales fueron personificados. Estas representaciones luego se europeizaron y se transmitieron por medio de manuscritos.[107] Friedrich Lippman, por su parte, considera que la producción europea de las representaciones de los hijos de los planetas se originó en Italia a mediados del siglo XV, tal vez en Florencia, desde donde se extendió a los Países Bajos y a Alemania, y preservó sus características a lo largo de la primera mitad del siglo XVI.[108]

Las representaciones de los dioses grecorromanos, o como lo llama Aby Warburg, "la supervivencia de los dioses antiguos" se dio en dos sentidos, como alegorías morales —como las interpretaciones alegóricas de Ovidio— y por medio de la astrología.[109] Durante la Edad Media este tipo se representaciones se encuentran en fachadas de iglesias y catedrales, especialmente relacionadas con funciones calendáricas.[110] Wolfgang Hübner y Ewa Sniezynska-Stolot encontraron imágenes astrológicas en manuscritos, como salterios, simbolizadas en las *drôleries*,[111] incluidas ya fuera con el objetivo de ilustrar el desarrollo espiritual del hombre, o el de servir a fines mágicos —como la adivinación del futuro— o incluso a la práctica de exorcismos mediante la influencia astral. De cualquier manera, el desarrollo de las *drôleries* fue posible gracias a la unión

107. Saxl, "Probleme der Planetenkinderbilder", 1016.

108. Lippman, *Die sieben Planeten*, 1.

109. "Las representaciones de los dioses en el primer Renacimiento florentino dependen en su totalidad, en mayor o menor medida, de las listas de divinidades de la Antigüedad tardía", en Aby Warburg, "El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur (1908)", en Warburg, *El renacimiento del paganismo*, 409. A decir de Warburg, las representaciones astrológicas como personificaciones de las deidades grecorromanas tomaron su base a partir de las esculturas antiguas: "Así lo demuestran, por ejemplo, las figuras astrales de la capilla del Santísimo Sacramento de Rímini a las que anima el *pathos* de los sarcófagos de la Antigüedad tardía; y este mismo *pathos* es la fuente de una estampa norditaliana de la *Muerte de Orfeo* cuyo único ejemplar conocido se conserva en el Kunsthalle de Hamburgo", Warburg, *El renacimiento del paganismo*.

110. Sobre el tema, véase Perrine Mane, *Calendriers et Techniques agricoles (France-Italie, XII*e*-XIII*e siècles) (París: Le Sycomore, 1983). Shapiro pone énfasis en la tradición oral y el papel de la instrucción del artista que realiza la obra. Meyer Shapiro, *Words and Pictures*, *On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text* (La Haya y París: Mounton, 1973).

111. Su probable origen es Inglaterra durante el siglo II. Boll, Saxl, Panofsky y Seznec consideran que las *drôleries* sirven para expresar el concepto de universo, sin embargo, Sniezynska-Stolot considera que estas imágenes son las constelaciones o las partes de ellas que acompañan los tres decanatos de cada signo, conclusión a la que llegó al tomar como base los tratados astrológicos griegos (Arato, Ptolomeo, Teucro y Atioco), los árabes (Albumasar) y el medieval (Miguel Escoto). Sniezynska-Stolot, "Christian Interpretation of the Zodiac", 97. Véase también Wolfgang Hübner, "Das Horoskop der Christen 'Zeno1, 38 L.'", *Vigiliae Christianae* 29, núm. 2 (junio, 1975): 120-137.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

de dos autoridades antiguas, la astrología y el Antiguo Testamento.[112] En este contexto, los salterios de Bohemia fueron pioneros en la práctica de plasmar ideas cristianas utilizando signos zodiacales.

Es probable que el tarot pudiera haber ejemplificado un fin similar, si hubiese sido objeto de prácticas como el nicodemismo, aunque especialmente éste fue percibido en los círculos de los *spirituali* entre 1540 y 1550 en Francia, Alemania e Italia.[113] Para esta doctrina, las ceremonias y los sacramentos se volvían símbolos, imágenes carnales que debían ser interpretadas de manera espiritual, de tal forma que dejaban de ser sólo imágenes representacionales o alegorías.[114]

Conviene en este punto recordar las manchas que llegan a presentar los triunfos dorados de los mazos visconteos, los cuales, si se acepta la hipótesis que los identifica como talismanes, podrían deberse a esfugimaciones realizadas con diversos materiales orgánicos, sin embargo, es posible también que sean resultado de reacciones ácidas accidentales producto de las condiciones históricas en que se conservaron las cartas. Para determinar este punto es necesario hacer un análisis químico de los pigmentos que determinen el grado de aleación del oro que se usó en la elaboración de la carta, así como de los químicos que conforman sus pigmentos y sus reacciones.

Las cartas no tenían nombre, sin embargo, como es posible suponer, sus usuarios conocían la imagen que estaba expresando. Ya Warburg expresaba que el tarot de Mantegna (norte de Italia, segunda mitad del siglo XV) mostraba un periodo de transición formal en la representación de los dioses grecorromanos, entre el literalismo medieval y el idealismo renacentista.[115] Si, por una parte, las cartas fueron únicamente usadas para jugar, sólo hubiera sido necesaria una nomenclatura consensuada. Si por el contrario, las cartas hechas como objetos

112. Sniezynska-Stolot, "Christian Interpretation of the Zodiac", 101.

113. El nicodemismo es una doctrina de disimulo religioso que por una parte incita a la gente reformada a esconder sus propias convicciones bajo prácticas simulativas para escapar de la persecución, el martirio y el exilio; por otra parte, trata de dar soporte teológico a su actitud pragmática. Se basa en pasajes bíblicos, así como en la posición de Orígenes, usada por Erasmo respecto a la diferencia entre el exterior carnal del hombre, el *adiaphoron* estoico y el interior espiritual del hombre. Véase "Achille Bocchi's *Symbolicae Quaestiones*", 124.

114. Véase Carlo Ginzburg, *Il nicodemismo: simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500* (Turín: G. Einaudi, 1970); y Paolo Simoncelli, *Evangelismo italiano del Cinquecento: questione religiosa e nicodemismo politico* (Roma: Istituto Storico Italiano per L'età Moderna e Contemporanea, 1979).

115. "Venus, por ejemplo, se representa a la manera medieval, mientras que Mercurio ha adoptado ya las formas antiguas", en Warburg, "El mundo de los dioses antiguos", 409.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

suntuosos eran utilizadas de acuerdo con su contenido filosófico o con algún tipo de magia que implicara súplicas e invocaciones,[116] la falta del nombre sólo puede explicarse como un medio para guiar al usuario mediante una enseñanza oral y una interpretación con significado personal.

Richard Kieckhefer analiza los libros de magia de la Edad Media y nota que aunque permanecieron anónimos aparentemente con el fin de mantener su sacralidad y poder, en tanto objeto mágico, debieron haber sido también consagrados y guardados celosamente por sus poseedores.[117] La práctica de la magia, a decir de Kieckhefer, puede entenderse desde su función y significado cultural, así como desde las reacciones que suscitó tanto entre sus detractores como entre los acusados. Así, el papel de la magia se explica en referencia a la cosmovisión de la sociedad que la contiene.

Cabe rescatar en este punto que el elemento que aporta información más clara sobre las cartas es la inclusión de los escudos de armas de Visconti y de Saboya. Se tiene noticia de que en 1320 a Matteo y Galeazzo Visconti se les acusó de uso de necromancia en contra del papa Juan cuando un testigo dijo que se le había enseñado un libro lleno de recetas de amor, odio y algunas para encontrar objetos perdidos.[118] De igual modo, en la biografía que hace Decembrio de Filippo Maria Visconti cuenta que por sus temores nocturnos a fantasmas necesitaba que un guardia cuidara su sueño.[119] Decembrio también relata que Visconti era muy supersticioso,[120] Filippo Maria portaba una medalla de

116. Como el *Ars notoria*, la cual emplea rezos e invocaciones a los ángeles para ganar maestría en las artes liberales y mecánicas. Thorndike citado en Kieckhefer, *Forbidden Rites*, 120.

117. Kieckhefer, *Forbidden Rites*, 5.

118. Kieckhefer, *Forbidden Rites*, 1.

119. "A menudo, cansado por el insomnio, se reducía a ir y venir de la habitación anhelando dormir, con los suyos, que mientras tanto le debían hacer compañía […] Otra razón de temor: oír cantar a las aves de modo insólito, especialmente de noche" ("Spesso, spossato dall'insonnia, si riduceva ad andare avanti e indietro per la camera bramando di dormire, con i suoi che intanto gli dovevano fare compagnia […] Altra ragione di timore: sentir cantare gli uccelli in modi insoliti, specialmente di notte"), en Decembrio, *Vita di Filippo Maria Visconti*, 120.

120. "Hizo cortar los serbales en todas partes donde fuera que se encontraran, afirmando haber descubierto que su sombra era un incentivo de peste, por el color, que había debido portar los coléricos influjos. Y ahora: ordenó exterminar a todos los cuervos, fijando una recompensa por cada ejemplar puesto bajo sus ojos. Ninguno podía poner pie en aquella zona de la habitación, aislada del resto mediante un signo, ahí donde Silvestro, cubicularío por un tiempo, yació enfermo antes de morir […] 'Y no permitió que ninguno, enfermo o contagiado, se parara en la corte' " ("Fece tagliare i sorbi dovunque si trovassero, asserendo d'aver appreso che la loro ombra era un incentivo di peste per color che ne aveva dovuti sopportare i rabbiosi influssi. E ancora:

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

oro de santa Bárbara, patrona de la artillería, en donde hizo figurar motivos estelares.[121] Asimismo, el duque tuvo gran consideración hacia los astrólogos, a quienes consultaba antes de realizar cualquier empresa, pues creía que todo sucedía por un destino.[122]

Decembrio narra también que Filippo Maria solía aislarse en las cámaras internas de su palacio durante el novilunio y el plenilunio,[123] momentos de especial importancia en las prácticas mágicas.[124]

El tarot perteneciente a Filippo Maria debió haber recibido un uso particular, por la iconografía anteriormente descrita. Los triunfos del mazo Visconti di Modrone, así como las cartas en general del mazo Visconti-Sforza tienen un pequeño agujero en el centro del margen superior. Por las características que presenta la pintura, es posible determinar que el orificio fue hecho posteriormente a la realización de las cartas. Es viable proponer que se hizo para colgar las cartas ordenándolas en determinada secuencia, que bien pudo haber sido cambiante. El tarot de Mantegna, conocido por su contenido neoplatónico, también tiene esta serie de agujeros en el centro del margen superior.

Si el orden de las cartas de los tarots visconteos fuera lineal y siguiera el propuesto por la *Ludi inductio*, El Loco sería un personaje que se movería en la escala de las triunfos, iniciando con El Mago, y pasaría por las virtudes, las etapas de los hombres, La Muerte y La Resurrección hasta El Ángel; podría considerarse que los mazos del tarot visconteo son un juego ético con enseñanzas religiosas, como el tarot de Mantegna.[125]

---

ordinò di sterminare tutti i corvi, fissando una ricompensa per ogni esemplare messogli sotto gli occhi. Nessuno poteva porre piede in quella zona della camera, isolata dal resto mediante un segno, lì dove Silvestro, un tempo cubicolario, era giaciuto ammalato prima di morire. […] 'E non permise che nessuno, ammalato o contagiato, si spegnesse a corte' "), en Decembrio, *Vita di Filippo Maria Visconti*, 212.

121. Filippo Maria también hizo construir en su honor una capellanía en el monasterio de San Sixto el 1 mayo de 1434. Decembrio, *Vita di Filippo Maria Visconti*, 419.

122. Sus astrólogos eran Pietro Lapini da Montalcino, médico del papa Juan XXIII, astrólogo, profesor en Pavia, y algunas veces encargado de misiones diplomáticas; Stefano Fantucci de Faenza, médico y astrólogo del duca, quien alrededor de 1427 fue profesor en Pavia; Antonio de Bernadigio (o Bernaregio), también profesor de medicina y astrología. Entre sus médicos se encontraba también Elías, el Hebreo, médico del papa Martín V y de Eugenio IV, quien debió pasar al servicio de Visconti alrededor de 1438. Decembrio, *Vita di Filippo Maria Visconti*, 212-213.

123. Decembrio, *Vita di Filippo Maria Visconti*, 124.

124. *Picatrix. Un Traité de magie médiéval*, 215.

125. En el Salmo 52 se menciona que: "El loco dice en su corazón: no existe Dios". La figura del Loco posee también un aspecto místico-sacro. La Espístola a los Corintios gozaba en el Re-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Si, por otra parte, el orden que siguiera no fuera lineal, podría estar sujeto a una disposición con base en el triunfo de *La rueda de la fortuna* (fig. 7),[126] que por una parte explica el papel del destino en la vida del hombre, así como también se usa para ejemplificar los movimientos de ascenso y descenso de los planetas mediante el zodiaco.[127]

---

nacimiento de una gran importancia. Algunos de sus pasajes reflejan la relación existente entre la locura y el Divino: "La palabra de la cruz para aquellos que se perdonan es una locura" (I, 1,18); "Ninguno se engaña a sí mismo: si alguno entre ustedes cree ser sabio en la sabiduría de este siglo, se vuelve loco por ser conocedor. Porque la sabiduría de este mundo frente a Dios es locura" (I, 3, 18-19). Sólo la renuncia de sí y los propios bienes materiales puede, según el pensamiento cristiano, conducir del hombre a Dios. El Loco, por esta prerrogativa, se consideraba un inspirado que se encontraba a un paso del Divino. La presencia del Loco en la lista de los triunfos adquiere un significado preciso: del loco no creyente al "Loco de Dios" o "Loco divino", como se volvió el santo popular san Francisco, quien fue llamado "el Santo Juglar de Dios", véase Vitali, "Ludus triumphorum e tarocchi", 13.

126. Sobre *La rueda de la Fortuna* véase Vitali, "Ludus triomphorum e tarocchi", 12.

127. En el *Tetrabiblos* de Ptolomeo se puede ver este aspecto "Tales, entonces, son las afinidades naturales de las estrellas y los signos del zodiaco. Se dice que los planetas están en su 'propia fase' cuando un planeta individual mantiene al sol o a la luna el mismo aspecto que su casa tiene a sus casas; por ejemplo, cuando Venus está en sextil a las luminarias, siempre que esté occidental al sol y oriental a la luna, de acuerdo con el arreglo original de sus casas. Se dice que están en sus propios 'carros' y 'tronos' y entonces como cuando sucede que ellos tienen familiaridad en dos o más de las formas mencionadas con los lugares en los cuales se encuentran; pues entonces su poder de efectividad es acrecentado por la similitud y cooperación de las propiedades afines de los signos que las contienen. Dicen que ellos 'se alegran' cuando, incluso aunque los signos que contienen no poseen familiaridad con las estrellas en la misma sección; en este caso la simpatía surge menos directamente. Ellos participan, sin embargo, en la similitud de la misma manera; justo como, por el contrario, cuando se encuentran en regiones ajenas pertenecientes a la sección opuesta, una gran parte de su propio poder es paralizado, porque el temperamento que surge de la disimilitud de los signos produce una naturaleza diferente y adulterada" ("Such, then, are the natural affinities of the stars and the signs of the zodiac. The planets are said to be in their 'proper face' when an individual planet keeps to the sun or moon the same aspect which its house has to their houses; as, for example, when Venus is in sextile to the luminaries, provided that she is occidental to the sun and oriental to the moon, in accordance with the original arrangement of their houses. They are said to be in their own 'chariots' and 'thrones' and then like when they happened to have familiarity in two or more of the aforesaid ways with the places in which they are found; for then their power is most increased in effectiveness by the similarity and co-operation of the kindred property of the signs which contain them. They say they 'rejoice' when, even though the containing signs have no familiarity with the stars of the same sect; in this case the sympathy arises less directly. They share, however, in the similarity in the same way; just as, on the contrary, when they are found in alien regions belonging to the opposite sect, a great part of their proper power is paralysed, because the temperament which arises from the dissimilarity of

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

7. Bonifacio Bembo, *La rueda de la fortuna*, Italia, *ca*. 1442–1445, miniatura con *taroccato*, cartas del Tarot Visconti. The Morgan Library & Museum, Nueva York, MS M.630.9).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Consideraciones finales

El tarot Visconti, con sus tres mazos, es hasta ahora el tarot más antiguo que se conoce, y es el que sentó los modelos iconográficos de los mazos posteriores. Aunque como se ha mencionado anteriormente, hay muchas incógnitas respecto al origen de los mazos, y hasta que no se realicen análisis pictóricos a las miniaturas, los estudios comparativos de estilo e iconográficos constituyen las herramientas para ubicar al tarot en el Renacimiento italiano temprano y proponer una posible autoría. El tarot habla por medio de sus imágenes, presenta motos y heráldica viscontea, lo que permite identificar a su dueño y ubicarlo en un espacio temporal definido. El conocimiento del contexto en el que surgió es, hasta el momento, la mejor fuente para el estudio de los tarots Visconti. El reconocimiento de la influencia que la astrología, el neoplatonismo, la magia y la doctrina religiosa tuvieron en el cristianismo del Renacimiento temprano permite identificar tres aspectos del tarot Visconti: el primero es su papel como juego que representa condiciones humanas; el segundo, su contenido iconográfico astrológico, derivado de teorías e imágenes provenientes de tradiciones intelectuales occidentales y orientales; y el tercero, su posible estatus de objeto de edificación espiritual.

El *Istruzioni necessarie per chi volesse imparare il giuoco dilettevole delli tarocchini di Bologna*, de Carlo Pisarri, presenta los triunfos ordenados según la tradición filosófica ecléctica del Renacimiento de alto contenido neoplatónico, de tal forma que es lógico pensar que una persona instruida en dicha corriente filosófica podía entender y desplazarse ágilmente entre las múltiples reglas que podía adoptar el tarot como juego.

El contenido de imágenes astrológicas en las cartas del tarot no se acaba en el ejemplo presentado en este trabajo, se puede mencionar la presencia de Saturno en el Ermitaño; Acuario o la Luna en la carta de La Templanza; de Marte o Júpiter en El Emperador; o de La Rueda de la Fortuna como representación de los planetas en el zodiaco, como se refirió anteriormente.[128]

---

the signs produces a different and adulterated nature"), en Ptolomeo, *Tetrabiblos*, ed. F.E. Robbins (Cambridge, Mass., y Londres: Harvard University Press/William Heinemann Ltd., 1980), 13.

128. Es abundante la bibliografía que trata esta relación en cartas de tarots posteriores, sólo por mencionar algunos véase Jean Huets y Stuart R. Kaplan, *The Encyclopedia of Tarot*, 4 vols. (Game Systems, 1978); Germano Mulazzani, *I tarocchi viscontei e Bonifacio Bembo* (Milán: Amilcare Pizzi-Cinisello B., 1981); Michael Dummett, *Il mondo e l'angelo i tarocchi e la loro storia* (Nápoles: Bibliopolis, 1993); y Michael Dummett, *The Game of Tarot: from Ferrara to Salt Lake*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Resulta sorprendente que no se tenga noticia en el siglo XV de algún documento que refiera la existencia de los mazos visconteos, en tanto que hay documentos probatorios de la presencia de naipes desde el siglo XIV. A pesar de todo, no considero que los mazos de Visconti fuesen totalmente secretos, pues de alguna forma, aunque los modelos de los triunfos provienen de tradiciones anteriores, éstos se esparcieron y se instalaron en: el *Minchiate* (Florencia, 1447); el tarot de Mantegna (Mantua, 1460); y el tarot de Carlos VI (Francia, entre 1470-1480) por mencionar algunos. El contrato de secrecía para la elaboración de triunfos y cartas de juego, realizado en 1477 entre Roberto Blanchelli y el pintor Pietro Bonozzi, brinda mucha luz al respecto. La técnica de los *cartolieri* debe cuidarse por motivos económicos. Los mazos visconteos no se imprimieron sino que se realizaron con la técnica de la miniatura. Por otra parte, tanto la dureza del cartón con que fueron hechas las cartas, como el estado de conservación en el que se encuentran, indican que no fueron arduamente manipulados. Por la técnica empleada, temple que soporta metales como el oro y la plata, además del decorado con punzón, es posible pensar que estas cartas se hicieron para apreciarse, para observarse.

En el estudio de la carta del triunfo del Mago se puede observar una concentración de elementos astrológicos, neoplatónicos, herméticos y de cábala cristiana propios del ambiente cultural del Renacimiento temprano del norte de Italia, representados a su vez en un estilo e iconografía medieval. En la relación de la imagen con las representaciones de los hijos de los planetas, podemos percatarnos del recorrido de los elementos iconográficos astrológicos, de la antigua Roma, al Medio Oriente y de vuelta a Europa, como parte de la movilidad del conocimiento y de la cultura en el mundo antiguo.

El estudio del contexto cultural de la corte milanesa, así como de las fuentes documentales, ha permitido proponer posibles usos que recibió el triunfo, así, la imagen del prestidigitador pudo haber servido para la práctica tanto de la memoria como de la magia.

Hay un elemento que vale la pena retomar, éste es el agujero de la parte central superior de los triunfos, presente en la carta de El Mago. Como se subrayó anteriormente, éste fue hecho con posterioridad a la realización de las cartas, probablemente para colgarlas, lo cual marca un empleo específico por parte de los propietarios de los mazos. Considero pertinente equiparar los mazos viscon-

---

City (Londres: Duckworth, 1980); Andrea Ascari y Andrea Vitali, eds., *Tarocchi le carte del regno, la storia, i simboli, il mito* (Faenza: Edizioni Le Tarot, 1997).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

teos con los libros de magia. Estos últimos eran anónimos; culturalmente se les adscribía poder operativo que devenía de su consagración por parte de sus poseedores, aunque el poder lo podían perder si los libros llegaban a ser conocidos por muchas personas. De manera paralela, los mazos visconteos también son en parte anónimos, fueron ampliamente desconocidos y contienen en su iconografía la heráldica de su poseedor que establecía así un vínculo entre el objeto y el sujeto.

Las invocaciones a diversos *daemones* sobre las que asesora el *Picatrix*, como práctica de la magia talismánica, o las del *Ars notoria* que menciona Kieckhefer,[129] tienen en común la presencia de personajes de sacralidad dudosa a quienes se dirigen las súplicas. Los *daemones* son la fuente a la que se recurre en la magia talismánica y, por medio de las representaciones astrológicas de sus triunfos, en el tarot. Conviene retomar que el neoplatonismo explica la relación del hombre con el cosmos, de tal forma que cada elemento de la creación tiene su lugar en la escala divina —cuyo centro y fin es Dios (la Unidad)— y los astros, en tanto que seres celestes, tienen un rango más elevado que el hombre y la naturaleza. Esta escala permite comprender el sistema de influencias entre los seres creados como consecuencia de las emanaciones divinas. En el Renacimiento este conocimiento, considerado sagrado y revelado, se fusionó con el cristianismo y las tradiciones mágicas de la antigüedad grecorromana que habían sobrevivido. Es cierto que, así, el neoplatonismo renacentista floreció entre una élite intelectual, la cual, no obstante, fue también heredera junto con el resto de la población de prácticas supersticiosas antiguas. Éste es un rasgo que debe mantenerse en cuenta.

El tarot se desenvuelve en una dualidad. Dualidad de uso, azaroso o educativo, de *ars memoria* o *notoria*, entre el pueblo y la élite, entre el intelectual y el supersticioso. Sus triunfos comparten la misma suerte. En la medida en que presentan un repertorio de imágenes más antiguas, probablemente permi-

129. Como ejercicio que pide ayuda a la Virgen y a los ángeles caídos, "Aunque el *ars notoria* no invocaba ayuda demonológica, y ostensiblemente giró en torno a la recitación de devociones a la Virgen y a los ángeles no caídos, sus técnicas fueron poco tradicionales y supersticiosas, y un observador antipático, perdonablemente, pudo haberla categorizado con este primer experimento en el manual de Múnich" ("Although the *ars notoria* did not call upon demonic aid, and ostensibly revolved around the recitation of devotions to the Virgin and to unfallen angels, its techniques were untraditional and superstitious, and an unsympathetic observer might pardonably have categorized it with this first experiment in the Munich handbook"), en Kieckhefer, *Forbidden Rites*, 120.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

tieron el reconocimiento de ideas pasadas. Se puede considerar que no existió un manual explicativo de los motivos de los triunfos del tarot —puesto que la primera mención que se hace de los elementos filosóficos es la de Pierre Grégoire en el siglo XVI—, de tal forma que la explicación de la imagen se propagó por medio de la palabra, y permitió con ello diversos matices de interpretación individual y probablemente empírica, que dependería del grado de erudición de la persona.

Con el tiempo, las imágenes de los triunfos cobraron una dinámica propia. Por medio de la creación de diversos mazos de tarots a lo largo de los años, sufrieron variaciones iconográficas, e hicieron posible el desarrollo de un amplio campo de interpretaciones y comentarios cuyo necesario estudio indudablemente enriquece el conocimiento de la cultura humana. ♣

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Espacio, poder y gubernamentalidad. Arquitectura y urbanismo en la obra de Foucault

Space, Power and Governmentality. Architecture and Urban Planning in the Work of Foucault

Artículo recibido el 7 de febrero de 2017; devuelto para revisión el 2 de marzo de 2017; aceptado el 11 de octubre de 2017, http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2634

Jorge León Casero Universidad de Zaragoza-Departamento de Filosofía, España. jleon@unizar.es.

Publicaciones más relevantes En coautoría con Lourdes Diego Barrado y Jorge Fernández-Santos, eds., *Open Sourcing. Investigación y formación avanzada en arquitectura* (Zaragoza: Ediciones Universidad San Jorge, 2016); "La arquitectura de la seducción. Un análisis de las arquitecturas digitales en la sociedad de consumo", *Arte, Individuo y Sociedad* 27, núm. 3 (2015): 445-460; "La arché-tectura contra Deleuze", en Luis Arenas, ed., *El efecto Deleuze* (Zaragoza: Erial, 2016), 183-210.

Julia Urabayen Universidad de Navarra-Departamento de Filosofía, España. jurabayen@unav.es.

Publicaciones más relevantes En coedición con Jorge León Casero, "El humanismo es una violencia propia de bestias: filosofando a martillazos, a partir de Levinas y Derrida, la medida de lo humano y lo humano como medida", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 33 (2016): 253-284; con Sánchez Migallón, eds., *Reflection on Morality in Contemporary Philosophy. Performing and Ongoing Phenomenology* (Georg Olms Verlag, 2014), 7; y ed. de *Levinas confrontado* (México: Porrúa, 2014).

Líneas de investigación Estética; arquitectura; urbanismo; corrientes actuales de filosofía; filosofía política contemporánea.

Lines of research Aesthetics; architecture; urbanism; current philosophical schools; contemporary political philosophy.

Resumen Según Foucault, mientras que en las sociedades disciplinares se "arquitecturizaba" modularmente el espacio físico de la ciudad como dispositivo panóptico de vigilancia y normalización de los individuos, las sociedades biopolíticas han desarrollado un doble dispositivo de

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

gestión del riesgo. Por una parte, estadística y cartografía han construido tanto el nuevo objeto de gobierno (población) como el nuevo medio en el que actuar (territorio), entendiendo ambos como una matriz de datos geolocalizados. Por la otra, la función del arquitecto-urbanista ha dejado de ser la formalización panóptica del espacio para pasar a ser la adecuación socioterritorial del medio que promueva una autogestión productiva del espacio por parte de su propia población. La consecuencia del primer movimiento ha sido la proliferación de las *smart cities*. La del segundo, las políticas de regeneración urbana de la OCDE y la UE. El presente artículo analiza este cambio gubernamental de gestión urbana y muestra los dispositivos de poder que yacen bajo los discursos de legitimación de las *smart cities* y el urbanismo participativo.

Palabras clave Foucault; biopolítica; *smart cities*; urbanismo participativo; regeneración urbana.

Abstract According to Foucault, while in disciplinary societies the city's physical space was "made an architectural space" modulating it as a panoptic device to monitor and normalize individuals, biopolitical societies have developed a dual risk management device. On the one hand, statistics and cartography have built the new object of government (population) as well as the new medium in which to act (territory), together understood as a matrix of geo-localized data. On the other hand, the function of the architect-urban planner has ceased to be the panoptic formalization of space to become the socio-territorial adaptation of the medium that promotes productive self-management of space by its population. The consequence of the first movement has been the proliferation of smart cities. The second, the urban regeneration policies of the OECD and the EU. This article analyzes this governmental change of urban management, showing the power devices that underlie the legitimacy discourses of smart cities and participatory planning.

Keywords Foucault; biopolitics; smart cities; participatory planning; distressed urban areas.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

JORGE LEÓN CASERO
JULIA URABAYEN
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA-DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD DE NAVARRA-DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
ESPAÑA

Espacio, poder y gubernamentalidad

Arquitectura y urbanismo en la obra de Foucault

Foucault y las disciplinas del espacio

Según Foucault, tanto la arquitectura y el urbanismo, por una parte, como la praxis social y las formas de gobierno, por otra, resultan incomprensibles si se les analiza por separado. Para el autor francés resulta "un poco arbitrario tratar de disociar la práctica efectiva de la libertad [de] la práctica de las relaciones sociales y las distribuciones espaciales. A partir del momento en que se separan esas cosas, se vuelven incomprensibles. Cada una sólo puede comprenderse a través de la otra".[1]

Más allá de sus conocidos análisis panópticos sobre las prisiones,[2] los cursos impartidos por Foucault en el *Collège de France* durante la década de 1970

1. Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, trad. Víctor Goldstein (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2009), 95.

2. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, trad. Aurelio Garzón del Camino (Madrid: Siglo XXI, 2005). Estudio no exento de polémica con Virilio por el uso de ciertos materiales de estudio: "uno de sus colaboradores era Jacques Donzelot. Y sucedió que Jacques Donzelot se sentó en el panel examinador de uno de mis estudiantes que estaba investigando las prisiones […] La prueba de ello es que las ilustraciones ofrecidas por Foucault en su libro pueden ser directamente rastreadas hasta la tesis de mi alumno" ("One of his collaborators was Jacques Donzelot. And Jacques

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

permiten apreciar cómo el horizonte de sentido de sus estudios espaciales sigue una lógica dinámica que va desde el interés por la arquitectura o "arquitecturación" panóptica del espacio propia del poder disciplinar hasta una consideración estadística de la población y el territorio propia del poder biopolítico.

Una de las principales dificultades en el análisis del nuevo papel que el arquitecto-urbanista está adquiriendo con el desarrollo de las políticas europeas de regeneración urbana radica precisamente en que el estudio de la obra de Foucault referente al territorio y la población se ha realizado la mayor parte de las veces desde disciplinas como la geografía y la sociología a partir del denominado "giro espacial" de las ciencias sociales,[3] mientras que el interés de la arquitectura y el urbanismo por la obra del pensador francés se ha mantenido durante décadas centrado casi exclusivamente en torno al análisis de los dispositivos panópticos y el concepto de heterotopía.[4]

Donzelot happened to sit on the examination board of one of my students who was doing research on prisions […] The proof of that is that the illustrations provided in Foucault's book can be directly traced to my student's thesis"), en Paul Virilio, "From Modernism to Hypermodernism and Beyond", en John Armitage, ed., *Virilio Live: Selected Interviews* (Londres: SAGE, 2001), 34.

3. Edward Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (Oxford: Blackwell, 1996), Sophie Watson y Katherine Gibson, eds., *Postmodern Cities and Spaces* (Oxford: Blackwell, 1995), Jeremy Crampton y Stuart Elden, *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography* (Burlington: Ashgate, 2007).

4. Michiel Dehaene y Lieven de Cauter, eds., *Heterotopia and the City* (Londres y Nueva York: Routledge, 2008). La aplicación del término "heterotopía" en la disciplina arquitectónica ha sido de lo más profusa y variopinta. Por citar sólo algunos casos, dicho concepto se ha utilizado para referirse a la arquitectura islámica (Jo Tonna, "The Poetics of Arab-Islamic Architecture", *Muqarnas*, núm. 7 [1990]: 182-197), el museo del *Pacific Island Culture* (Miriam Kahn, "Heterotopic Dissonance in the Museum Representation of Pacific Island Cultures", *American Anthropologist* 97, núm. 2 [1995]: 324-338), las logias masónicas y las primeras fábricas (Kevin Hetherington, *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering* [Londres: Routledge, 1997]), la nueva biblioteca pública de Vancouver (Loretta Lees, "Ageographia, Heterotopia, and Vancouver's New Public Library", *Environment and Planning D*17, núm. 1 [1997]: 69-86), los colegios femeninos del siglo XIX (María Tamboukou, "Educational Heterotopias and the Self' Pedagogy", *Culture & Society* 12, núm. 3 [2004]: 399-414), los templos budistas de Swayambhu en el valle Kathmandu (B. M. Owens, "Monumentality, Identity and the State: Local Practice, World Heritage, and Heterotopia at Swayambhu, Nepal", *Anthropological Quarterly* 75, núm. 2 [2002]: 269-316), el centro Georges Pompidou y el museo Guggenheim de Bilbao (Grahame Shane, "Heterotopias of Illusion: from Beaubourg to Bilbao and Beyond", en *Heterotopia and the City*, 259-271) o los establecimientos de comida rápida y las oficinas de teleoperadores (Costas M. Constantinou, "Heterotopias of Production. Unveiling the Everydayness of the Cypriot Economy", *The Cyprus Review*, núm. 26 [2014]: 127-143).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Además, en la mayoría de las ocasiones y salvo excepciones contadas,[5] la ambigüedad del concepto de heterotopía, que llevó al propio Foucault a abandonarlo en sus estudios espaciales posteriores, se ha resuelto completa e ideológicamente en su importación a la disciplina arquitectónica desde un punto de vista exclusivamente (neo)liberal.[6] De este modo, la heterotopía ha sido vista como un lugar privilegiado donde la yuxtaposición espacial de diferencias es capaz de favorecer el empoderamiento de los ciudadanos frente a la homogeneización y normalización provocadas por el poder disciplinario,[7] lo que reduce toda la complejidad de lo social a una mera relación de causa-efecto entre libre comercio y heterotopía. A este respecto, tanto centros comerciales[8] como intercambiadores,[9] *slums* y campamentos urbanos[10] e incluso *gated communities*,[11] se han amalgamado sin crítica alguna y defendido como paradigmas de la libertad de la sociedad civil frente al Estado.

5. Daniel Defert, "Foucault, Space and the Architects", en *Politics/Poetics: Documenta X – The Book* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 1997), 274-283; Sven-Olov Wallenstein, *Essays. Lectures* (Estocolmo: Axl Books, 2007), 361-404.

6. Contrariamente a lo propuesto por arquitectos y urbanistas, geógrafos como Edward Soja incidieron hace años en el carácter "frustrantemente incompleto, inconsistente, incoherente" (Marco Cenzatti, "Heterotopias of Difference", en *Heterotopia and the City*, 75) del concepto de heterotopía.

7. Heidi Sohn, "Heterotopia: Anamnesis of a Medical Term", en *Heterotopia and the City*, 41-50.

8. Rem Koolhaas, *The Harvard Design School Guide to Shopping* (Nueva York: Taschen, 2002); Kathleen Kern, "Heterotopia of the Theme Park Street", en *Heterotopia and the City*, 105-116; Clement Orillard, "Between Shopping Malls and Agoras: a French History of 'Protected Public Space'", en *Heterotopia and the City*, 117-136; Douglas Muzzio y Jessica Muzzio-Rentas, "A Kind of Instinct: the Cinematic Mall as Heterotopia", en *Heterotopia and the City*, 137-150.

9. Lee Stickells, "Flow Urbanism: the Heterotopia of Flows", en *Heterotopia and the City*, 247-258.

10. Maureen Heyns, "Rubbing the Magic Lamp: Heterotopian Strategies in London's Eastern City Fringe", en *Heterotopia and the City*, 227-246; Robert Cowherd, "The Heterotopian Divide in Jakarta: Constructing Discourse, Constructing Space", en *Heterotopia and the City*, 275-286; Michel Agier, "Le Campement urbain comme hétérotopie et comme refuge. Vers un paysage mondial des espaces précaires", *Brésil(s). Sciences Humaines et Sociales*, núm. 3 (2013): 11-28.

11. Derek Hook y Michele Vrdoljak, "Gated Communities, Heterotopia and a 'Rights' of Privilege: a 'Heterotopology' of the South African Security-park", *Geoforum*, núm. 33 (2002): 195-219; Setha Low, "The Gated Community as Heterotopia", en *Heterotopia and the City*, 153-164; Hugh Bartling,"A Master-planned Community as Heterotopia: The Villages, Florida", en *Heterotopia and the City*, 165-178; Xavier Guillot, "The 'Institutionalization' of Heterotopias in Singapore", en *Heterotopia and the City*, 179-188; Alessandro Petti, "Dubai Offshore Urbanism", en *Heterotopia and the City*, 287-296.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Frente a esta nueva apología arquitectónica de las "máquinas de libertad", conviene recordar el rechazo explícito de Foucault hacia las mismas: "Los hombres soñaron con máquinas liberadoras. Pero por definición no hay máquinas de libertad. Garantizar la libertad no es algo que corresponda a la estructura de las cosas. La libertad es una práctica. Nada es funcionalmente liberador".[12]

El presente artículo realiza un análisis del cambio de funcionamiento que han experimentado la arquitectura y el urbanismo como técnicas de control gubernamental con el paso del paradigma disciplinario al biopolítico. Ello nos permitirá evidenciar cómo los análisis centrados en torno a la arquitectura como técnica panóptica y la "liberación" de la misma mediante el diseño de heterotopías ha funcionado como una ideología que oculta el actual funcionamiento de la disciplina arquitectónica y urbanística. Para ello dividiremos el artículo en tres apartados. En el primero analizaremos el empleo disciplinar de la arquitectura como modulación panóptica del espacio físico que garantice la vigilancia y normalización de los individuos tal y como se realizaba en la ciudad barroca y neoclásica.

En el segundo mostraremos los dos principales cambios gubernamentales que posibilitaron la desaparición de la ciudad como máquina de normalización de los individuos, y la aparición de las actuales *smart cities* como máquinas de gestión de datos: la construcción de un nuevo objeto de gobierno (la población y no el individuo) y de un nuevo medio desde el que se actúa (el territorio y no el espacio geométrico de la ciudad), entendidos ambos como matrices de datos geolocalizados.

Por último, en el tercer apartado analizaremos la nueva función del arquitecto-urbanista impuesta por las actuales políticas de regeneración urbana de la OCDE y la Unión Europea (*Participatory Planning*, Programas Urban I y II, Estrategias de Desarrollo Urbano Sostenible Integrado, EDUSI), consistente en la adecuación socioterritorial del medio orientada a lograr una autogestión productiva del espacio urbano por parte de su propia población, lo que hace que se elimine la resistencia presentada por los individuos a la normalización de sus conductas mediante la puesta en juego de su libertad entendida siempre por Foucault como "el correlato de la introducción de los dispositivos de seguridad".[13]

12. Foucault, *El cuerpo utópico*, 57-58.

13. Michel Foucault, *Seguridad, territorio y población: curso en el Collège de Francia 1977-1978*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006), 71.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Todo ello nos permitirá sostener la vigencia de la arquitectura y el urbanismo como dispositivos gubernamentales de control social y gestión del riesgo presentes en las *smart cities* y el urbanismo participativo, al mostrar además una tendencia histórica ya percibida por Foucault de desmaterialización o virtualización de las relaciones de visibilidad propia de la tercera era de las mutaciones del espacio identificadas por el autor francés,[14] y coincidente con la estética de la desaparición y la lógica paradójica de la imagen descritas por Virilio.[15]

La arquitecturación disciplinar de la ciudad[16]

Tanto para el panóptico de Bentham como para los análisis gubernamentales de Foucault, la vigilancia nunca fue un fin en sí mismo orientado a garantizar la tranquilidad de un gobernante soberano, sino una estrategia dirigida a la inculcación de las conductas deseadas, normalmente de tipo productivo.[17] A este respecto, Foucault afirma que "hay que cesar de describir siempre los efectos de poder en términos negativos: 'excluye', 'reprime', 'rechaza', 'censura', 'abstrae', 'disimula', 'oculta'. De hecho, el poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad".[18]

14. Según Foucault, mientras que el espacio de la Edad Media se configuraba como un "conjunto jerarquizado de lugares […] donde las cosas se encontraban colocadas" (Michel Foucault, "Espacios otros: utopías y heterotopías", *Carrer de la ciutat*, núm. 1 [1978]: 8) (paradigma de la localización), y la concepción espacial del poder disciplinar se definía como punto inmaterial de una trayectoria (paradigma del entendimiento) que rechaza toda creencia en el espacio como sustancia ontológica, en la actualidad, el espacio se configuraría principalmente mediante "series, árboles, tramas […] almacenamiento de información […] identificación de elementos marcados o codificados, en el interior de un conjunto dado" (Foucault, "Espacios otros", 8) (paradigma del emplazamiento). Esto es, como una matriz de datos.

15. Paul Virilio, *The Vision Machine* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

16. Para no alargar excesivamente la extensión del texto dejaremos de lado las consideraciones sobre el poder soberano, cuya perduración en nuestras sociedades ha conocido una transformación muy importante. Michel Foucault, *Las redes del poder*, trad. Fernando Crespo (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014), 54 y Michel Foucault, *Estrategias de poder*, *Obras esenciales*, trads. Fernando Álvarez-Uría y Julia Varela, vol. II (Barcelona: Paidós, 1999), 299.

17. Michel Foucault, *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de Francia 1973-1974*, trad. Horacio Pons (México: Fondo de Cultura Económica, 2007); Michel Foucault, *Los anormales. Curso en el Collège de Francia 1974-1975*, trad. Horacio Pons (México: Fondo de Cultura Económica, 2007); Michel Foucault, *La Société punitive*, *Cours au Collège de France 1972-1973* (París: Gallimard, 2013).

18. Foucault, *Vigilar y castigar*, 198.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Desde esta perspectiva conductista-productivista, no sólo las cárceles sino la práctica totalidad de las tipologías arquitectónicas desarrolladas a partir del siglo XVII se configuran como dispositivos para el control visual de sus usuarios.[19] A este respecto, el análisis formal y espacial de las tipologías arquitectónicas con las que se diseñaron la mayor parte de los equipamientos públicos de los siglos XVII al XIX como dispositivos disciplinarios fue un tema ampliamente tratado por varios de los grupos de estudio con los que colaboraba el propio Foucault, por ello no consideramos necesario insistir en este tipo de cuestiones.[20]

Por el contrario, nuestro interés se centrará en el diseño de la ciudad y el espacio urbano. Dentro de esta nueva escala de estudio, la puesta en marcha del poder disciplinar exige renunciar definitivamente al concepto medieval de ciudad entendida como excepción espacial que asegura el ejercicio de los derechos cívicos y la autoorganización burguesa frente al sistema feudal y el poder soberano,[21] y comenzar a concebirla como una máquina de normalización y domesticación de los individuos. Desde este punto de vista, Foucault analiza dos diseños de ciudades que con anterioridad al panóptico de Bentham evidencian las características básicas de la arquitectura como técnica disciplinaria: la ciudad de Richelieu y Les Salines de Chaux de Ledoux.

En lo que respecta a la ciudad de Richelieu, pequeño *chateaux* medieval heredado y convertido por Richelieu en palacio donde recibir al rey y la corte en 1620, Foucault comenta que la "jerarquización, la comunicación exacta de las relaciones de poder y los efectos funcionales específicos de esa distribución" se orientan de forma unívoca con vistas a "arquitecturar el espacio".[22]

19. De ahí que el francés se cuestione si "¿puede extrañar que la prisión se asemeje a las fábricas, a las escuelas, a los cuarteles, a los hospitales, todos los cuales se asemejan a las prisiones?". Foucault, *Vigilar y castigar*, 230.

20. Entre ellos destaca la colaboración de Foucault con el Centre d'Etudes, de Recherche, et de Formation Industrielle dirigido por Guattari, el Groupe d'Information sur les Prisons en el que también militaba Deleuze, y el grupo de estudios sobre el hábitat dirigido por él mismo (Alliaume *et al.*, 1977).

21. Max Weber, *La ciudad*, trads. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (Madrid: La Piqueta, 1987). Concepción ésta que ha vuelto a hacer su aparición una vez más de la mano de los comunes urbanos (Elinor Ostrom, *Governing the Common: The Evolution of Institutions for Collective Action* [Edimburgo: Cambridge University Press, 1990]; madrilonia.org, *La carta de los comunes. Para el cuidado y disfrute de lo que todos es* [Madrid: Traficantes de Sueños, 2011] y de la nueva reivindicación del derecho a la ciudad definido por Henri Lefebvre (Álvaro Sevilla Buitrago, ed., *Espectros de Lefebvre*, *Urban. Revista del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio* (2011): 3-6.

22. Foucault, *Seguridad*, *territorio y población*, 36.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Ahora bien, ¿qué quiere decir Foucault con "arquitecturar" el espacio? Fundamentalmente se refiere al hecho de que las ciudades no se concebían "a partir de algo más grande que ellas, el territorio, sino a partir de algo más pequeño, una figura geométrica que es una suerte de módulo arquitectónico".[23]

Módulos, tipologías y ejes de simetría se establecen como las herramientas geométricas operativas para una arquitecturación que siempre implica la distribución jerárquica de las instituciones políticas, los equipamientos y los espacios públicos (plazas y boulevares).[24] El espacio urbano se geometriza directamente como proyección de la jerarquía social y política en virtud de unidades de composición (tipologías) en libre disposición sobre un espacio abstracto que funciona a modo de tabula rasa sin ninguna consideración de lo preexistente (fig. 1).

El paradigma del urbanismo disciplinario entiende la ciudad como una gran tipología o máquina arquitectónica perfectamente reproducible en cualquier otro lugar. Debido a ello, en Richelieu no se plantea aún la cuestión de la mediación con la ciudad ya construida, esto es, con las relaciones sociales preestablecidas. Según Foucault, la disciplina construye modelos y dispositivos de organización social puros cuya racionalidad radica únicamente en sí mismos, y no en la relación o incidencia sobre relaciones preestablecidas. El poder disciplinario no media, produce de manera directa.[25]

El segundo ejemplo presentado por Foucault como propio de la episteme disciplinar, Les Salines de Chaux, se comenta en *Vigilar y castigar* junto al panóptico de Bentham como una anticipación de este último en el ámbito fabril. Al igual que en Richelieu, la elección del mismo como paradigma del urbanismo disciplinar se debe a la concepción de su proyección *ex nihilo*, es decir, a la ideación de una tipología de control social sin mediación alguna con las relaciones sociales preexistentes en una ciudad consolidada (figs. 2a-b y 3).

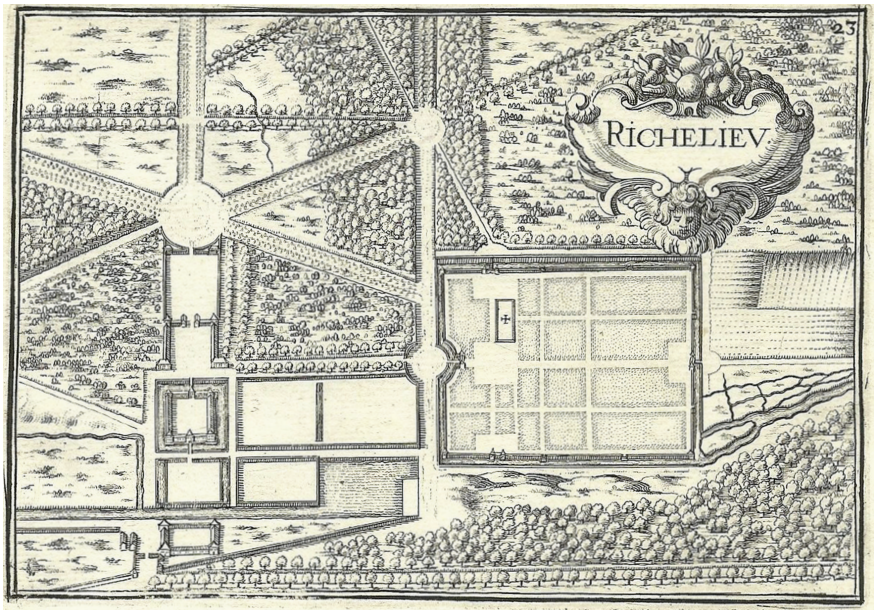
Híbrido entre ciudad y fábrica, Les Salines interesan a Foucault puesto que "a medida que aumentan el número de los obreros y la división del trabajo, las

23. Foucault, *Seguridad, territorio y población*, 35.

24. Concretamente, el trazado de Lermercier, realizado en 1631, distribuía (siempre de forma subordinada al palacio) una iglesia, un colegio, un tribunal de justicia y dos plazas de 90 metros de lado que marcan el inicio y el fin de un eje de 34 metros de ancho orientado de norte a sur (la *grand rue*), y a cuyos flancos se situaban las 28 casas grandes de los principales dirigentes de la ciudad.

25. Michel Foucault, *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012), 202.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647



1. Christopher Nicolas Tassin, *Plano de la ciudad de Richelieu*, 1634, placa de cobre sin color, 10.5 × 15.1 cm, tomada de *Les Plans et Profils de toutes les principals villes et lieux considerable de France. Ensemble les cartes generals de chacune province & les particulieres de chaque government d'icelles. Par le Sieur Tassin Geographe ordinaire de la Majesté* (París: Melchior Tavernier, 1634), s.n.

tareas de control se hacen más necesarias y más difíciles".[26] Les Salines suponen un avance respecto a Richelieu desde el punto de vista de la promoción del productivismo de las técnicas disciplinarias. Por ello, pese a que la gran escala de actuación de Les Salines no permite un control panóptico pleno debido a las limitaciones ópticas de la época, ello no impide que el panoptismo se configure como *leitmotiv* del proyecto hasta el punto de que las teorías clásicas de composición arquitectónica se sacrifican con el fin de lograr la distribución visual más adecuada de los pabellones.[27]

26. Foucault, *Vigilar y castigar*, 179.

27. A este respecto, Vidler comenta que "al describir su planta salina, Ledoux insiste en lo que él considera como virtud principal del semicírculo: su capacidad para facilitar lo que llama vigilancia […] La visión sin obstáculos, facilitada por el arquitecto, representaba la respuesta de Ledoux al complejo sistema de control administrativo, al trabajo y a la productividad exigidos por el código de las salinas reales". Anthony Vidler, *Ledoux* (Madrid: Akal, 1994), 50.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

2a) Vista aérea de *Les Salines de Chaux*, Musée Architecture Ledoux. Foto: Arnaud 25, CC BY-SA 4.0; 2b) *"Carte générale des environs de la Saline de Chaux" Planche 14 de "L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation"*, París, 1804. CC 0 1.0

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Pero la fábrica de Les Salines, al igual que el panóptico de Bentham, no es únicamente la concepción de una tipología edificatoria concreta para la vigilancia de sus habitantes sino, antes que nada, un dispositivo gubernamental para la producción de unos sujetos concretos, productivos y domesticados. Por ello los dispositivos reguladores de Les Salines se proyectaron tanto dentro como fuera de los límites propios del trabajo de la fábrica. También "el periodo de ocio está funcionarizado en aras de la productividad".[28] En última instancia, de lo que se trata es de "formar un proletariado pacífico, moralizado, lo bastante robusto como para trabajar y lo suficientemente feliz como para estar satisfecho".[29]

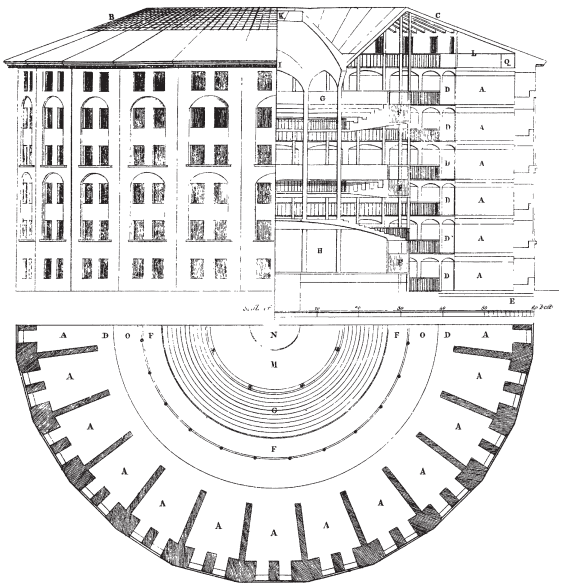
Este proyecto de modificación de las conductas de los individuos mediante el diseño de su hábitat será precisamente el punto de paso del urbanismo disciplinar al biopolítico, si bien la principal diferencia entre ambos estribará en que mientras que el urbanismo disciplinar proyectaba máquinas urbanas *ex nihilo* para la normalización de las conductas de los individuos, el urbanismo biopolítico partirá del estudio científico de las relaciones sociales preexistentes, lo que culminará con la construcción de un nuevo objeto de gobierno: la población.

Ahora bien, una de las razones principales que llevan a desarrollar el urbanismo biopolítico consiste en el fracaso mostrado por el urbanismo disciplinar para modificar la conducta de los individuos que habitan en ciudades consolidadas que ya han desarrollado una extensa red de relaciones sociales preexistentes, y que no pueden ser normalizados con sus máquinas *ex nihilo* a menos que se les inserte en las máquinas arquitectónicas una vez que ya es demasiado tarde (criminales en las cárceles, enfermos en los hospitales, entre otros). Los dos ejemplos paradigmáticos de este fracaso, no comentados de forma explícita por Foucault, se pueden encontrar en los proyectos de la Place des Vosgues y la Place Vendôme.

Mientras que en la ciudad renacentista las clases dirigentes habitaban en villas individuales a las afueras de la ciudad, la Place des Vosgues supone el inicio de un proyecto de control disciplinar de la ciudad consolidada mediante "arquitecturaciones" del espacio urbano estratégicamente localizadas. En lo espacial delimitada por medio de la edificación de 38 viviendas destinadas de manera exclusiva a la nobleza, la Place des Vosgues se configura como un espacio separado con nitidez del resto de la ciudad mediante una geometría racional que excluye el tráfico rodado y peatonal de todo aquel que no resida allí,

28. Vidler, *Ledoux*, 56.
29. Vidler, *Ledoux*, 119.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647



3. Jeremy Bentham, sección y planta del panóptico, tomados de *The Works of Jeremy Bentham*, *published under the Superintendence of his Executor*, *John Bowring*, 11 vols., vol. 4 (Edimburgo: William Tait, 1838-1843), tomado de http://oll.libertyfund.org/titles/1925#lf0872-04_figure_009

y constituye de este modo uno de los principales hitos en la fragmentación y segmentarización del espacio urbano que pone fin al principio de la continuidad espacial propio de la ciudad medieval (figs. 4a y b).[30]

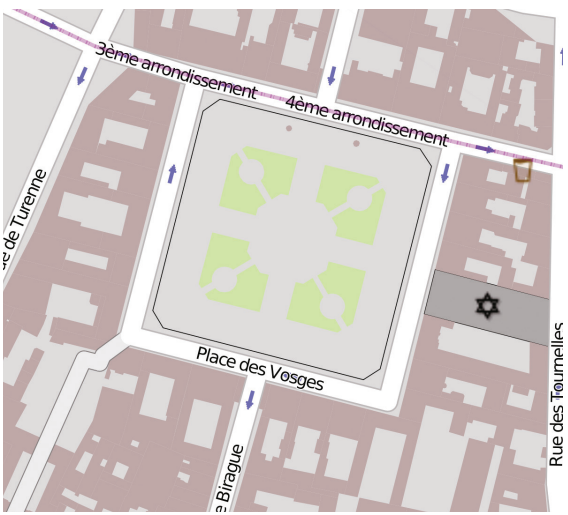
En los desarrollos orgánicos de la ciudad medieval, la continuidad del espacio urbano impedía su compartimentación mediante tipologías del espacio público diferenciadas con claridad, por ello las "plazas" eran muchas veces simples ensanchamientos irregulares de las calles. Por su parte, el urbanismo disciplinar barroco utilizó la arquitecturación del espacio público precisamente con el objetivo de segmentarizar y controlar el espacio por medio de discontinuidades en su carácter público,[31] al instaurar un "sistema de apertura y cierre

30. Leonardo Benévolo, *Diseño de la ciudad*, *volumen III. Arte y ciudad medieval* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 48-51.

31. De este modo, las plazas barrocas, en general, y la Place des Vosgues, en particular, pueden leerse como auténticos *enclosures* urbanos paralelos a los *enclosures* rurales tan comentados por la teoría de los comunes (Elinor Ostrom, *Governing the Commons* y Álvaro Sevilla Buitrago, *Espectros de Lefebvre*), el principio de ambos coincide sintomáticamente con su inicio en el siglo XVII.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

4a) Vista aérea de la Place des Vosges, París, 2002. Google Earth.



4b) Vista en planta de la Place des Vosges, París. OpenStreetMap CC BY-SA 4.0.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

que aísla respecto al espacio circundante".[32] De este modo, la plaza, en lugar de concebirse como una tipología de espacio público tal y como la entendemos en la actualidad, funcionó como uno de los dispositivos de control social por excelencia del urbanismo disciplinar.

Pero mientras que en Richelieu o la Place des Vosgues la distribución de las interrupciones del espacio público se realizaba de forma directa para localizar la zona residencial de la clase dirigente en función de su proximidad a las principales tipologías institucionales (equipamientos) y de espacio público (*la grand rue*), tanto en el proyecto de Mansart para la Place Vendôme como en todos los sucesivos proyectos de espacios urbanos desarrollados en Londres tras el incendio de 1666,[33] no existe ya adjudicación directa de la zona residencial determinada *a priori* por el proyecto urbanístico, sino que ésta se deja a la educada libertad de los gobernados en el mercado. Así pues, el espacio urbano se continúa arquitecturando, pero la zonificación espacial y la segregación social de la ciudad ya no obedece a una imposición política directa, sino que es libremente decidida por una actuación de los individuos orientada a "materializar el valor urbanístico potencial del suelo en un área urbana en expansión" (figs. 5a y b).[34]

La técnica de control social de la población, aun dentro del paradigma disciplinar, ya no se basa en una planificación determinista y completa del espacio urbano, sino únicamente en la distribución espacial de los elementos estratégicos (tipologías delimitadas de espacio público y de instituciones)[35] que hacen subir el precio del suelo. Por lo que sólo la clase dirigente puede residir en esa zona arquitecturizada. En otras palabras, las técnicas de gobierno de la ciudad han pasado de la organización y zonificación directa de su espacio urbano a la adecuación del medio socioeconómico que lo determina.

Por último, aunque no sea uno de los temas estudiados directamente por Foucault, el caso del urbanismo colonial latinoamericano anterior al siglo XIX es uno de los mejores ejemplos del carácter de dispositivo disciplinar de producción presente en las ciudades planificadas por los colonos durante este periodo. Su morfología urbanística se codificó por Felipe II con la ley de 1573,

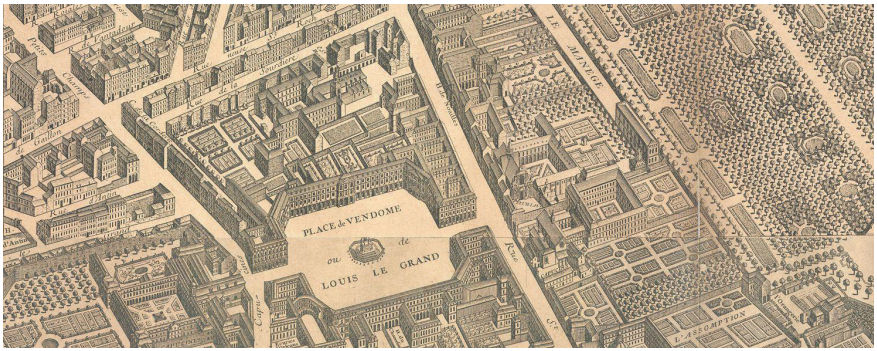
32. Foucault, *El cuerpo utópico*, 27-28.

33. Bloomsbury Square, St James's Square, Soho Square, Red Lion Square o las plazas de Mayfair, entre otros.

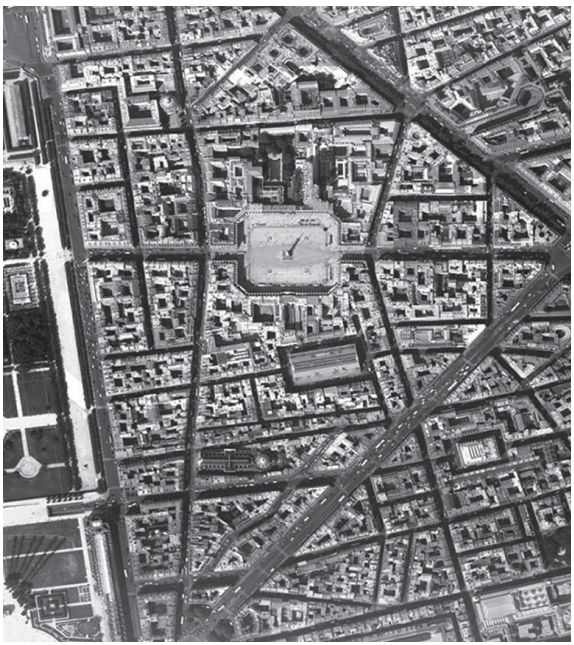
34. Anthony E. J. Morris, *Historia de la forma urbana: desde sus orígenes hasta la revolución industrial*, trad. Reinald Bernet (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), 222.

35. En el caso concreto de la Place Vendôme las instituciones proyectadas fueron la Biblioteca Nacional, la Real Casa de la Moneda y las residencias para los embajadores extranjeros.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647



5a) Louis Bretez, representación de la Place Vendôme, detalle de la plancha 15 y 19 del Plan Turgot de París, grabado (aguafuerte y buril), 1739, 32.5 × 48.7 cm, París, Geographicus Rare Antique Maps. Foto: CC 01.0.



5b) vista en planta de la Place Vendôme, París, 2012. Imagen Google Earth.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

que prescribía las características básicas de su diseño: calles rectilíneas y ortogonales, manzanas iguales (casi siempre cuadradas) y una plaza en el centro de la ciudad resultado de la fusión de algunas manzanas donde se ubicaba la iglesia, el palacio municipal y las casas de los mercaderes y colonos ricos.[36] Una vez realizado el replanteamiento del suelo, se asignan las parcelas donde los propietarios podrán construir las edificaciones con fondos propios: el poder público define la morfología de la ciudad como forma *a priori* y los propietarios privados edifican en virtud de sus posibilidades.

A diferencia de las ciudades europeas de los siglos XV-XIX, la mayor parte de las ciudades coloniales latinoamericanas se construyen sin murallas ni fosos (salvo los puertos marítimos estratégicos), prima la posibilidad de crecimiento en todas direcciones sobre la defensa militar, y se atenuá la diferencia entre campo y ciudad. Mientras que en la morfología de las ciudades europeas aún prevalecía en la arquitecturación de espacios finitos susceptibles de ser controlados panópticamente, las ciudades coloniales latinoamericanas —concebidas más como un puro dispositivo de dominación territorial y gestión de recursos naturales que exportar a Europa que como máquinas de disciplinar individuos concretos—, se pondrán mucho más énfasis en las infraestructuras de comunicación y por ello constituyen de este modo uno de los primeros casos de urbanismo biopolítico olvidados por los intelectuales que, como Foucault, se centran exclusivamente en el estudio de Europa y prescinden del de las colonias. El urbanismo colonial latinoamericano fue, por tanto, el banco de pruebas necesario para que pudiera desarrollarse la gobernanza biopolítica europea (figs. 6 y 7).

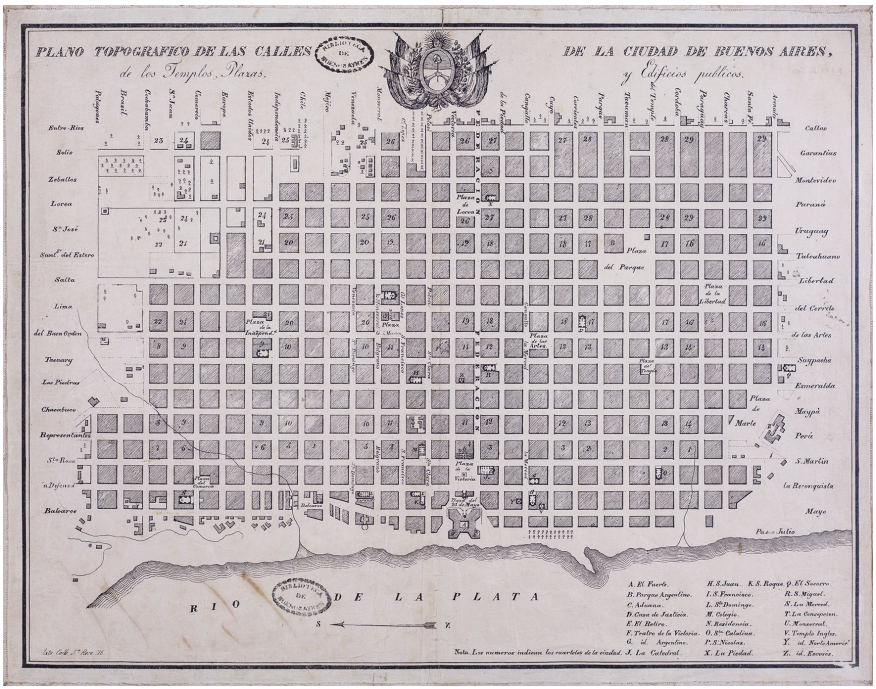
Biopolítica I: la gestión urbanística de la población como matriz de datos

Desde el punto de vista de la gubernamentalidad biopolítica, Foucault afirma que "ya no se trata en absoluto de construir dentro de un espacio vacío o vaciado, tal cual sucedía en esas ciudades disciplinarias",[37] sino que el horizonte de

36. Este mismo modelo se aplicará por franceses e ingleses en los siglos XVII y XVIII en la colonización de América del Norte: se concebirá la retícula como un instrumento aplicable a cualquier escala y ámbito, aprovechable tanto para la planificación de ciudades como para la parcelación rural promovida por Jefferson entre otros.

37. Foucault, *Seguridad, territorio y población*, 38.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647



6. Anónimo, *Plano topográfico de las calles de la ciudad de Buenos Aires, de los templos, plazas y edificios públicos*, 34 × 43 cm, siglo XIX, Biblioteca Pública Nacional Mariano Moreno, Argentina.

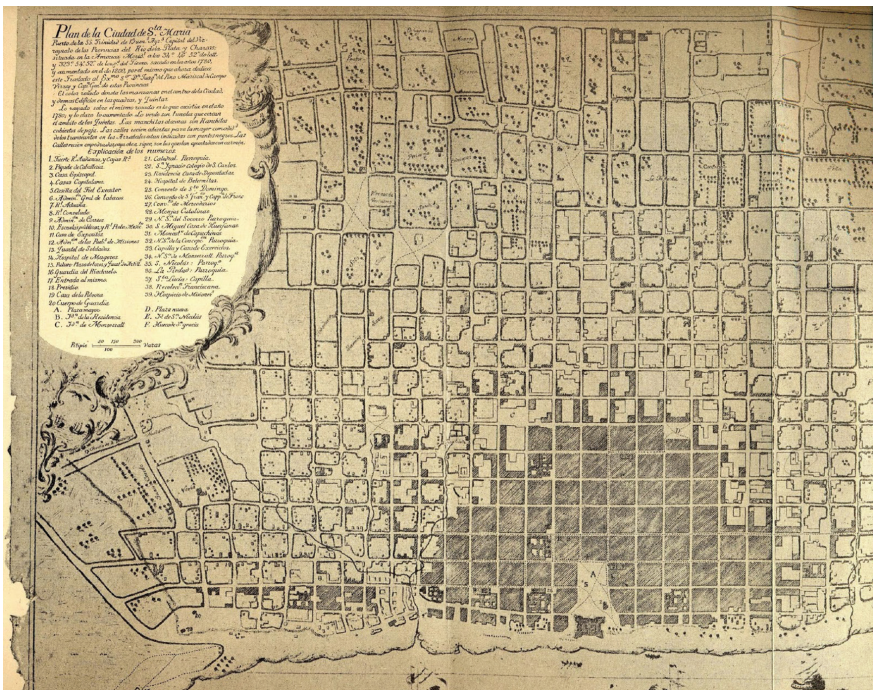
sentido abandona el paradigma del control (vigilancia) y pasa al de seguridad o "gestión del riesgo".[38]

Frente a la primacía del trabajo de arquitecturación del urbanismo disciplinar, el paradigma de gestión del riesgo biopolítico apostará por el empleo de la estadística como técnica de control, ya no de las conductas individuales, sino de la población en su conjunto, entendiendo esta última como "un dato depen-

38. Sintomáticamente, esta "gestión del riesgo" es la denominación empleada por la mayor parte de los manuales de Derecho Administrativo para referirse al nuevo paradigma de funcionamiento de las administraciones públicas frente al "mantenimiento del orden" propio del Estado policial decimonónico o la gestión directa de los servicios públicos por parte del Estado social. José Esteve Pardo, *Lecciones de Derecho Administrativo* (Madrid: Marcial Pons, 2013), 51.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

b)



7. Martín de Boneo, *Plan de la Ciudad de Sta. María, ca*. 1780-1800. Foto: atlasarchivo.com.ar.

diente de toda una serie de variables".[39] Esto es, como un "conjunto de procesos" cuyo modo de aparición, y por tanto de mediación, ya no será el espacio óptico-geométrico, sino la información numérica. Por su parte, "seguridad" será entendida como "la gestión de esas series abiertas", el "cálculo de probabilidades"[40] dentro de una escala de intervención estatal que concibe el espacio urbano como un dato más a gestionar por la nueva técnica paradigmática de administración espacial: la ordenación del territorio.[41]

39. Foucault, *Seguridad, territorio y población*, 94.

40. Foucault, *Seguridad, territorio y población*, 40.

41. Según Foucault, éste es el momento en el que "se deja de percibir la ciudad como un lugar privilegiado, como una excepción en un territorio constituido de campos, de bosques y de rutas. Las ciudades no son ya en adelante islas que escapan al derecho común. De ahora en más, las ciudades, con los problemas que ellas suscitan y las configuraciones particulares que adoptan, sirven de modelos a una racionalidad gubernamental que va a aplicarse al conjunto del territorio" (Foucault, *El cuerpo utópico*, 86).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

De este modo, la función de la ordenación del territorio ya no consiste en la arquitecturación del espacio óptico sino en la generación de todos esos "dispositivos de seguridad [que] trabajan, fabrican, organizan, acondicionan un medio […] ámbito en el cual se da la circulación. Es un conjunto de datos naturales, ríos, pantanos, colinas, y un conjunto de datos artificiales, aglomeración de individuos, aglomeración de casas, etc.".[42]

En primer lugar, estos datos los recopilan las distintas disciplinas académicas agrupadas bajo la nueva ciencia estadística: geografía (física y humana), topografía, cartografía, urbanismo e ingenierías varias, junto a la reconfiguración del derecho como normalización y racionalización procedimental de la Administración Pública,[43] que configurarán una noción de territorio entendido primordialmente como infraestructura dromológica. Así pues, el paradigma de la visibilidad panóptica de un espacio estático se cambia por el de la aceleración de la circulación de personas y mercancías en un territorio: "La ciudad no será concebida ni acondicionada en función de una percepción estática que asegure la perfección instantánea de su funcionamiento",[44] sino que "nos hallamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, no tanto como una gran vida que se desarrollaría a través del tiempo sino como una red que relaciona puntos y que entrecruza su madeja".[45] La ciudad ya no es un espacio óptico, sino un nodo más dentro de una red de relaciones que acondiciona un territorio.

Las principales tipologías de intervención dejarán de ser las plazas y el espacio público urbano, que ceden su lugar a la adecuación de los puertos mercantiles y militares realizados por Vauban,[46] el sistema de aduanas proyectado por Ledoux al final de su carrera y el establecimiento de una red territorial de infraestructuras viarias que atravesarán las ciudades al superponer su escala territorial a la escala óptica del espacio urbano.

Si el sistema viario del urbanismo disciplinar se gestionaba mediante la arquitecturación óptico-geométrica del espacio urbano, el urbanismo bio-

42. Foucault, *Seguridad, territorio y población*, 41.

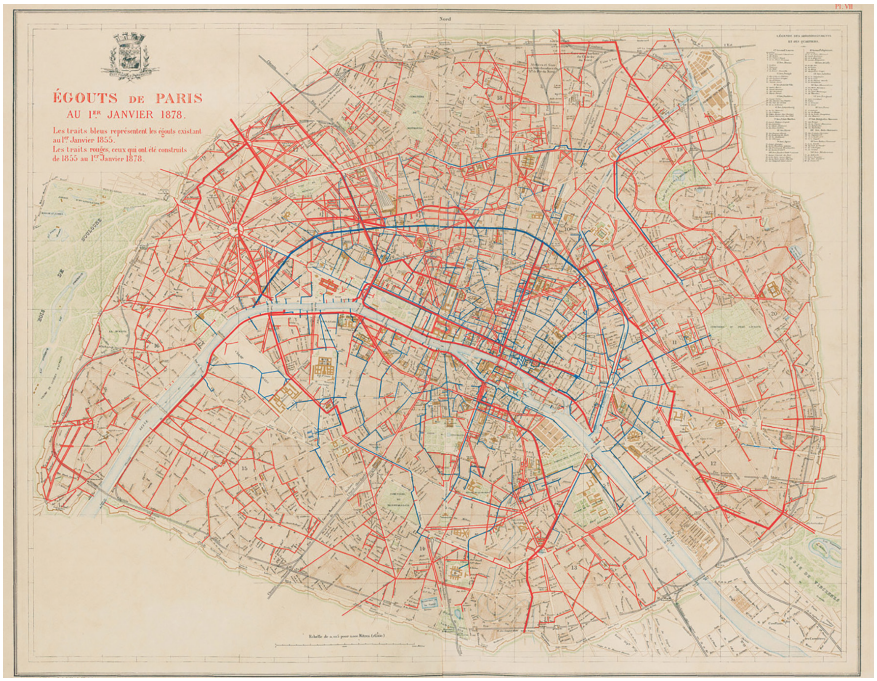
43. A este respecto conviene recordar que los primeros desarrollos del Derecho Administrativo en España nacieron en las Escuelas de Ingenieros de Caminos, y no en las facultades de Derecho.

44. Foucault, *Seguridad, territorio y población*, 39.

45. Foucault, *El cuerpo utópico*, 63-64.

46. Además de colaborar en diversas obras de ingeniería civil como el canal del Bruche, entre 1667 y 1707 Vauban dirigió la construcción de 37 fortalezas nuevas y puertos militares entre los que destacan los de Ambleteuse, Brest, Dunkerque, Quebec, Rochefort, San Juan de Luz (Fuerte Socoa), Saint-Malo, Saint-Martin-de-Ré, Toulon, Wimereux, Le Palais, Le Portel, Sarrelouis.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647



8. Jean-Charles Adolphe Alphand, "Les Travaux de Paris" (París: Imprimerie Nationale, 1889), plate VII. Cortesía de la David Rumsey Map Collection CC BY-NC-SA 3.0.

político desarrollado desde la ordenación del territorio lo concibe como el medio de conexión de los puntos mercantilmente estratégicos de la ciudad con la red territorial de comunicaciones gestionada por administraciones públicas de carácter supramunicipal. Ejemplos de ello son tanto las intervenciones del barón Georges Eugène Haussmann en el París de Napoleón III como el desarrollo de las infraestructuras viarias de las principales ciudades portuarias en Europa, Asia o América desde finales del siglo XVIII hasta la actualidad (figs. 8-10).

De forma paralela, la construcción del nuevo medio que es el territorio estará acompañada de la del nuevo objeto de gobierno que ya no será el individuo, sino la población. Para ello se genera una nueva disciplina que concibe al hombre "en términos de demografía […] de saber qué relaciones de vecindad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de emplazamiento, de

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

clasificación de los elementos deben escogerse preferentemente en tal o cual situación para proporcionar tal o cual fin".[47]

Además, en la actualidad, la clásica toma de datos recopilados por las administraciones públicas para la construcción de la población (padrón municipal, seguridad social, catastro, Hacienda, registro de la propiedad y registro mercantil) se complementa con toda otra serie de datos recopilados por entidades privadas (tarjetas de crédito, cuentas de correo electrónico, redes sociales gratuitas) o público-privadas (índices de contaminación y huella de carbono, sensores de temperatura y humedad, sensores del caudal de flujos) que han llevado el horizonte de sentido anunciado por Foucault a un desarrollo exponencial que ha culminado en la conformación de las *smart cities*: auténticas máquinas automatizadas e hiperespecializadas en la toma y gestión de datos, así como en la identificación de medidas concretas dirigidas a la optimización de la circulación de personas, mercancías e información.[48]

A este respecto, cobra una importancia especialmente relevante la capacidad existente para promover una continua reconfiguración del medio a gestionar mediante el cruce de datos. Por ello uno de los cambios más importantes introducidos por las nuevas *smart cities* en lo concerniente a la ordenación del territorio y la población analizadas por Foucault ha consistido en llevar la capacidad de registro y gestión de datos con los cuales proceder a la adecuación infraestructural del medio a una readaptación continua e informatizada en tiempo real. Ello ha promovido que la desaparición del espacio óptico-geométrico propio del urbanismo disciplinar coincida con la aparición de un nuevo espacio virtual que ha vuelto obsoletas las técnicas clásicas de la ordenación del territorio. En palabras de Deleuze, "el mundo moderno es aquel donde la información suplanta a la naturaleza".[49]

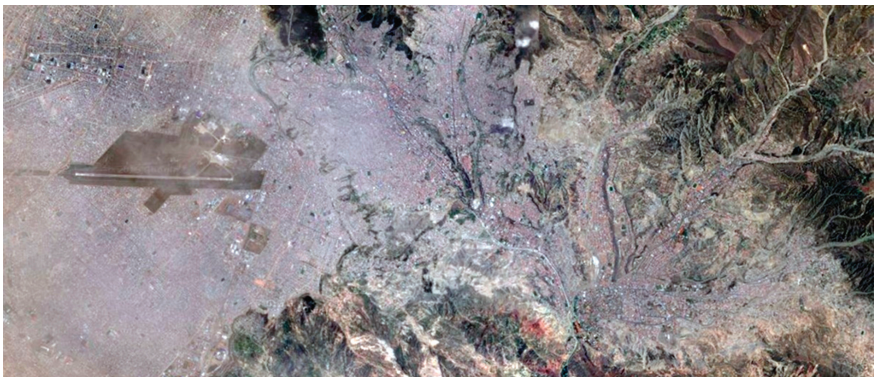
47. Foucault, "Espacios otros", 9.

48. Un aspecto importante, y que hay que aclarar, es que aunque se ha producido un incremento notable de las cámaras de vigilancia tanto en el interior de las tipologías arquitectónicas más tradicionales como en el espacio público de las ciudades, ello no es un argumento a favor de un supuesto retorno a la lógica disciplinar del poder como paradigma gubernamental. En realidad, las ciudades no se gestionan desde las cámaras de vigilancia, sino que la información que éstas puedan suministrar forma parte, como un paquete más, de toda una matriz de datos con la que se construye el modelo concreto de cada población. Las *smart cities* no son dispositivos disciplinares teledirigidos, sino dispositivos de codificación del medio y la población.

49. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff (Barcelona: Paidós, 1987), 356.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

9. Vista aérea de La Paz, Bolivia, 2004. Foto: Russland, C.C: BY SA 4.0.



10. Vista en planta de El Alto, Bolivia. Google Earth.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Según esta nueva concepción, el modelo paradigmático de urbanismo biopolítico no sería tanto una tipología concreta de espacio urbano como un tipo de programa informático que vincule la información disponible con su geolocalización; un tipo específico de *software* que en la actualidad denominamos sistemas de información geográfica. Desde este punto de vista, destacan dos experiencias piloto de programas informáticos concebidos por el despacho de arquitectura MVRDV junto a cThrough, que si bien no se desarrollaron suficientemente ni se publicitaron como para llegar a convertirse en una herramienta operativa de gestión urbanística en el mercado, sí que permiten delinear con claridad el horizonte de sentido al que ha llegado la concepción de los nuevos modelos de gubernamentalidad biopolíticos en lo referente a la planificación urbanística como técnica de gestión de poblaciones.

Tanto en el programa RegionMaker[50] como en Spacefighter. The Evolutionary City Game[51] el urbanista biopolítico, conectado en tiempo real a la mayor parte de las bases de datos disponibles a través de Internet, accede a un simulador que, al trabajar con estadísticas y cartografía real, logra (pre)ver a corto-mediano plazo las consecuencias económicas, ecológicas o sociales (en parámetros de densidades, población, precios del suelo, entre otros), que una determinada actuación urbanística conllevaría sobre dicha matriz de datos.

Si la principal limitación de RegionMaker radicaba, al igual que en el caso de las administraciones públicas en los siglos XIX y XX, en su consideración de programa cerrado en el que el sistema de relaciones entre diversas estructuras venía dado; Spacefighter, en cambio, diseñado en colaboración con cThrough, al dar la oportunidad a los usuarios de todo el mundo (el programa se colgó en la red) que hayan demostrado por medio de su empleo un nivel de conocimientos considerado apto, de poder cambiar, adaptar o añadir nuevas programaciones a las ya propuestas, permite una continua reelaboración y una progresiva readaptación y reprogramación del medio en tiempo real.

La principal innovación de esta visión del papel del urbanista biopolítico radica en que dichos programas no se conciben como meras herramientas de análisis que ayudan al arquitecto a obtener un diseño formal optimizado. La forma arquitectónica no juega ningún papel ahí. En lugar de constituirse como simple "elemento de sostén, que asegura cierta distribución de la gente en el espacio […] así como la codificación de las relaciones que mantienen

50. MVRDV, *KM3. Excursions on Capacities* (Barcelona: Actar, 2005).
51. MVRDV-DSD, *Spacefighter. The Evolutionary City Game* (Barcelona: Actar, 2007).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

entre ellos"[52] en la que se detuvieron los análisis de Foucault, el urbanista biopolítico empieza por fin a ver que "el arquitecto no es un hombre de dibujos".[53]

Biopolítica II: el autocontrol participativo de la población

El paradigma propio de las *smart cities* como ciudades biopolíticas ha fundido en una única matriz de datos indistinguible territorio y población, por lo que a partir de ahora, las técnicas de intervención y regeneración urbana deberán desarrollar estrategias que aúnen en un solo proyecto de intervención técnicas de adecuación del medio territorial y del medio socioeconómico.

Puesto que "la arquitectura […] no constituye tan sólo un elemento del espacio [sino que] está precisamente pensada como inscrita en un campo de relaciones sociales, en cuyo seno ella introduce cierta cantidad de efectos específicos",[54] el papel del arquitecto-urbanista biopolítico tiende cada vez más a dejar de ser el de diseñador del espacio óptico-geométrico de la ciudad para empezar a constituirse como el "intermediario entre los usuarios, los promotores, las autoridades políticas y los financieros".[55]

A este respecto, los principales hitos del nuevo urbanismo biopolítico son las políticas de regeneración urbana desarrolladas por la Unión Europea a partir de los programas Urban y el enfoque mantenido por la OCDE en su informe *Distressed Urban Areas* durante la década de los noventa. Por medio de ellos, el acondicionamiento infraestructural del medio llevado a cabo por las *smart cities* se complementa con un acondicionamiento jurídico-administrativo del mismo orientado a la búsqueda de sinergias con la economía de libre mercado y la consolidación y legitimación de los aparatos políticos de poder mediante la búsqueda del consenso y la participación integral de la sociedad.

El origen de las iniciativas Urban ha sido habitualmente identificado con la adaptación realizada desde la Unión Europea del programa británico City Challenge desarrollado en 1991 por el Department of Environment de la ciudad de Londres. El objetivo fundamental de dicho programa radicaba en la atracción de inversión privada mediante el fomento de la cultura empresarial local por

52. Foucault, *El cuerpo utópico*, 106.
53. Henri Lefebvre, "La producción del espacio", *Revista de Sociología*, núm. 3 (1974): 225.
54. Foucault, *El cuerpo utópico*, 106.
55. Lefebvre, "La producción del espacio", 225.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

medio de la conformación de coaliciones público-privadas entre las autoridades locales y los diversos agentes y entidades con intereses en el área de actuación.[56]

El diseño de la iniciativa comunitaria, realizado por Michael Parkinson a petición de la Dirección General de Política Regional de la Comisión Europea, estableció seis elementos básicos: 1) enfoque *area-based*; 2) estrategia a mediano plazo (5-6 años); 3) enfoque integrado; 4) implicación del sector público, privado y la comunidad local; 5) colaboración entre diversos niveles de gobierno y distintos departamentos del mismo nivel, y 6) proceso de selección competitivo. Se trata de una propuesta posteriormente descrita como el resultado de "sumar al modelo británico una […] base más social",[57] que aunaba la postura francesa sobre la "exclusión social y cultural" con la británica más centrada en la "exclusión material".[58] Al menos en teoría, la propuesta europea apostaba por un fortalecimiento de la capacidad institucional local que lograse "acercar a distintos actores y propiciar su conocimiento mutuo" de cara a conseguir "la devolución del poder a la comunidad y los actores locales y su corresponsabilidad en la toma de decisiones (empoderamiento)".[59] En la actualidad, la estrategia de los programas Urban sigue vigente mediante los concursos bianuales de urbanismo Europan y las Estrategias de Desarrollo Urbano Sostenible Integrado (EDUSI), financiadas con más de 1000 millones de euros de los fondos FEDER y todavía en fase de tramitación por parte de la Unión Europea.

En lo que se refiere a los Europan, las seis últimas ediciones de los mismos se han adaptado a la filosofía gubernamental iniciada con los programas Urban, al

56. Claus Faber, "Consider the View that the City Challenge Initiative Represents a Fundamental Realignment in Urban Policy", *Curso Urban Regeneration in Britain de Lawless*, 1994, consultado el 30 de enero de 2017, en http://www.clausfaber.net/uploads/media/citychallenge.pdf.

57. Sonia De Gregorio, "Políticas urbanas de la Unión Europea desde la perspectiva de la planificación colaborativa. Las iniciativas comunitarias Urban I y Urban II en España", *Cuadernos de Investigación Urbanística*, núm. 98 (2015): 20.

58. Rowan Atkinson, "Combating Social Exclusion in Europe: The New Urban Policy Challenge", *Urban Studies* 37, núms. 5-6 (2000): 1037-1055.

59. De Gregorio, "Políticas urbanas", 13. Según datos de la Comisión Europea, durante el periodo de programación 1994-1999, Urban I financió programas en un total de 118 zonas urbanas. La aportación comunitaria se aproximó a 900 millones de euros, lo que permitió una inversión total subvencionable de 1800 millones de euros que redundaron en beneficio de 3.2 millones de personas en toda Europa. Por su parte, durante el programa Urban II (2000-2006) participaron 70 ciudades de 14 países distintos. La aportación comunitaria superó los 700 millones de euros, y permitió una inversión total subvencionable de más de 1500 millones de euros, consultado el 30 de enero de 2017, en http://ec.europa.eu/regional_policy/archive/urban2/towns_prog_es.htm.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

abandonar progresivamente la temática residencial que caracterizó las siete primeras ediciones del concurso desde su inicio en 1990. A este respecto, el Europan 8 (2004-2006) marcó el inicio de una nueva era del urbanismo europeo caracterizada por el diseño de estrategias enfocadas a la revalorización del espacio público, el acondicionamiento de las infraestructuras urbanas para la atracción de capitales y el fomento de la iniciativa privada para la regeneración de la ciudad.

Desde este punto de vista, las últimas ediciones del mismo se focalizaron en el diseño de políticas culturales participativas para la activación de "recursos comunes" (Europan 11), la revitalización de barrios residenciales mediante la mezcla de usos y la formación de redes territoriales (Europan 12) o el establecimiento de nuevos modos de cooperación entre agentes públicos y desarrolladores privados, la redefinición del arquitecto como emprendedor urbano, o el fomento del *crowdfunding* para el desarrollo de intervenciones temporales (Europan 13).

Por su parte, la guía temática de su última edición (Europan 14), que finalizó en diciembre de 2017, predeterminó las seis estrategias fundamentales de regeneración urbana que deben seguir obligatoriamente los proyectos propuestos por los municipios:[60] 1) reactivación de áreas residenciales monofuncionales en barrios productivos mixtos que exploten la producción de valor de ciudadanos no residentes; 2) implantación de viviendas y equipamientos en áreas de negocios que extiendan su producción de valor más allá del horario laboral; 3) transformación de las calles vertebradoras de la ciudad en calles productivas; 4) diseño de edificios multifuncionales en barrios consolidados; 5) desarrollo de territorios suburbanos híbridos en las periferias mediante técnicas de agricultura urbana con circuitos de distribución cortos, y 6) regeneración de terrenos industriales obsoletos mediante prácticas urbanas innovadoras de ocupación temporal.

Respecto a las EDUSI, la Comisión Europea entiende por DUSI todo conjunto de "medidas que atañen a la renovación física de las ciudades [y que] deben combinarse con medidas que promuevan la educación, el desarrollo económico, la inclusión social y la protección del medio ambiente",[61] y se establece como requisito indispensable para poder acceder a la calificación de integra-

60. En esta edición han presentado concurso un total de 40 municipios europeos pertenecientes a 13 estados miembros distintos.

61. Comisión Europea, *DUSI: Desarrollo urbano sostenible integrado. Políticas de cohesión 2014-2020* (Bruselas: Comisión Europea, 2014), 2.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

do "el desarrollo de una sólida cooperación entre los ciudadanos locales, la sociedad civil, la economía local y los diversos estamentos gubernamentales".[62]

O lo que es lo mismo, se busca un acondicionamiento integral del medio que permita hacer productiva la libre actuación de los individuos mediante una cuádruple colaboración o "participación" entre 1) administraciones públicas territoriales según el eje UE-estados miembros-regiones-municipios (integración administrativa vertical); 2) órganos administrativos sectoriales como vivienda, urbanismo, servicios sociales, medio ambiente, educación, cultura y turismo (Integración Administrativa Horizontal); 3) agentes público-privados implicados como asociaciones, fundaciones, ONGs, sociedades mercantiles públicas y privadas, entidades financieras y centros de investigación (consolidación de gobernanzas), y por último 4) la población destinataria de las políticas públicas (participación ciudadana).

Si bien las principales críticas al urbanismo biopolítico de las *smart cities* se ha venido haciendo desde posturas cercanas a una filosofía de los comunes urbanos indiscriminadamente fusionada con el tipo de urbanismo participativo realizado a partir de los programas Urban, resulta sintomático comprobar cómo los principales cuestionamientos de este último[63] suelen fundamentar sus argumentaciones en una concepción foucaultiana del poder que muestra el modo en que las estrategias de participación integral y la búsqueda del consenso funcionan realmente como un dispositivo gubernamental orientado a encubrir un conflicto subyacente imposible de ser superado por el simple diálogo entre los participantes.[64]

De este modo, en lugar de proponer el urbanismo participativo como solución o contrapeso a las *smart cities*, un análisis foucaultiano de la arquitectura

62. Comisión Europea, *DUSI*, 2.

63. Marit Rosol, "Governing Cities Through Participation. A Foucauldian Analysis of City Plan Vancouver", *Urban Geography* 36, núm. 2 (2015), 256-276; Mark Purcell, "Resisting NeoLiberalization: Communicative Planning or Counter-Hegemonic Movements?", *Planning Theory* 8, núm. 2 (2009): 140-165; Jean Hillier, "Agonizing over Consensus: Why Habermasian Ideals cannot be 'Real'", *Planning Theory* 2, núm. 1 (2003): 37-59; Bent Flyvbjerg, "Habermas and Foucault: Thinkers for Civil Society?", *The British Journal of Sociology* 49, núm. 2 (1998): 210-233.

64. Ahora bien, la postura académica mayoritaria continúa insistiendo en el consenso y la colaboración como técnicas que siempre juegan a favor del empoderamiento ciudadano (Judith E. Innes y David E. Booher, *Planning with Complexity: an Introduction to Collaborative Rationality for Public Policy* [Abingdon: Routledge, 2010]; John Forester, *The Deliberative Practitioner: Encouraging Participatory Planning Processes* [Cambridge: MIT Press, 1999]; Patsy Healey, *Collaborative Planning: Shaping Places in Fragmented Societies* [Londres: Macmillan, 2006]).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

y el urbanismo permite comprobar cómo la línea dura del urbanismo biopolítico definida por las *smart cities* se complementa con una línea blanda definida mediante el eje Urban-Europan-EDUSI que ha aprendido bien la lección dada por el fracaso del urbanismo disciplinar según la cual "el índice represivo no elimina, sino que exalta la eficacia de los procesos de autovalorización, es decir, de la reproducción del antagonismo de clase en la reproducción del capital".[65] Debido a ello, el urbanismo biopolítico ha generado, además de la adecuación territorial de las *smart cities*, una adecuación sociojurídica orientada a eludir la aparición del antagonismo de clase mediante la integración participativa de la población en una acomodación integral del medio.

A este respecto, la gran aportación del urbanismo biopolítico neoliberal frente al liberalismo clásico reside en que mientras que el régimen fisiócrata ya introducía la libertad de los individuos en el mercado como parte de la ecuación gubernamental, en modo alguno tuvo la intención de ceder a los gobernados la gestión para el acondicionamiento del medio territorial, ni mucho menos del jurídico. El control del espacio urbano y del régimen jurídico seguía siendo competencia exclusiva del poder político. Lejos de ser un instrumento para la liberación o empoderamiento de los gobernados, el urbanismo participativo es el modo hegemónico de volver productivos tanto a la población como al territorio.

Frente al urbanismo biopolítico participativo desarrollado en Europa, la teoría de los comunes propone el urbanismo autogestionado por la comunidad aymara en Bolivia como uno de los casos paradigmáticos de resistencia frente al biopoder. Fruto de las emigraciones masivas del campo a la ciudad durante la década de los ochenta, los nuevos asentamientos de El Alto se desarrollaron de forma autónoma y sin control alguno por parte de la administración, se autogestionaban en torno a juntas vecinales cuyos únicos requisitos para obtener el reconocimiento por parte de la Federación de Juntas era estar en posesión de un plano de urbanización y haber reunido 200 familias (1000 vecinos).

La organización interna de cada junta vecinal desarrollaba planos de loteamiento, ubicación de cada predio, número y propietario de cada lote, registro de títulos de propiedad y pagos de impuestos. Si bien la propiedad de los lotes es individual (privada), la necesidad de mantener dicha propiedad por razones de (in)seguridad, así como la posibilidad de poner en marcha servicios públicos básicos que la Administración no proporcionaba, promovió un gran desa-

65. Antonio Negri, *La forma-Estado* (Madrid: Akal, 2003), 436.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

rrollo de la gestión común(al) frente a lo público: el límite de 200 familias por junta vecinal se determinó en función de la posibilidad de realizar asambleas generales con democracia directa y se promovió una rotación (no-división) del trabajo que contribuyó tanto a una no-zonificación del espacio urbano como a una autogestión del tiempo de trabajo. La posibilidad de la continuidad de dicho sistema radicó en el rechazo sistemático de los aymaras a toda colaboración o integración participativa con la administración pública que implicara el abandono de su modalidad de autogestión.

De manera sintomática, el informe encargado por la agencia estadounidense para el desarrollo internacional de Bolivia afirmaba la necesidad de superar las organizaciones vecinales, "actualmente fragmentadas y atomizadas, para poder implementar procesos de profundización democrática y responsabilidad ciudadana".[66] En concreto, frente a las juntas vecinales de no más de 1000 habitantes en torno a las cuales se organiza la autogestión urbanística en El Alto, el citado informe proponía la necesidad de articular esas juntas vecinales en barrios de entre 5000 y 8000 habitantes como "umbrales mínimos de vida en comunidades urbanas".[67] El objetivo último era, por tanto, crear población.

Conclusiones

En este trabajo hemos intentado mostrar las diversas relaciones existentes entre espacio (óptico-geométrico o virtual) y técnicas de poder (arquitectura, urbanismo, ordenación del territorio) según el paradigma gubernamental desde el que se ejercen (disciplinario o biopolítico). Igualmente hemos visto cómo en la transformación del poder disciplinario en biopolítico, y de éste en neoliberalismo, se ha producido una progresiva virtualización del espacio que ha sustituido el carácter panóptico-geométrico del soporte disciplinar en el que se producían las relaciones de poder-visibilidad por una gestión informatizada de datos que, propiamente hablando, construye más que identifica tanto su objeto de gobierno como su medio de actuación.

66. Raúl Zibechi, *Dispersar el poder. Los movimientos sociales como poderes antiestatales* (Barcelona: Virus, 2007), 65.

67. Zibechi, *Dispersar el poder*, 66.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Mientras que el objetivo último del urbanista disciplinar era arquitecturar el espacio para normalizar a los individuos y controlar la producción mediante dispositivos de vigilancia, el nuevo urbanista biopolítico, más allá de limitarse a acondicionar el medio territorial de modo que se optimicen las relaciones de producción, ha dado un paso más mediante la introducción de un urbanismo participativo orientado al establecimiento de redes público-privadas que fomenten la autoorganización productiva de la sociedad por medio de su libre actuación no sólo en el mercado, sino también en la configuración de las políticas públicas. Así, en continuidad con el planteamiento realizado por Foucault, el urbanista biopolítico se ha transformado en un gestor integral del medio que fomentan la autoorganización de la población como capital social.[68]

Si bien la concepción foucaultiana de la arquitectura y el urbanismo como técnicas de poder insertas en un complejo entramado de relaciones de fuerzas ya había anunciado la imposibilidad de que pudieran llegar a funcionar como saberes capaces de generar por sí solos la liberación y el empoderamiento de los ciudadanos,[69] el análisis de los últimos desarrollos del urbanismo biopolítico que Foucault no pudo realizar ha mostrado cómo la última esperanza del autor francés respecto a la disciplina arquitectónica como técnica de liberación parece haber entrado definitivamente en crisis.

Por ello, mientras que Foucault todavía consideraba que "la arquitectura puede producir, y produce, efectos positivos [únicamente] cuando las intenciones liberadoras de la arquitectura coinciden con la práctica real de la gente en el ejercicio de su libertad",[70] el análisis realizado sobre los últimos desarrollos europeos del urbanismo participativo ha evidenciado la aparición de un nuevo dispositivo o aparato de captura orientado de hecho a redirigir el ejercicio de la libertad de las personas hacia consideraciones tan sólo productivas, de modo que no siempre serán los ciudadanos aquellos que reciban los beneficios derivados de la revalorización del espacio urbano que promuevan sus actuaciones.

Hoy más que nunca, resulta necesario volver a desarrollar el potencial del pensamiento foucaultiano por el cual, al menos dentro del paradigma de poder biopolítico, la libertad no es otra cosa que "el correlato de la introducción de

68. La biopolítica se ocupa del hábitat, de las condiciones de vida en la ciudad y de la higiene pública (Foucault, *Las redes de poder*, 59).

69. Discurso aún mantenido por la apología de las heterotopías realizada desde la disciplina arquitectónica.

70. Foucault, *El cuerpo utópico*, 94.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

los dispositivos de seguridad".[71] Si bien Foucault dejó claro que no existen máquinas de libertad, tanto el tipo de urbanismo biopolítico desarrollado por las *smart cities* como el planteado por el modelo participativo europeo muestran que tampoco es seguro que existan prácticas de libertad al margen de una constitución realmente antagónica de los ciudadanos frente a la administración pública y el sistema de libre mercado. Una vez ahí, el principal problema de un urbanismo en verdad antagónico radica de nuevo en cómo lograr ir más allá de una simple federación de microjuntas para ser capaces de dar respuesta al exponencial incremento de movilidad de la población con el ámbito global. ♣

71. Foucault, *Seguridad*, *territorio y población*, 71.

N.B. Este artículo recoge resultados de la investigación "Mapa de Riesgo Social" financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad, Programa de I+D+i orientada a los Retos de la Sociedad, 2013. Referencia: CSO2013-42576-R.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Asaltos al trópico: Petros Pharamond Blanchard, un pintor romántico francés en el México de 1838

Assaults on the Tropic: Petros Pharamond Blanchard, a French Romantic Painter in the Mexico of 1838

Artículo recibido el 18 de enero de 2017; devuelto para revisión el 6 de abril de 2017; aceptado el 10 de agosto de 2017, http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2632

Arturo Aguilar Ochoa Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP)-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, México. aragoch@hotmail.com

Líneas de investigación Artistas viajeros en el siglo XIX; historia de la fotografía mexicana; historia de la vida cotidiana durante el segundo imperio mexicano; arte y litografía.

Lines of research: Artistic travelers in the 19th century; history of Mexican photography; History of daily life during the second Mexican empire; art and lithography.

Publicaciones más relevantes *La fotografía durante el imperio de Maximiliano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996); "Pedro Gualdi, pintor de perspectiva en México", en *El escenario urbano de Pedro Gualdi*, catálogo de la exposición (México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, 1997), 8-19; "Carl Nebel", *Artes de México*, núm. 80 (2005): 33-67; *Las glorias nacionales o el álbum de la guerra* (Colegio de Puebla/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012); *Un instrumento de los demás Gaëtan Souchet D'Alvimar, artista y filibustero en México* (México: Benemérita Universidad de Puebla-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2016).

Resumen El texto busca rescatar la biografía y las obras hechas en México de un pintor olvidado en la historiografía sobre el tema. Ya sea que se le considere como un pintor expedicionario o un artista viajero, es poco lo que se sabía, hasta ahora, del francés Petros Pharamond Blanchard. No obstante, su trabajo es destacable por haber realizado una importante serie de tipos populares y escenas costumbristas, además de cuadros de batallas sobre la toma del puerto de Veracruz en 1838 y por haber escrito un libro sobre esta expedición, el cual contiene grabados sobre el paisaje mexicano.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Palabras clave Artista viajero; escenas costumbristas; tipos populares; cuadros de batallas; expedición francesa de 1838 en México.

Abstract The text seeks to rescue the biography and works created in Mexico by a painter forgotten to the historiography on the theme. Whether considered an expeditionary painter or a traveling artist, so far little is known about the Frenchman Petros Pharamond Blanchard. However, his work is remarkable for having executed an important series on local everyday life and customs, as well as pictures of battles during the assault on the port of Veracruz in 1838. He also wrote a celebrated book about this expedition, which contains engravings of the Mexican landscape.

Keywords Traveling artists; costumbrist scenes; popular types; pictures of battles; French assault on the port of Veracruz in 1838.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

ARTURO AGUILAR OCHOA
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
MÉXICO

Asaltos al trópico:
Petros Pharamond Blanchard, un pintor romántico francés en el México de 1838

Dentro de la amplia nómina de los llamados artistas viajeros que llegaron a la República mexicana en la primera mitad del siglo XIX, el francés Petros Pharamond Blanchard ha sido un pintor ignorado hasta ahora por los estudios de historia del arte en México; es un hecho que muy pocas veces se le menciona y casi no se ha presentado su obra en exposiciones dedicadas a este grupo.[1] Dado que es un artista menor en Francia, a Blanchard se le ha rescatado en museos de España donde se ha mostrado su trabajo de manera individual, pero no así en México,[2] pues sólo en algunas ocasiones he podido encontrar un cuadro de este artista en exhibiciones, como la que organizó el Museo de San Carlos sobre el estado de Veracruz en 1989, y en cuyo

1. Véase el catálogo de la exposición *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, coord. Pablo Diener Ojeda (México: Fomento Cultural Banamex-Comisión Europea, 1996). En este catálogo no se encuentra la menor mención al artista de Lyon. Tampoco lo menciona Stacie Widdifield en su artículo "El impulso de Humboldt y la mirada extranjera sobre México", en *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, coord. Esther Acevedo, t. I (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001), 257-271.

2. Paul Guinard, "Pharamond Blanchard, cronista de la 'Villa y Corte' ", *Goya*, núm. 46 (enero-febrero, 1962): 280-288. En este artículo se señala la importante exposición individual sobre Blanchard alrededor de 1960 en el Museo Romántico de Madrid.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

catálogo se refieren algunas líneas a su vida y obra.[3] Por consiguiente, también ha estado ausente en las principales listas de pintores y litógrafos en las que se incluye a personalidades como Linati, Gualdi, Rugendas, Nebel, Egerton o sus compatriotas franceses Pingret, el barón de Courcy o el barón de Gros, por mencionar sólo a algunos.[4] Lo ubico en esta categoría ya que es un pintor extranjero, que realizó un viaje a nuestro país e hizo un trabajo artístico sobre temas mexicanos. Considerarlo un pintor expedicionario, como algunos han sugerido, es una subcategoría aceptable aunque no amplia, pues no permite verlo en relación con todo este grupo de artistas. Si de manera sorprendente su trabajo como pintor se ha omitido en la historiografía especializada, este olvido también ha alcanzado su faceta como escritor ya que su nombre tampoco aparece en la extensa revisión de extranjeros que dejaron testimonios o impresiones escritas del país, pese a que publicó en 1839 un voluminoso libro que lleva por título, *San Juan de Ulúa: ou relation de l'expedition française au Mexique sous les ordres de M. Le Comte Amiral Baudin; por MM. P. Blanchard et A. Dauzats. Suivi des notes et documents et d'un aperçu général sur l'état actuel du Texas par M. E. Maissin, lieutenant de vaisseau, aide-de-camp de l'amiral Baudin*.[5] Es una lástima que este libro, con interesantes viñetas, no se haya traducido aún, como otros del género escritos por autores como Ward, Madame Calderón de

3. Elisa García Barragán, *Catálogo de exposición, Veracruz, los colores del sol. Paisaje, retrato y costumbrismo* (México: Museo de San Carlos, 1989).

4. Ya que durante mucho tiempo se desconocía la existencia de Blanchard, Fausto Ramírez Rojas, destacado investigador, no lo menciona en su importante recuento sobre artistas extranjeros, véase "La visión de la América tropical: los artistas viajeros", en *Historia del arte mexicano: arte de la afirmación nacional* (México: Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes/Salvat, 1981), núm. 68. Asimismo, Manuel Romero de Terreros tampoco lo mencionó en su trabajo pionero, "México visto por artistas extranjeros del siglo XIX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VII, núm. 28 (1959): 33-46. Sorprendentemente Chantal Cramaussel en su artículo, "Pintores franceses en México durante la primera mitad del siglo XIX", lo menciona brevemente y lo cataloga más como un litógrafo que como un pintor, véase Chantal Cramaussel y Delia González, eds., *Viajeros y migrantes franceses en la América española y portuguesa durante el siglo XIX*, t. I (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2007), 157-178.

5. La obra, se aclara, fue *Publié par ordre du Roi, sous les auspices de M. Le Baron Tupinier, alors ministre de la Marine. París, Chez Gide editeur, rue de Seine, s.-g. 6 bis*, 1839. Un ejemplar de este libro se encuentra en la Universidad Autónoma del Estado de Nuevo León, el cual por fortuna también se puede consultar en línea. Agradezco a los encargados de la biblioteca las facilidades para obtener una copia. Cabe señalar que el título del libro se encontraba también registrado en la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México, por lo menos en 2012, aunque este ejemplar no se localizó físicamente.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

la Barca, Stephens, Poinsett, Ruxton, entre muchos más.[6] Ni siquiera en la acuciosa revisión que hice de los 11 volúmenes editados por el gobierno de Veracruz sobre un gran número de viajeros que recorrieron ese estado, encontré la más mínima mención a Blanchard,[7] pese a que fue justamente esta región la que recorrió y describió con mayor detalle.[8] Tampoco el trabajo pionero, y ahora poco conocido, de Jorge Silva, *Viajeros franceses en México*,[9] lo menciona y sucede lo mismo con otros textos sobre el tema.

Son más bien libros recientes sobre la historia de Veracruz, tanto del estado como del puerto, los que se han ilustrado con obras de Blanchard, y que lo han dado a conocer, si se pudiera decir así, al divulgar su producción; sin embargo, no se detienen en el artista, pues sus piezas sólo acompañan los textos, y no aparecen datos importantes sobre su biografía. Tal es el caso de *Veracruz y sus viajeros*,[10] así como el libro coordinado por Guillermo Tovar y de Teresa y Alejandro de Antuñano con un recuento histórico de la ciudad que fue puerta de entrada al país, *Veracruz*, *primer puerto del continente*, ambos con abundantes imágenes de los tipos populares representados por el artista galo.[11] En contraste, las

6. Muchas de estas publicaciones las realizaron editoriales como la Secretaría de Educación Pública en la década de los setenta o el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en la de los noventa en su colección Mirada Viajera. El Banco de México ha realizado también traducciones de libros como Carl Bartholomeus Heller o William Bullock.

7. Martha Poblett Miranda, comp., *Cien viajeros en Veracruz-crónicas y relatos*, *siglos XVI al XX* (Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1992). El volumen en el cual se debería incluir a este artista es el VI, pues toca los años de 1836 a 1854 y Blanchard estuvo en el país en 1838.

8. Sobra decir que tampoco se encuentra en los cuatro tomos escritos por José Iturriaga de la Fuente con una miscelánea sobre este mismo tema: *Anecdotarios de viajeros extranjeros en México; siglos XVI al XX*, 4 t. (México: Fondo de Cultura Económica, 1988).

9. Jorge Silva, *Viajeros franceses en México* (México: América, 1946). Investigaciones recientes como la de Rodolfo Ramírez Rodríguez también han olvidado a Blanchard, véase "Atisbo historiográfico de la literatura viajera decimonónica en México", *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, núm. 1 (2013): 114-136. Lo mismo que la tesis de este mismo autor: "Una mirada cautivada. La nación mexicana vista por los viajeros extranjeros, 1824-1874", tesis de maestría en Historia (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2010). Algunos libros pueden quedar exentos de esta omisión por no tocar estrictamente los años en que Blanchard estuvo en México como el de José Enrique Covarrubias, *Visión extranjera de México*, *1840-1867* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas/Instituto Mora, 1998), sin embargo, es notorio que ni en los antecedentes se consideró al artista francés.

10. *Veracruz y sus viajeros* (México: Banobras/Gobierno del Estado de Veracruz-Instituto Veracruzano de Cultura, 2001).

11. *Veracruz*, *primer puerto del continente* (México: ICA/Fundación Miguel Alemán, 1996), con textos

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

publicaciones europeas que tratan asuntos sobre México son las que han tenido un mayor interés en proporcionar referencias más puntuales del artista y su obra, tal es el caso del libro *Huasteca*, con textos de Anne Carion.[12]

¿A qué se debe este olvido? Aventuro varias hipótesis, aunque de principio descarto que obedezca a una mala calidad de su obra. Otros artistas extranjeros con trabajos no tan destacables han merecido mucha mayor atención, entre ellos el ya mencionado Claudio Linati o Jean-Frédéric de Waldeck, quienes al realizar gran parte de su producción en la técnica litográfica, alcanzaron una mayor difusión; en este sentido Petros Pharamond se acerca más al caso del barón de Courcy, quien también desarrolló trabajos a la acuarela o el crayón, técnicas con menor alcance para un público amplio, y que permaneció desconocido durante mucho tiempo. Otra razón es que una gran parte de la obra de Blanchard sobre tipos y paisajes de Veracruz, de hecho la más abundante, la adquirió un coleccionista particular de México, en la década de los ochenta, y sólo a partir de entonces la dio a conocer al público mexicano,[13] por lo que formó parte desde ese momento del grupo de artistas europeos conocidos. Sin embargo, tampoco ésta es una explicación suficiente, toda vez que un personaje como Theubet de Beauchamp (suizo o alemán), descubierto después de Blanchard, ha merecido una edición facsimilar importante.[14] Creo que una posible causa apunta más al hecho de que su trabajo de escenas de batallas, como son las cuatro pinturas sobre la toma de Veracruz, estuvo en museos de Francia, por lo general sin exhibirse, dado el tema y su formato pequeño, que pareció no interesar a los investigadores franceses, además de estar en la categoría de

---

de Alejandro de Antuñano Maurer, Guillermo Tovar y de Teresa, Carmen Blázquez Domínguez, entre otros. En este libro se encuentran varias acuarelas de Blanchard, que han divulgado de manera extraordinaria su trabajo. Existen igualmente otros artículos que se ilustran con la obra del artista.

12. *Huasteca ovvero Messico imperiale* (Florencia: Franco Maria Ricci, 1999), textos de Paula Kolonitz, Emmanuel Domenech y Anne Carion.

13. Quiero agradecer a Agustín Cristóbal por permitirme conocer su colección sobre Blanchard, así como su autorización para reproducir y tomar las fotografías que ilustran este artículo. Igualmente al Museo del Estado de Veracruz por las facilidades para llevar a cabo esta investigación lo mismo que al Museo del Castillo de Versalles.

14. Véase el voluminoso libro: *Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp. Trajes civiles y militares y de los pobladores de México entre 1810 y 1827*, estudio de Sonia Lombardo de Ruiz (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Turner. 2009). El álbum lo descubrió la misma Sonia Lombardo cerca de 2006 en la Real Biblioteca de Madrid, quien se tomó el cuidado de revisar los datos más elementales, aunque si bien escasos, sobre el personaje.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

obras menores, lo cual implicó que los mexicanos tampoco pudieran conocerlas. Resulta lógico que una versión de *La toma de la Casa de Arista*, expuesta ahora en el museo de Orizaba, nunca se le había atribuido. No obstante, destaco el hecho de que el libro sobre San Juan de Ulúa ha estado, un largo tiempo en bibliotecas mexicanas, pero ha sido por completo ignorado. Por ello, me parece que un posible origen de este olvido, incluso desdén, se deba a que su trabajo está vinculado precisamente a la primera intervención francesa de 1838, también conocida como guerra de los Pasteles, y que haya causado durante mucho tiempo cierto rechazo entre el público mexicano. En especial se ha descartado traducir el libro quizá por motivos de índole nacionalista, lo cual ya no se justifica dada la importancia de contar con una visión integral de la Historia. Aunque no tengo pruebas suficientes, resulta un hecho que para algunos autores esta primera intervención es un tema que, a diferencia de la estadounidense de 1846-1847 o la segunda francesa de 1862-1867, ha interesado muy poco o incluso se ha omitido por completo en algunos recuentos generales.[15] Desde luego entre otras causas también se encuentra el olvido del que ha sido objeto el arte del siglo XIX que, como bien han señalado autores como Fausto Ramírez y Angélica Velázquez, se debe a que hasta bien entrado el siglo XX se privilegió el muralismo mexicano y otras corrientes artísticas como parte de un discurso nacionalista con claras intenciones oficiales. Fue hasta la década de los ochenta cuando, por diversos motivos, se agotó ese discurso y se dio una revaloración en el mercado del arte de la producción decimonónica.[16]

No obstante, Petros Pharamond Blanchard conjunta lo que pocas veces ha sucedido entre los viajeros: una labor artística y una interesante narración sobre

15. Quien señala esta falta de interés por explicar el conflicto de manera cabal y objetiva es Faustino A. Aquino Sánchez, en su libro *Intervención francesa 1838-1839. La diplomacia mexicana y el imperialismo del librecambio* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997), 17, por cierto uno de los pocos libros que han tocado el tema y que hasta ahora no ha sido superado. Un ejemplo de este desinterés es la enciclopedia *Gran Historia de México Ilustrada*, coord. Josefina Zoraida Vázquez (México: Planeta/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/ 2001), que en el tomo III, *El nacimiento de México 1750-1856* no hace la más mínima mención a este conflicto internacional.

16. Véase Fausto Ramírez, "En torno al arte del siglo XIX, 1850-1980", en *VIII Coloquio de Historia del Arte. Los estudios sobre el arte Mexicano. Examen y prospectiva*, ed. (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986), 144-146; Angélica Rocío Velázquez Guadarrama, "La pintura costumbrista en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1849-1899. Representaciones femeninas", tesis de doctorado en Historia del Arte (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2016), 22-23 y 25.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

México. El presente artículo se centra casi exclusivamente en el primer aspecto. Dada la riqueza de su obra, tanto plástica como literaria, daré a conocer otros trabajos en los cuales analizaré a mayor profundidad su libro, y destacaré su visión como narrador europeo de nuestro territorio. Es importante señalar que si bien la invasión francesa al Puerto de Veracruz en 1838 fue el motivo principal de su viaje, por órdenes del rey Luis Felipe de Francia —más adelante contó con el apoyo de su amigo, el artista Adrien Dauzats (1804-1868)—, la intención principal fue supuestamente enriquecer la galería de batallas históricas que el monarca estaba formando en el Palacio de Versalles, además de ilustrar el libro con la narración de la expedición, encargo que desbordó su interés. La ya mencionada serie de tipos populares y escenas costumbristas —alrededor de 50— da cuenta de las actividades populares, las diversiones y los personajes de la época en el puerto jarocho en 1838 y, supongo, la hizo *motu propio*, sin que mediara ningún encargo. Trabajos, quizás, hechos como un ejercicio artístico secundario, pero ahora con un interesante valor iconográfico y a la altura de los ejecutados por Hegi o Pingret que abordaron el mismo género. De igual manera, considero que los grabados que incluyó en su libro *San Juan de Ulúa*, merecen por sí solos una mayor atención por su calidad estética, por aportar la visión francesa de la guerra de los Pasteles y la recreación del paisaje mexicano. De hecho, Blanchard realizó con posterioridad grabados que se publicaron en revistas francesas con asuntos sobre México, entre 1862 y 1865, quien aunque no regresó al país, quizá los hizo a partir de los recuerdos del viaje y de los apuntes que había tomado en 1838.

Esbozo biográfico de un artista

A diferencia de otros artistas viajeros, de los que no se tienen los datos más elementales o apenas se han empezado a documentar realmente, la biografía de Blanchard se conoce de manera detallada gracias al investigador Paul Guinard, quien rescató su trayectoria tanto en España como en Francia, países donde vivió más tiempo. Por ironías del destino Petros Pharamond Blanchard nació y murió justo en los mismos años de otro afamado pintor, especializado en retratos de miembros de la realeza y nobles de las cortes europeas, el alemán Franz Xaver Winterhalter, es decir, de 1805 a 1873. Se sabe por los registros que encontró Guinard que Henri-Léon-Petros-Pharamond Blanchard, su nombre completo, nació el 27 de febrero de 1805 (en ese entonces el 9 ventoso del año

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

XIII) en el barrio de La Guillotière, de la ciudad de Lyon, fue hijo del pintor Jean-Baptiste Blanchard y de Elizabeth Dupont.[17] El origen de sus primeros nombres se debe a motivos familiares, pero el último y el más usado, el de Pharamond —el cual a Guinard le parece rutilante y romántico—, es el del primer rey en la Edad Media de los francos, antepasados de los merovingios, y significa "el protector de la tribu o del país" nombre envuelto en la leyenda y el mito que el escritor Chateaubriand utilizará después en su prosa épica *Les Martyrs.*[18] Sin duda, singular.

Guinard destaca también, aunque no está del todo seguro, que Blanchard provenía de una familia de pintores especializados en la decoración de teatros; piensa que el abuelo de este personaje fue Jean Blanchard, fallecido en 1804 en Lyon, y uno de sus tíos, Henri Blanchard (1787-1858), ambos procedentes de Burdeos, ya que esta profesión los obligaba a cambiar con frecuencia de residencia dependiendo del trabajo en las compañías teatrales. Su biógrafo se pregunta si este común origen bordelés lo acercaría después a Dauzats nacido en dicha ciudad.[19] En todo caso, tiene mayor certeza respecto de que la familia se mudó posteriormente a París donde el padre formó, junto con otros dos pintores, Mathis y Desroches, el trío más reconocido de los decoradores habituales del teatro italiano. Y aunque no logra comprobarlo, pues las fuentes de archivo que consultó no lo corroboran, está casi seguro de que a Pharamond lo inscribieron en la Escuela de Bellas Artes de París, el 16 de septiembre de 1819, es decir, cuando era un adolescente de 14 años, edad muy común para ingresar a las academias.[20] Son estas mismas fuentes las que señalan que el joven Petros Pharamond fue discípulo del pintor Antoine-Jean barón de Gros (1771-1835),

17. Paul Guinard, *Dauzats et Blanchard peintres de l'Espagne romantique* (París: Presses Universitaires de France, 1967), 83, datos tomados de los archivos municipales de Lyon. En este trabajo Guinard, quien fue profesor de la Facultad de Letras de Toulouse, realiza la biografía de los dos artistas y vincula sus trayectorias, ya que ambos estuvieron en España donde realizaron importantes trabajos, además de haber sido amigos. De hecho, mucha de la información es sobre Adrien Dauzats de quien encontró más fuentes, a pesar de lo cual profundizó sobre la información que ya había publicado Blanchard antes en la revista *Goya*, citada con anterioridad. Agradezco la localización y la compra de este libro a Nadia Prevost Urquidi en 2009.

18. Guinard, *Dauzats et Blanchard*, 83-84.

19. Guinard, *Dauzats et Blanchard*, 84.

20. Guinard, *Dauzats et Blanchard*, 84. Guinard no encontró registro de Pharamond en los archivos de la Escuela, aunque su fuente es el diccionario de Émile Bellier de la Chavigniere y Louis Auvray, *Dictionnarie général des Artistes de l'École française*, t. 1 (Renouard, 1868-1882), 97, pero reconoce que las fuentes del diccionario son desconocidas.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

destacado por sus pinturas históricas de Napoleón y padre de Jean Baptiste Louis Gros (1793-1870), quien estuvo en México en 1832 como diplomático, además de realizar varios paisajes. Asimismo recibió la enseñanza de un pintor oscuro y hoy casi olvidado, Charles Abraham Chasselat (1782-1843), especializado en temas históricos y religiosos.[21]

En todo caso Guinard sospecha, con justa razón, que combinó el aprendizaje con las enseñanzas de su propio padre como decorador de teatros, pues trabajó en un diorama de Bouton y Daguerre, y también en una vista de Jerusalén hecha en 1822 la cual le dio cierta fama.[22] En la Escuela de Bellas Artes permaneció alrededor de cuatro años donde aprendió litografía, oficio que le permitió emprender un viaje crucial a Madrid, contratado como parte del grupo de artistas extranjeros que fueron a España a hacer una serie de estampas litográficas para una obra monumental: *Voyages pittoresques et romantiques* (viajes pintorescos y románticos), muy de moda entonces y dirigida por el barón de Isidore Justin Severine Taylor (1789-1879), quien también fue el editor. Guinard calcula la fecha de este encuentro en agosto de 1823, cuando también conoce a su gran amigo Dauzats, quien había llegado a trabajar como decorador en el teatro italiano de París, y a otros artistas franceses, que forman parte del equipo.[23] ¿Por qué elegir a Petros Pharamond Blanchard? Es un misterio que Guinard tampoco resuelve, pero con seguridad Taylor notó algún talento en el joven artista para contratarlo.

Este viaje a España será decisivo, pues a la par de realizar paisajes y litografías, publicados por la casa de Constans, cuando regresa a París en 1824, dicha estancia también le servirá para conocer al pintor José de Madrazo, designado por estas fechas como director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando e igualmente del Museo del Prado por el rey Fernando VII. El pintor español hace regresar a Blanchard en 1825, junto con su compatriota Jollivet y el belga Decraene para poner en marcha su gran obra: *La real colección litográfica* que busca reproducir en láminas litográficas las principales obras del Museo del Prado,[24] y dar así a conocer a un público más amplio las colecciones del famoso Museo, lo que dio un nuevo auge a la carrera de este artista. Pero después de ocho láminas, en las primeras entregas, entre 1826 y 1827,

21. Guinard, *Dauzats et Blanchard.*

22. Este dato lo toma Guinard de Jules Claretie quien lo publica en el periódico *L'Illustration*, en 1873, 405-406. Fecha seguramente de cuando murió nuestro artista.

23. Guinard, *Dauzats et Blanchard*, 84 y 448.

24. Guinard, "Pharamond Blanchard, cronista", 283.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

cesó su colaboración de manera intempestiva. Aunque Blanchard de hecho, continuó en España e hizo varias ilustraciones litográficas para la efímera revista de Madrazo: *El Artista.* Igualmente logró una clientela como acuarelista y retratista, lo cual explica su permanencia en el país ibérico; además, según Guinard, obtuvo la protección del infante Francisco de Paula y Borbón (1794-1865), quien era pintor, académico de honor en San Fernando y mecenas de artistas, entre ellos Blanchard. El apoyo del príncipe será importante; se sabe que en un álbum de su colección se encontraron cinco acuarelas de Petros Pharamond que después pasaron a la Biblioteca Nacional, entre ellas dos encantadoras vistas de Aranjuez.[25]

Dadas tan halagüeñas perspectivas, decidió establecerse en España por tiempo indefinido, circunstancia que explica por qué ejecuta los retratos del mismo infante Francisco de Paula y su esposa, la infanta Luisa Carlota, cuando van de cacería en 1832, montados a caballo al parecer a todo galope, seguidos de un gran séquito de amigos, sirvientes y perros de caza. Por ello su integración en el mundo madrileño es total, incluso hablaba corrientemente el español pues, según señalamientos en una carta de su amigo Dauzats, menciona que: "contando una anécdota en francés […] cita la frase final en castellano".[26] Otra prueba de esta integración y de los apoyos que encuentra en España es que mandó traer a sus padres; hay indicios de que Jean-Baptiste Blanchard estuvo en Madrid en 1830, ya que en ese año pinta el nuevo plafón del teatro del príncipe. De hecho, el padre de Blanchard continuó durante varios años en la capital española como decorador de los teatros municipales, Cruz y Príncipe, e incluso formó alumnos antes de regresar a París, donde muere en 1844.[27]

Por su parte, Petros Pharamond siguió cosechando éxitos pues realizó litografías con temas españoles que luego se publicaron en Francia y expuso en el salón parisino de 1834, donde mandó el cuadro que lleva por título *Corrida de toros en un pueblo español*, el cual obtuvo cierto reconocimiento y, según Guinard, le valió varios encargos en diversos círculos de aficionados taurinos. Prueba de ello es que un mecenas ruso que vivía en París, el joven, fastuoso y caprichoso conde Demidoff —después príncipe de San Donato—, lo invitó a su finca y le encargó una nueva colección de dibujos de corridas de toros. Sobre este mismo tema exhibió otro cuadro en 1836, también en París, que sin duda le servirá como

25. Guinard, "Pharamond".
26. Guinard, "Pharamond", 284.
27. Guinard, "Pharamond".

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

antecedente para los trabajos ejecutados en México sobre escenas costumbristas y tipos, hechos tanto a la acuarela como en litografía, donde destacan las plazas taurinas como telón de fondo para los toreros y los picadores que se enfrentán a los bravos animales en diferentes poses. En otras estampas se encuentran los toreros tras bastidores, fumando, bebiendo o rezando ante la Virgen antes de entrar al ruedo. Por estas fechas pinta un cuadro que perteneció al duque de Montpensier, *Los pobres de San Bernardino calentándose al sol*, el cual Guinard no duda en calificar como "el canto del cisne o el testamento de su época madrileña"; en él presenta a los desheredados del pueblo, entre ellos unos niños huérfanos, una negra y un viejo hidalgo alineados con su triste dignidad delante de un muro lechoso, iluminado por un sol enfermo, resulto en una gama de negros, grises y ocres.[28] Obras todas impregnadas de un "velazquismo auténtico", muy en boga entre los costumbristas menores de la época, pero que, a mi parecer, muestran ya la personalidad del artista en el uso del color, la luz y ciertos tonos que destacan lo que quiere representar, además de una buena composición aprendida en la academia y que refleja de alguna manera la búsqueda del exotismo en tierras ibéricas; sin duda el autor estaba consciente de que gran parte de estos trabajos eran para un público francés. No se puede olvidar que el momento en que se hicieron estos cuadros, al igual que las vistas de España, está impregnado ya de cierto romanticismo característico del gusto de la época.

Resulta natural que a finales de 1835, cuando le encarga el rey Luis Felipe al barón de Taylor construir una galería de cuadros españoles para el Louvre, éste regrese a España para dicho fin y recurra nuevamente a Petros Pharamond Blanchard y a Adrián Dauzats, como artistas expertos e intérpretes.[29] La elección no es gratuita, Guinard reconoce que el primero era el artista francés "grande o pequeño" que conocía mejor Madrid por dentro. Además de la obra que se ha mencionado, tenía en su haber otras series madrileñas referentes a fiestas reales: la de junio de 1833, llamada *La jura* de la infanta Isabel, que Fernando VII precipitó ansiosamente para asegurar el trono a su hija, conformada por cinco litografías con las ceremonias oficiales en San Jerónimo el Real, y las corridas de toros de la misma fiesta realizadas en la Plaza Mayor y en la vieja Plaza que estaba en la puerta de Alcalá,[30] lo cual habla del reconocimiento a su labor en este género.

28. Guinard, "Pharamond", 285-286.

29. Guinard, "Pharamond".

30. Guinard, "Pharamond", 286-287. Posteriormente, Blanchard realizará otra serie en 1846, sobre las dobles bodas reales de la reina Isabel con Francisco de Asís y la de la infanta Luisa Fernanda con Antonio de Orleans, duque de Montpensier.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

En 1836 acompañó al barón de Taylor por el sur de España; viaje que, alternó con su trabajo en Madrid, lugar donde vivía en la calle de Jardines 24. Después Guinard le pierde la pista, aunque sabe que estuvo en Cádiz y se trasladó a Marruecos alrededor de 1837, ya que expuso en el salón de 1838 una vista de Tánger. A partir de entonces no se tienen noticias de él hasta el momento en que lo contratan para la expedición a México, a finales de 1838, como parte de la comitiva del príncipe Francisco Fernando de Orleans, príncipe de Joinville almirante de la marina francesa y sólo unos meses antes de que su amigo Dauzats acompañara a Fernando Felipe, duque de Orleans, a Argelia a otra expedición similar.[31] Guinard sospecha que los trabajos que había realizado con Taylor en España, e incluso alguna recomendación del mismo barón al rey, influyeron en la decisión para escogerlo como pintor oficial de esta expedición. Pero, sin duda, el hecho de hablar y conocer muy bien el idioma español contribuyó a su elección, pues el viaje representaba una promoción muy importante para cualquier artista, de entre los muchos que abundaban en Francia, pese a ser un trabajo no exento de riesgos y de durar varios meses. Este punto se corrobora pues además de pintor, Blanchard fungirá como traductor en las negociaciones que tuvieron lugar en nuestro país, como adelante se verá.

Petros Pharamond Blanchard en México y la expedición de 1838

Gracias a las minuciosas investigaciones de Guinard y al libro *San Juan de Ulúa*, se sabe que Petros Pharamond Blanchard recibió, como parte de los arreglos de su contrato, una gratificación anticipada de 2,000 francos junto con un reloj de oro. Quedó bajo las órdenes del príncipe Joinville y del almirante Charles Baudin y se embarcó en el puerto de Brest el 31 de agosto en la corbeta *La Créole*.[32] En ella viajaba también el hijo del rey, para reforzar la escuadra francesa que se encontraba en las costas del Golfo, desde marzo de ese año para exigir al gobierno del presidente Anastasio Bustamante el pago de una indemnización exagerada para los súbditos franceses que supuestamente habían sufrido ataques y destrucción en sus propiedades, sobre todo en la Ciudad de México. Como es bien sabido, todo ello era un pretexto que respondería a intereses más

31. Ambos eran hijos del rey de Francia, véase Guinard, *Dauzats et Blanchard*, *peintres*, 86.

32. Guinard, "Pharamond", 87. A su vez Baudin viajaba en la fragata *Nereida*, datos que menciona Blanchard, en su obra *San Juan de Ulúa*, 2-4.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

amplios pues no se había concretado un tratado definitivo de amistad y comercio entre el gobierno mexicano y el francés después de reconocer la Independencia en 1830; en el fondo, la expedición sólo buscaba un trato privilegiado en el aspecto comercial.[33] Las gestiones para conseguir ese beneficio, habían empezado desde 1834 y por diversas circunstancias no habían sido ratificadas.[34] Por este motivo Francia hizo reclamaciones al gobierno mexicano en 1837, con el argumento de los agravios sufridos en propiedades de franceses, lo cual tensó las relaciones. Fue el 17 de junio de ese año cuando el ministro del Exterior, Luis G. Cuevas, dirigió una carta al barón Antoine-Louis Deffaudis, a la sazón representante de Francia en México, acusándolo de haber escrito una misiva insultante en contra de la dignidad nacional. Deffaudis, lejos de retractarse, defendió su postura en favor de las reclamaciones y ante el choque de ambos políticos, el 16 de enero de 1838, pidió sus pasaportes y abandonó la capital.[35] Las cosas no pararon ahí, pues con apoyo de su gobierno, regresó el 6 de marzo acompañado de una fragata de guerra y cuatro bergantines, al mando del comandante Bazoche para exigir por la fuerza la reparación del daño.[36] Estas naves fondearon en Antón Lizardo y a los tres días pasaron a la Isla de Sacrificios en Veracruz, amenazaron con invadir territorio mexicano si no se cumplían las condiciones que Deffaudis plasmó en un *ultimátum* el 21 de marzo a bordo de la fragata *L'Herminie*, en el cual exigía, entre otras demandas, el pago de 600, 000 pesos que vencía el 15 de abril.[37] En dicho documento se incluía, entre otros más, el pago a un pastelero residente en la Ciudad de México, de ahí que se llamara popularmente a este conflicto "guerra de los Pasteles". El gobierno mexicano contestó que el honor nacional no admitía más que la retirada incondicional de los barcos franceses, y al no darse solución alguna, inició el bloqueo al puerto el 16 de abril.[38] Durante largo tiempo, los navíos permanecieron apostados en costas mexicanas, y privaron al gobierno nacional de los ingresos aduanales además de debilitar al ejército mexicano en el Castillo de

33. Para las razones y los detalles de la guerra, véase Aquino Sánchez, *Intervención francesa.*

34. Josefina Zoraida Vázquez, "La guerra de los Pasteles", en *Historia de México*, t. 11 (México: Salvat Mexicana de Ediciones, 1986), 1777.

35. Zoraida Vázquez, "La guerra de los Pasteles".

36. Véase Aquino, *Intervención francesa*, 142. Este autor señala el nombre de las naves que llegan primero como son *L'Herminie* de 60 cañones y los cuatro bergantines, el *Laurier*, el *Alcibiade*, el *Eclipse* y el *Dunois*, pues algunos autores no dan número de soldados ni nombres precisos.

37. Vázquez, "La guerra de los Pasteles", 1780.

38. Vázquez, "La guerra de los Pasteles", 1780-1782.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

San Juan de Ulúa, ya de por sí agotado por la reciente guerra con Texas, la falta de armas, alimentos y, en general, de recursos. Fue en este *impasse* cuando llegaron los refuerzos el 26 de octubre con el príncipe de Jonville y Baudin a la cabeza, para sumar más de 20 buques y casi 4,000 hombres.[39] De hecho Blanchard señala en su libro que fue días antes cuando la nueva escuadra en la cual venía avistó las naves francesas después de haber pasado por Cuba:

> El 18 (octubre) en la mañana, el marinero en vigía señaló dos navíos de guerra a Sotavento, poco tiempo después distinguimos dos fragatas, y en el momento que las banderas fueron izadas, reconocimos a *La Herminia* y *La Ifigenia*, que hacían bloqueo en las costas de México; *Herminia*, fragata de 60 cañones, bajo las órdenes del capitán Bazoche, comandante de la estación del Golfo de México; *Ifigenia*, fragata de la misma fuerza, comandada por el capitán Parseval. Tenía en *Ifigenia*, amigos muy queridos que festejaba el volver a verlos. Noticias tristes iban a afligir mi corazón: debía ver las tumbas de la mayoría de los que ahora podía abrazar. Vimos de pronto, mucho antes de ser vistos, dos fragatas; se determinó que estábamos en dirección con ellas, justamente bajo el sol, su resplandor impedía ver un punto tan insignificante como un navío, o por tan grande que fuese sobre la superficie inmensa del mar; eso fue la causa de que ellas nos ganaron mucha ventaja y que hicimos mucho tiempo antes de poder alcanzarlas. Cuando estuvimos a poca distancia, *La Herminia* saludó a la bandera del almirante Baudin con siete golpes de cañón.
>
> No pude evitar el sentimiento de tristeza viendo al venerable comandante Bazoche; hacía un año que lo había encontrado en Cádiz en la *Herminia*, pero las preocupaciones, y (esas mismas) tristezas le habían dejado profunda huella en su rostro franco y abierto.[40]

A Deffaudis lo sustituyó de inmediato Baudin, quien el 27 de octubre pidió

39. Las primeras fuerzas francesas que iniciaron el bloqueo desde luego no se libraron de sufrir bajas, no tanto por entrar en algún combate sino por la falta de agua y comida, combinada con el clima de la costa que causó la muerte de varios marineros por la fiebre amarilla y escorbuto. Véase Aquino, *Intervención francesa*, 185. Por otro lado la cifra total de los hombres y los barcos no es precisa en algunos autores, como sucede con Vázquez, "La guerra de los Pasteles", 1781 en cambio Aquino Sánchez, *Intervención francesa*, 187, proporciona el número preciso de los barcos y marineros que se sumaron además de los primeros y los que venían de Francia, algunos de los cuales se habían integrado desde las Antillas. Estos datos también los cita Blanchard en su libro.

40. Adrián Dauzats y Petros Pharamond Blanchard, *San Juan de Ulúa: ou relation de L'expedition française au Mexique sous les ordres de M. Le Comte Amiral Baudin; por MM. P. Blanchard et A. Dauzats. Suivi des notes et documents et d'un aperçu général sur l'état actuel du Texas par M. E. Maissin, lieutenant de vaisseau, aide-de-camp de l'amiral Baudin. Publié par ordre du Roi, sous les*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

permiso al general Manuel Rincón, jefe de la plaza, que la defendía desde el castillo de San Juan de Ulúa, para que uno de sus oficiales, el capitán Le Ray, desembarcara con la intención de entrar en contacto con el ministro Luis G. Cuevas, en la Ciudad de México e iniciaran las negociaciones para un arreglo todavía pacífico al conflicto. De hecho, Baudin se dirigió posteriormente a la ciudad de Jalapa donde mantuvo una conferencia el 16 de noviembre con el mismo Cuevas. En estos arreglos la participación de Petros Pharamond Blanchard jugó un papel importante; acompañó a los dos generales franceses y a un oficial mexicano, Calixto Zaragoza, y fungió como intérprete en los arreglos diplomáticos, asunto que él mismo narra en su libro.[41] Si bien no se encontró una solución al conflicto, fue prácticamente un mes el tiempo que tuvo el artista, primero para conocer el puerto y pintar a su gente, y luego para recorrer varias regiones del país, camino a la Ciudad de México, tanto para describirla con minuciosidad como para realizar algunos lienzos, mismos que continuó a su regreso. Lo más probable es que para los de las batallas tomara apuntes y luego los terminara en Francia, pero es de notar que, tomando en cuenta este escaso periodo, ejecutara asimismo un trabajo muy prolífico en el género costumbrista. Con el riesgo de no seguir un orden cronológico, sino de partir de los géneros de sus trabajos, empezaré por los cuadros de guerra.

Pintor de batallas

De los cinco cuadros que realizó Blanchard en la expedición, cuatro se refieren a la toma y bombardeo de Veracruz y pertenecen hoy a la colección del castillo de Versalles, sin duda, están relacionados entre sí; del quinto se desconoce su paradero. Aunque no existe un orden ni claridad en los títulos, supongo que el primero, dada la cronología de los acontecimientos, es una vista desde la corbeta *La Créole*, que representa a la escuadra francesa en el momento en que se dispone a atacar las costas de Veracruz, por lo cual la ubicaría en diciembre de 1838, cuando se rompieron las hostilidades y que lleva por título *Combat de la Verá-Cruz (Mexique). Les troupes de débarquement quittent les*

auspices de M. Le Baron Tupinier, *alors ministre de la Marine* (París: Chez Gide editeur, rue de Seine, s.-g. 6 bis, 1839), 50 y 51, trad. del autor.

41. Para los arreglos del conflicto, véase Aquino, *Intervención francesa*, 226-248, que hasta ahora es el mejor trabajo al respecto.

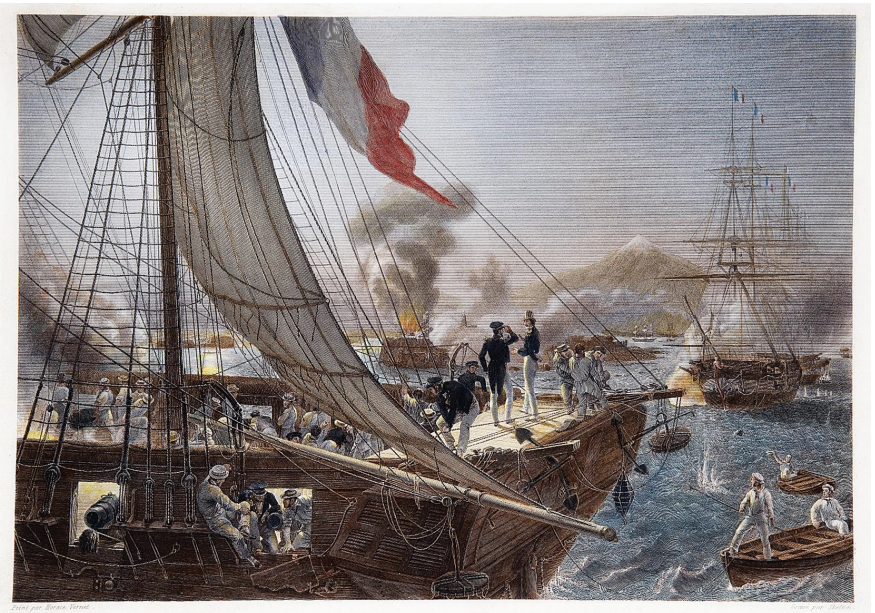
DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

1. Petros Pharamond Blanchard, *Combat de la Verá-Cruz (Mexique). Les troupes de débarquement quittent les navires et se dirigent v.*, 1843, óleo sobre tela, 48 × 45cm. Museo de Versalles, MV5171.

navires et se dirigent v. (combate de Veracruz [México]. Las tropas desembarcan y se dirigen a v.), adquirido por el Museo de Versalles por 300 francos el 19 de febrero de ese mismo año (fig. 1).[42] El cuadro de pequeñas dimensiones representa parte de la proa y la cubierta de uno de los barcos en primer plano, con líneas horizontales y verticales que forman los mástiles al parecer tomados en momentos en que la oscuridad de la noche invadía a los buques —ambiente que el artista se dio a la tarea de hacer notar por las tonalidades azules y grises que le imprimió—, mientras de varias lanchas desembarcan los marinos. A diferencia del grabado de otro pintor de batallas, Horacio Vernet (1789-1863), que lleva por título *Toma del fuerte de San Juan de Ulúa*, *en 1838*, en el cual destaca la figura del príncipe de Joinville desde la proa, con el fondo de un paisaje costero en el que se distingue el bombardeo a la ciudad y el pico de Orizaba, en este cuadro de Blanchard no sobresale ningún personaje (fig. 2). Tales característi-

42. Agradezco a Frédéric Lacalle, conservador a cargo de las pinturas del siglo XIX del castillo de Versalles, haberme permitido consultar en junio de 2011 estos cuadros en sus galerías. Hay que señalar que en el registro de estas obras los títulos se repiten o cambian de nombre, lo que a veces ha creado confusión. El dato de la compra lo menciona Paul Guinard en su libro *Dauzats et Blanchard*, 453.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647



2. Horacio Vernet, *Toma del fuerte de San Juan de Ulúa*, 1839, grabado en metal, 24 × 33.5 cm. Instituto Veracruzano de la Cultura-Colección Museo de Arte del Estado de Veracruz. Foto: Rafael Doniz, IVC/063.

cas me han hecho pensar que Vernet no estuvo necesariamente en la expedición y que quizás realizó este único cuadro sobre el tema a partir de las descripciones de los protagonistas o de los mismos grabados de Blanchard, pero superando sin duda, en calidad compositiva al pintor de Lyon.[43] El que yo supongo es un segundo cuadro lleva por título *Les Troupes de débarquement escaladent les*

43. Uno de los autores que considera que Vernet estuvo en la expedición, de la cual yo dudo, es Esther Acevedo, tanto para analizar este punto como para apreciar una de las mejores reproducciones del cuadro, véase "De la reconquista a la intervención" en el catálogo de exposición *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana* (México: Museo Nacional de Arte/Banamex/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000), 189-193. Resulta también interesante que una copia del cuadro de Vernet se encuentra en el palacio imperial de verano, en Petrópolis, del emperador Pedro II de Brasil. Esto sucede ya que el príncipe de Joinville se casó en 1843 con Francisca de Braganza, hija de Pedro I de Brasil y seguramente llevó una copia, aunque también es digno de notar que prefiriera el cuadro de Vernet a cualquiera de Blanchard.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

3. Petros Pharamond Blanchard, *Les Troupes de débarquement escaladent les remparts du fort sous la conduite du Prince de Joinville (5 décembre)*, 1838, óleo sobre tela, 48 × 45 cm. Museo de Versalles, MV5172.

remparts du fort sous la conduite du Prince de Joinville (5 décembre) (las tropas de desembarque escalan las murallas del fuerte bajo el mando del príncipe de Joinville [5 de diciembre]) (fig. 3), el cual también podría distinguirse con un título en español, *Vista de la toma de San Juan de Ulúa*, de las mismas dimensiones que el anterior; según Guinard, se ejecutó en 1840 y lo compró el rey en 100 francos.[44] En éste destaca igualmente una atmósfera nocturna, tiene como fondo lo que el pintor quiso hacer aparecer como el Castillo de San Juan de Ulúa, con un baluarte de defensa, se ve una torre alta en tonalidades blancas,

44. Guinard, por ejemplo, titula a este cuadro: *Coup de main du prince de Joinville sur Vera-Cruz: le débarquement*, en *Dauzats et Blanchard*, lám. XVII, entre las páginas 400 y 401. La información sobre la compra hecha por el rey se señala en la página 452.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

que desde luego no coincide con las características arquitectónicas reales de este fuerte mexicano, pues faltarían las troneras y una estructura hexagonal. En un primer plano, acercándose a la playa, se encuentra de pie en una lancha que conducen varios marinos, la figura del príncipe de Joinville, sosteniendo la bandera francesa y desde luego en actitud heroica (fig. 4). En el segundo plano aparecen otros soldados escalando un muro lateral, que no existe en realidad, sin que al parecer se note alguna resistencia de fuerzas mexicanas ni se distinga su presencia por ningún lado. Es de notar que la composición se hizo para resaltar el mérito casi exclusivo del hijo de Luis Felipe y que el blanco del castillo y los uniformes de los marineros hacen un contraste muy efectivo con las tonalidades oscuras del cielo por la noche. Digno de notar es que, aunque los registros en el Museo de Versalles tienen el 5 de diciembre como fecha de estos cuadros, en todas las notas, en realidad el ataque al fuerte y el desembarco empezó días antes. El 5 de diciembre fue cuando se tomó el puerto, aunque hubo un intento previo, hecho por ambas partes, de retomar las propuestas y evitar el bombardeo, pero ante nuevos fracasos diplomáticos, el asalto al castillo inició el 27 de noviembre y, valga señalar que, para algunos autores, las privaciones del ejército durante siete meses, con el estado de ánimo completamente pesimista, al considerarse incapaces de defender San Juan de Ulúa y Veracruz, lo que influyó en la derrota. Para Faustino Aquino no hay duda: "la pérdida del fuerte se debió más a la ignorancia de nuestros militares en materia de táctica naval, que a la escasez de sus recursos o al poderío de la escuadra enemiga".[45] De hecho, San Juan de Ulúa capituló sin resistir por lo menos un asalto ante los primeros bombardeos, por tanto la visión heroica que presenta este lienzo no corresponde del todo con la realidad histórica, que sin duda cumplía con el objetivo de exaltar la participación de Joinville en la supuesta "guerra a muerte" que libró contra los mexicanos.

Un tercer cuadro lleva por título *Le prince Joinville conduisant la colonne centrale de débarquement à l'áttaque de la Porte de la Mer lors de la prise de la ville de Vera Cruz, nuit du 5 décembre o ataque a la Aduana de Veracruz* (el príncipe de Joinville conduce al flanco central del desembarque al ataque de la puerta del mar tras la toma de la ciudad de Veracruz) (fig. 5), se sabe por un registro que es de 1843 y de formato también pequeño, se compró para los museos reales de Luis Felipe, junto con el siguiente, el 19 de febrero de ese mismo año.[46]

45. Aquino, *Intervención francesa*, 250.

46. Paul Guinard, *Dauzats et Blanchard peintre*, 453. En su libro, el autor titula este cuadro

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

4. Petros Pharamond Blanchard, detalle de *Les Troupes de débarquement escaladent les remparts.*

Este lienzo se refiere al desembarco que hicieron los franceses esta vez sí a avanzadas horas de la noche del 5 de diciembre para tomar la ciudad de Veracruz después de la capitulación del Castillo de San Juan de Ulúa, y se encontraba en 2009 en una de las oficinas de los Amigos del Museo de Versalles y no en bodega, como los demás. De igual manera es un cuadro que tiene la intención de envolver la atmósfera en un ambiente nocturno, el cielo es de tonos negros, pero la iluminación se concentra en lo que parece ser el muelle y la aduana del puerto, lugar por donde pasaban todos los viajeros y comerciantes que tenían que ser revisados y el cual se distingue por los arcos. De nueva cuenta el protagonista es el príncipe, que parece dirigir a los soldados al ataque, los cuales gracias a la luz que irradia del centro por una explosión, pueden distinguirse con mayor claridad. La acción, de hecho, se inició a las cuatro de la mañana desde los buques anclados frente a Veracruz; con ayuda de lanchas y chalupas salieron las compañías para el desembarco militar, organizado por las tripulaciones de todos los buques de la escuadra francesa. Sin embargo, como había una neblina muy espesa, los soldados no pudieron tocar tierra hasta las 5:30.[47] En estas acciones participaron capitanes como Parseval de la *Ifigenia*, Olivier del *Cíclo-*

como *Départ des embarcations au combant de la Vera Cruz (5 décembre 1838).*

47. Aquino, *Intervención francesa*, 273.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

5. Petros Pharamond Blanchard, *Le prince Joinville conduisant la colonne centrale de débarquement à l'attaque de la Porte de la Mer lors de la prise de la ville de Vera Cruz, nuit du 5 décembre o ataque a la Aduana de Veracruz*, 1838, óleo sobre tela, 50 × 44 cm. Museo de Versalles, MV5567.

pe y S. Georges del *Vulcano*, quien derribó la Puerta del Rastrillo, mientras el resto tomaba el Fuerte de Santiago y la Puerta de la Merced. El príncipe por su parte, con marinos de *La Créole* y coincidiendo con la acción que narra el cuadro, entró por la puerta del muelle que destruyeron por medio de sacos de pólvora para después dirigirse a la casa donde se sabía se hallaba hospedado el general Antonio López de Santa Anna para hacerlo prisionero.[48]

Este último episodio es el que narra el cuarto cuadro en la lista, de hecho el más conocido de esta pequeña serie. Lleva por título *Tropas francesas asaltando un convento mexicano*, *ataque de la Casa de Arista* (fig. 6). Al parecer fue el primero que ejecutó Blanchard, pues tiene la fecha de 1839; aunque Guinard lo registra en 1843, quizá se trata de una copia, repetición por demás lógi-

48. Aquino, *Intervención francesa.*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

ca pues se refiere a la toma de esta casa para atrapar al general Santa Anna y le confiere mayor heroísmo a la acción del príncipe. Otra prueba más de que el lienzo resulta el de mayor importancia de la serie es que también existe un grabado idéntico en el libro escrito por Blanchard y Dauzats, hecha por Chavane (fig. 7), además de una copia que durante mucho tiempo se ha considerado anónima en el Museo de Arte del Estado de Veracruz, en Orizaba; si bien es cierto que Fausto Ramírez tuvo la sospecha de que se trata de un boceto o una réplica del cuadro de Blanchard de Versalles.[49] La acción tiene como escenario el patio de una casa de dos pisos, rodeado de arcos tanto en el primero como en el segundo nivel, que conduce a los pasillos de la residencia. En el segundo de estos pisos las plantas se desbordan por los balcones de hierro, ornato por demás característico de las casas mexicanas que sorprendía a los extranjeros por el alarde de riqueza de la flora nacional. La composición triangular que se forma con los soldados atacantes en el patio permite, de nueva cuenta, que el príncipe se distinga de entre ellos, al centro de la escena, además de que su uniforme de capitán, el sombrero de copa y un brazo levantado señalando la entrada a los soldados divididos en dos flancos, lo destaquen del resto. Uno de estos soldados está tirado en el piso, al parecer herido al lado de dos oficiales; todos apuntan con sus armas a la parte superior en busca del general escondido lo que refuerza la composición con líneas que señalan al príncipe. La iluminación, que resalta las cabezas de algunos soldados, que portan gorras de marineros, proyecta sombras del lado izquierdo. Sin duda, se podría decir que de los cuatro cuadros es el mejor logrado, tanto por una acertada iluminación, como por el dibujo arquitectónico, la precisión en las figuras y la mencionada composición. No se sabe cómo llegó una copia a México, pero desde luego no es la única pues existe otra más en el Museo de la Marina en París. En este cuadro se prefirió destacar el ataque francés a la casa y no el momento en que se tomaba algún prisionero, ya que es bien sabido que la guardia que se encontraba ahí recibió a los soldados con descargas de fusilería, lo cual fue aprovechado por Santa Anna para huir en medio del tiroteo. "Arista en cambió permaneció en su habitación preguntándose a qué se debía ese tiroteo y el cañonazo que se había escuchado, y que no fue otra cosa que el petardo con que los france-

49. Una de las mejores reproducciones tanto del grabado como de la pintura se encuentra en Fausto Ramírez, "Asedios al Paraíso", *Museo de Arte del Estado de Veracruz*, catálogo (México: Fomento Cultural Banamex/Gobierno del Estado de Veracruz/TAMSA, 2001), 56, 57 y 58.

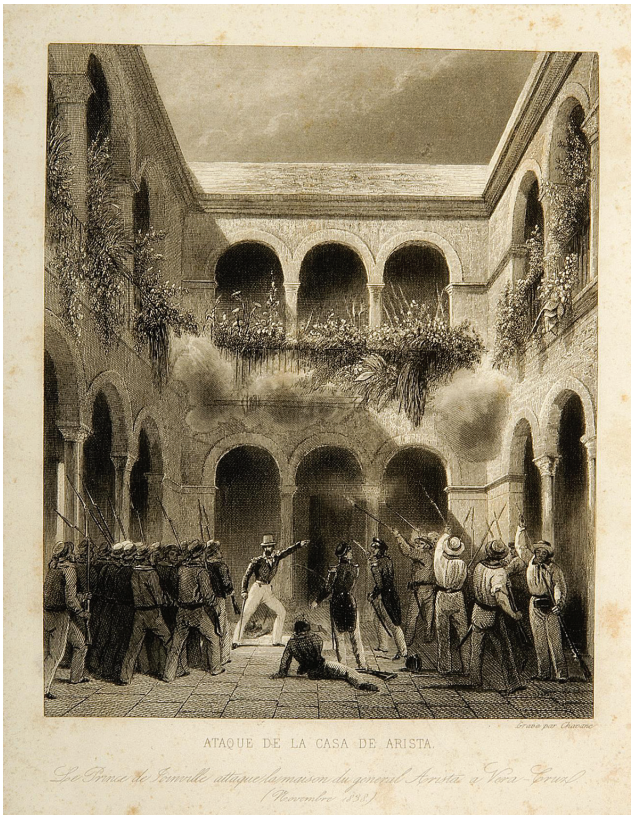
DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

6. Petros Pharamond Blanchard (atribución), *Tropas francesas asaltando un convento mexicano, ataque de la Casa de Arista*, 1839, óleo sobre tela, 50 × 44 cm. Instituto Veracruzano de la Cultura-Colección Museo de Arte del Estado de Veracruz. Foto: Rafael Doniz, IVC/64.

ses volaron la puerta del muelle".[50] El cuadro tampoco consigna el sangriento combate que se libró en los portales del patio y en las escaleras con los soldados mexicanos. Ni la escena del general Mariano Arista hecho prisionero en una de las salas de la casa, quien de hecho "fue presentado al príncipe de Joinville, el cual, poniéndole una pistola en el pecho, le preguntó dónde estaba Santa Anna —a lo que— don Mariano contestó que no lo sabía; y por ello un general francés le dijo que sería fusilado en el acto si no respondía, pero el general

50. Aquino, *Intervención francesa*, 273.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647



7. Chavane, *Asalto a la Casa de Arista*, 1839, grabado en metal, 21 × 16 cm. Instituto Veracruzano de la Cultura-Colección Museo de Arte del Estado de Veracruz. Foto: Rafael Doniz, IVC/066.

sabía que tales amenazas eran —por lo común— de rutina para obligar a los prisioneros a hablar".[51] Ante tal indiferencia se le condujo ante la presencia de Baudin y, aunque la casa fue registrada, se concluyó que el "pez gordo", que para los franceses representaba Santa Anna, había escapado; éste por cierto, en esos momentos corría por las calles de Veracruz en dirección a los cuarteles, donde se librarían nuevas batallas y perdería una pierna. Todas estas acciones hubieran permitido la representación de escenas de gran alcance, pero desde

51. Aquino, *Intervención francesa*.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

luego esto implicaba, no sólo tiempo, sino un pintor de habilidades más profundas y un formato de mayor tamaño.

El quinto cuadro no se encuentra en la colección de Versalles; hasta ahora se desconoce su paradero y por tanto su título en francés. Se refiere al baile ofrecido por el príncipe de Joinville, en el barco *Ifigenia*, a las damas de La Habana, a su paso de regreso a Francia, cuando atracó en la isla después de la expedición y el bombardeo a Veracruz. El título que se le podía dar en español es *Baile a bordo del* Ifigenia, y por datos en el libro de Blanchard es posible fecharlo en enero de 1839. La escena parecería la de un palacio si no se distinguiera el techo improvisado formado por las telas de campaña del salón de baile que se instaló en la cubierta y que luce un gran número de candiles. En un primer plano, de un lado se distinguen las parejas con los oficiales de gran uniforme y la hilera de damas vestidas de gran etiqueta con trajes blancos y vaporosos, que se pierden en un punto de fuga. Del lado derecho, que separa una palmera, se ve el adorno de plantas, gallardetes, espejos y flores, con toques de rojo y verde, que sugieren un ambiente de lujo en el baile, junto con algunas personas sentadas. Al fondo se nota el estrado donde se dispuso un balcón y quizá la mesa para el banquete. La acertada iluminación y una buena composición dotan de calidad al cuadro, pues se distinguen muchos detalles de la escena que representa. Gracias al libro *San Juan de Ulúa*, que contiene una minuciosa descripción de todo el viaje, se sabe que el 13 de enero Blanchard llegó a La Habana a bordo del barco *Lapérouse* y ahí se entera del proyecto que había concebido el príncipe, el cual se había adelantado para dar un suntuoso baile a la sociedad habanera a bordo del barco y desperdirse de América. De hecho, según narra "S. A. S. añadió amablemente que confiaba en mí para los arreglos decorativos de la fragata; —que recibí— como un favor y prueba de confianza, que yo habría solicitado si su alteza no hubiera prevenido mi demanda".[52] En el mismo libro, en el cual se encuentra un grabado casi similar a la pintura, se dice que se emplearon 12 días para los preparativos del baile y los arreglos en el barco, al que concurrieron representantes de Inglaterra, algunos franceses expulsados de México, todos los oficiales apostados en el puerto, además de las más importantes damas y caballeros de La Habana. El baile se ofreció el 28 de enero, fue un derroche de lujo, tanto por el banquete, los adornos mencionados del barco en el que no se omitió ningún gasto y la orquesta que estuvo formada enteramente por músicos negros —la cual se distingue en una alta tarima

52. Dauzats y Blanchard, *San Juan de Ulúa*, 415, trad. del autor.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

a la derecha— y cuyo director compuso una contradanza para la ocasión con el alusivo nombre de *La Ifigenia* en México.[53] Digno de notar es que mientras realizaba los arreglos del barco, Blanchard tuvo la oportunidad de recorrer la ciudad de La Habana y asistir a la ópera, que en ese entonces tenía como figuras al famoso tenor Galli y a la soprano Madame Albini, quienes habían estado en México, apenas unos años antes.[54]

Se podría suponer que la intención de todos estos cuadros sería adornar la Galería de Batallas, en el Museo de Versalles, pero como he dicho su pequeño tamaño descarta esta posibilidad. Es bueno recordar que el 29 de agosto de 1833 Luis Felipe había ordenado a Frédéric Nepveu, su arquitecto en Versalles, empezar la total renovación de la Gran Sala de Jardines, en el primer piso de la estructura central del palacio,[55] para convertirlo de residencia real a un museo histórico para el pueblo; aunque este plan iconográfico inició realmente dos años después, en 1835, e iba más allá de incluir los triunfos o "glorias militares francesas" recientes. Cabe advertir que no sólo se pretendía que esos triunfos fueran de su reinado, ya que las imágenes de esta galería estaban inspiradas en sucesos desde la época medieval hasta el tiempo moderno. De hecho, de los siete que tocan el periodo posterior a la Revolución francesa, cinco se dedicaron a los triunfos de un solo hombre: Napoleón Bonaparte, en la llamada Salle du Sacre, numéricamente más abundantes en comparación con los del mismo "rey burgués".[56] Entre los cuadros en homenaje a Napoleón se encontraba *La batalla de Austerlitz*, realizado en 1810 por el famoso pintor François Gerard y llevado al palacio en este periodo o los encargados *ex profeso* por el rey a su pintor favorito, Horacio Vernet, en 1836, como *La batalla de Jena*, *La batalla de Friedland* y *La batalla de Wagram.* Por supuesto, para algunos autores detrás de todo ello se escondía una astuta estrategia política diseñada para legitimar su gobierno, al utilizar la pintura histórica como un discurso propagandístico que mandaba entre otros mensajes, situar a Luis Felipe y sus here-

53. Dauzats y Blanchard, *San Juan de Ulúa*, 416 y 417.

54. Dauzats y Blanchard, *San Juan de Ulúa.*

55. Michael Marriman, *Painting Politics for the Louis-Philippe. Art and Ideology in Orlénist France. 1830-1848* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1988), 150. Para el nuevo plan de reestructuración del Palacio, véase Thomas W. Gaeghtgens, *Versailles, de la Résidence royale au musée historique: La Galerie des Batailles dans le museé historique de Louis-Phillippe* (Amberes: Mercatorfonds, 1984). También Claire Constans, *Musée National du Château de Versailles: catalogue des Peintures* (París: Editions de la Reunion des Musées Nationaux, 1980).

56. Marriman, *Painting Politics*, 164-166.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

deros en la tradición de la política liberal fundada en 1789 por la Revolución francesa. De igual manera la exaltación de los triunfos napoleónicos tiene una función mucho más profunda: detener la oposición bonapartista y republicana contra el régimen orleanista, pues entre otros objetivos, conciliaba la figura del emperador, alejaba a la monarquía de Julio del odiado absolutismo borbónico de la época precedente de la Restauración, y lo conectaba con los supuestos principios constitucionales y heroicos de la época napoleónica.[57] La mejor prueba de todo ello es que, por gestiones del mismo Luis Felipe, se traen las cenizas de Napoleón en 1840 de la isla de Santa Helena, para depositarlas en Los Inválidos, de París, encomienda que por cierto se le encarga al príncipe de Joinville. En resumen no era necesario en este plan de la manipulación del pasado incluir los triunfos militares del momento, los cuales de por sí eran escasos.

Estas circunstancias explican porqué no se mandó al mejor pintor del momento, como era Horacio Vernet, a una expedición, se podría decir menor, como era la de México y se prefirió a Blanchard y Dauzats, a los cuales se les encomendó primordialmente ilustrar con abundantes grabados el libro de *San Juan de Ulúa* que también cumplía una propaganda política. Aunque Guinard no lo aclara, supongo que de los pequeños cuadros de batallas hechos por Blanchard y presentados en la Academia, quizá derivaron estos grabados. En todo caso fueron obras secundarias, quizá le servían como referencias para ser utilizadas, sólo en caso necesario, en un proyecto pictórico más ambicioso como base de cuadros de mayores dimensiones, lo que desde luego no se concretó. No hay noticias de que Blanchard hiciera otros trabajos como pintor de batallas, de ahí que no se aborde más este aspecto.

Cuadros de costumbres y tipos populares

Si el amplio proyecto del rey Luis Felipe en su galería de batallas en el Palacio de Versalles impidió a Blanchard brillar en este escenario, en cambio le dio la oportunidad para desarrollar una de las mejores series costumbristas y de tipos populares mexicanos que se hicieron en el siglo XIX. Este conjunto, como he dicho, se compone de aproximadamente 50 obras casi todas a la acuarela que van de simples apuntes a un lienzo al óleo de mayores dimensiones, donde es notorio un mayor cuidado en la ejecución. Valga señalar que la preferencia en

57. Marriman, *Painting Politics*, 17-24 y 151-157.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

estos cuadros por los tipos y paisajes tanto del puerto de Veracruz como de lugares cercanos se debe, sin duda, a que en esta zona el artista estuvo más tiempo y quizás en el puerto jarocho Blanchard tuvo una mayor oportunidad para explayarse en sus dotes artísticas que en cualquier otra región del país, incluidas las ciudades de México o Puebla las cuales también conoció. Por ello cito la impresión que se hizo del puerto cuando lo avistó por primera vez desde la Isla de Sacrificios, y señaló, como muchos otros viajeros, su malsano clima:

> una larga línea de dunas de arena blanquecina domina tristemente la playa y da un aspecto de aridez. El paisaje es cortado por las colinas cubiertas de alguna vegetación, pero entre las dunas y las colinas se encuentran los pantanos que al no tener medios de desecho exhalan miasmas de aguas pútridas que invaden todo el ambiente.
>
> La fiebre amarilla de estos pantanos es el terror para el extranjero, ella defiende el territorio mejor que lo podría hacer cualquier otra arma. Contra ella la bravura es impotente. La Villa de Veracruz tiene sus casas y sus iglesias pintadas de colores varios, sus murallas blancas parecen como perdidas en la arena que la rodean por todos lados; a 800 metros hacia el N. N. E. sobre un arrecife, está emplazado el fuerte de San Juan de Ulúa blanco como la villa que defiende y que domina con su artillería.[58]

No en vano la viñeta que ilustra el capítulo de su libro dedicado al puerto tiene la imagen de las tumbas de los soldados franceses enterrados en la Isla de Sacrificios, que sucumbieron a la fiebre antes de entrar en algún combate, razón por la cual la llama tierra de batallas, pero también "de sollozos y diabólica, por la muerte que se encontró aquí". Pese a ello, Blanchard hizo una vista más amable del puerto, a la acuarela, desde la playa hacia San Juan de Ulúa, en la que destacan las olas del mar que rodean el fuerte; pero los tipos jarochos son los

58. "[…] une longue ligne de dunes de sable blanchâtre domine tristement une plage base; ces dunes […] sont d'une affreuse aridité; derrière elles, à une assez grande distance, une autre chaîne de collines couvertes de verdure borne […]; entre les dunes et les collines règnent des marécages qui n'ayant aucun moyen de desséchement, exhalent les miasmes putrides qui envahissent toutes les contrées environnantes.

[…] la fièvre jaune sort de ces marais impurs pour être la terreur de l'étranger, elle défend le territoire mieux que ne le pourrait faire une armée: contre elle la bravoure est impuissante. La ville de Vera-Cruz, avec ses maisons et ses églises peintes de couleurs variées, ses fortifications blanches, semble comme perdue au milieu des sables qui l'entourent de tous côtés ; à 800 mètres environ dans le N.N.E, sur un rescif, est placé le fort de San Juan de Ulùa, blanc comme la ville qu'il défend et qu'il domine avec son artillerie", en Dauzats y Blanchard, en *San Juan de Ulúa*, 65-66, trad. del autor.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

8. Petros Pharamond Blanchard, *Negra fumando*, 1838, acuarela, 18 × 11 cm. Colección A. Cristóbal.

más abundantes, y entre ellos se encuentran los personajes de origen africano que llamaron su atención como la conocida *Negra fumando* (fig. 8), se detiene en la sencilla vestimenta de la mujer con blusa blanca y falda de indiana estampada en rosa. El interés o el gusto por representar mujeres en todas sus gamas de color y vestimenta es notorio; como en el *Grupo de mujeres apostadas en una puerta*, envueltas en rebozos, y la figura de un niño desnudo a un lado; es evidente su preocupación por pintar las diferentes tonalidades de la piel, sobre todo, una de ellas que resalta por ser más oscura, lo mismo que *Mujeres en el interior de una casa* en diversas actividades (figs. 9 y 10). La *Vista del mercado* es igualmente interesante, ya que era un lugar al que concurría una variedad de gente del pueblo, como las vendedoras de frutas, también envueltas en rebozos; lugares y escenas que le permitieron incluir figuras de pericos y monos que se comerciaban o servían de mascota a los vendedores, que al artista francés le han de haber parecido muy exóticos. Desde luego, la inclinación por pintar a

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

9. Petros Pharamond Blanchard, *Mujer del puerto jarocho*, 1838, acuarela, 18 × 12 cm. Colección A. Cristóbal.

las mujeres y su vestimenta estaba muy en boga en el momento, con la aparición de los llamados tipos populares, como los jarochos que abundan en su obra. Existen, por ejemplo, cuadros con un minucioso trabajo en los detalles de la ropa, tanto de hombres como de mujeres; puedo señalar el de una familia veracruzana, formada por el padre, la esposa y la hija que si bien deja ver deficiencias en el dibujo anatómico, en especial en la representación de los pies y el rostro, refleja muy bien el traje de esta región (fig. 11). En su libro Blanchard describió el atuendo de los hombres que observa, cuando sale por el camino de Paso de Ovejas, y que le permite ver por primera vez a los que ya denomina jarochos. Según narra, era un domingo, y una gran población se extendía a lo largo del camino, uno de los sitios que le resulta más agradable del país, y describe la manera como se compone el traje:

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

10. Petros Pharamond Blanchard, *Mujeres en el interior de una casa*, 1838, acuarela, 18 × 11 cm. Colección A. Cristóbal.

> un pantalón blanco en bella tela de algodón, abierto desde la mitad del muslo, una camisa plisada en todo el cuerpo; un gran sombrero de alas anchas hecho también de fieltro blanco y botas ricamente bordadas con "arabescos" de una fineza extraordinaria: he aquí el traje de los elegantes en campaña. Casi todos están armados de machetes, que es una espada recta de una longitud media, que a más de servirles de defensa personal, también tiene la función para abrirse paso en medio de la maleza del bosque.[59]

59. "Un pantalon blanc en belle étoffe de coton, ouvert dès le milieu de la cuisse, une chemise plissée tout atour du corps, un immense chapeau à larges bords en feutre blanc, et des bottes richement brodées d'arabesques d'une finesse extraordinaire: voilà le costume des élégants des campagnes. Presque tous sont armés du machete, sabre droit d'une longueur moyenne, qui sert à plusieurs usages, outre leur défense personnelle; c'est avec cette arme qu'ils s'ouvrent un passage au milieu des plus épaisses forêts", en Dauzats y Blanchard, en *San Juan de Ulúa*, 100, trad. del autor.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

11. Petros Pharamond Blanchard, *Familia veracruzana*, 1838, acuarela, 18 × 12 cm. Colección A. Cristóbal.

En esta visión del trópico también le llamó la atención que el traje se completara con el uso de los sarapes, la mayoría multicolores, y señala que en el Perú se les conocía como ponchos. Tanto en su descripción escrita, como en la plástica hay un detenimiento muy preciso en los trajes de las mujeres, por ello no es extraño que en los cuadros que tienen una mayor intención de representar una escena costumbrista, destaque esa presencia femenina, como las mujeres que se distinguen en el Paseo —hoy parque Zamora— o en las iglesias del puerto, donde se ven arrodilladas envueltas en coloridos chales. La aridez del paisaje que se percibe en el fondo de algunos de estos cuadros no deja duda que es el puerto, lo mismo que los zopilotes que revolotean en algunas escenas, que eran aves muy apreciadas en Veracruz, ya que tenían la función de limpiar las calles de la carroña o animales muertos. Pero sin duda la que para mí es una de las mejores estampas de Blanchard es la que se adivina pudo ser una joven y bella porteña que le llamó la atención. Se encuentra de perfil, con falda larga blan-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

ca, está envuelta en un rebozo y luce en el pelo la clásica peineta o cachirulo, hecho de concha nácar que dará origen al traje folklórico actual (fig. 12) y que coincide en parte, con la descripción que hace en su texto:

> el traje de las mujeres es de una gran simplicidad; una blusa escotada de manera increíble; una enagua blanca en el borde inferior, y el resto de azul índigo, las piernas y los pies desnudos, tal es el vestido habitual; cuando viajan ellas se cubren la cabeza con un chal o echarpe, nombrado reboso, con dibujos de cuadros azules y blancos, de una tela ligera de lana o de algodón; ellas se envuelven graciosamente en los pliegues de su reboso.[60]

¿Cuáles eran los antecedentes del artista para realizar esta serie de tipos populares que pudieron servirle de referencia? Su propio trabajo en España, sobre toreros y la fiesta en las plazas taurinas sin duda fue un excelente ejercicio y una empatía con el mundo hispano, pero también es posible que haya conocido el álbum de Claudio Linati, *Trajes civiles*, *militares y religiosos*, publicado en Bruselas, Bélgica en 1828 y aún más probable es que haya tenido conocimiento del *Viaje pintoresco y arqueológico*, *por la parte más interesante de México entre los años de 1834 a 1836*, del alemán Carlos Nebel, el cual se había publicado en París en 1836 y en donde se incluyeron algunos tipos mexicanos. Sobre todo el trabajo de Nebel gozaba de enorme popularidad en estos años, pues además venía avalado por una introducción del barón Alejandro de Humboldt, quien hizo que se copiara muy pronto en México, y motivó incluso que su autor viniera a reclamar los derechos de la obra. Debido a este éxito, el arquitecto de Hamburgo decidió publicar otra edición en español para un público mexicano, justo en 1838, pero su venta se retrasa hasta 1840 precisamente por el bloqueo de los franceses. Llama la atención que un grabado de Blanchard en su libro lleve por título *Monte virgen* al igual que una litografía de Nebel, aunque la referencia pudo ser también la de Charles Othon Jean Baptiste conde Clarac (1777-1847).[61] Fuera de ello, al revisar las pinturas no encuentro una evidente cercanía con los trabajos del arquitecto alemán; me atrevo a suponer que Blanchard estuvo más imbuido de la obra de Jean Baptiste Debret

60. "Le costume des femmes est de la plus grande simplicité ; une chemise décolletée d'une façon incroyable, un jubon dont le haut est blanc, et le reste bleu d'indigo, les jambes et les pieds nus: tel est leur vêtement habituel. Lorsqu'elles voyagent, elles mettent sur leur tête un châle ou écharpe nommé reboso, à carreaux bleus et blancs, d'une étoffe légère de laine ou de coton; elles s'enveloppent gracieusement dans les plis du reboso", en Dauzats y Blanchard, en *San Juan de Ulúa*, 101.

61. El trabajo de este artista lleva por título *Floresta virgen de Brasil* y fue realizado en 1819.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

12. Petros Pharamond Blanchard, *Joven jarocha*, 1838, acuarela, 18.5×12 cm. Colección A. Cristóbal.

(1768-1848), quien había hecho un importante trabajo sobre los tipos de Brasil, obra que era también muy popular en Francia. En todo caso, todo ello alude a la búsqueda del exotismo en las regiones poco conocidas del mundo, una de las vertientes del romanticismo del cual, desde luego, no podía escapar Blanchard; no hay que olvidar que en un principio esa curiosidad la encauzó al Oriente, y en cierta manera a España, pero después intuyó que el campo era fértil en América, posiblemente una poderosa razón para aceptar el viaje en la expedición. El *Voyage pittoresque et historique au Brasil*, por ejemplo, empezó a publicarse desde 1834 y se concluyó en 1839 también en la capital francesa. En especial el volumen 3, dedicado "a la instrucción pública, cultos religiosos, acontecimientos políticos y personajes realistas" de la capital imperial como era Río de Janeiro, muestra muchas costumbres y actividades de los esclavos negros de esa ciudad. Resulta notoria, en la obra de Debret, la abundancia de vendedores callejeros en Río de Janeiro, aspecto que destaca Blanchard en Veracruz, como una característica que

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

pudo atraer a los dos artistas franceses. En especial hay una escena de un cuadro de Blanchard donde se encuentra una multitud al parecer en un fandango en la calle, y en uno de los extremos aparece una mujer sentada amamantando a su hijo (fig. 13), que me recuerda otro cuadro de Debret, "Encuentro de matronas" con una esclava negra en la misma posición, dándole pecho a su hijo, en el extremo inferior izquierdo. Las diferencias apuntan más bien hacia al hecho de que las escenas suceden, una al interior y la otra en plena calle, pero la multitud variopinta y alegre es notoria en ambas. El hecho es que la variedad de tipos pocas veces se había pintado tanto en la región. Finalmente, puedo decir que todos estos cuadros son más que bocetos —como el de un negro con un amplio sombrero de paja, en el que apenas se dibujó la vestimenta pero en cambio hay un minucioso cuidado en el dibujo del rostro, o también el retrato a lápiz de un caballero, quizás veracruzano, con un gorro y bata de casa—, más próximos al dibujo trazado a vuela pluma, que a pinturas terminadas, ambas obras están impregnadas de un aire fugaz y espontáneo. Sin embargo, hay algunas excepciones en esta serie, pues existen cuadros cuya elaboración tal parece le llevó más tiempo. Uno de ellos se titula *Vendedores con el Pico de Orizaba*, que representa una escena al aire libre, en medio de una vegetación exuberante, de la que destacan varias plantas como un árbol de plátano, y está enmarcada por la amplia montaña cubierta de nieve, que llamaba mucho la atención de los viajeros. Del lado izquierdo, en un primer plano, se encuentra un grupo de vendedores de fruta, sentados mientras un jinete que se ve de espaldas se ha detenido, sin bajarse, a comprarles algo, figura que sobresale en la composición. La recreación de los detalles del sarape y de la ropa de los personajes demuestra el cuidado por hacer una obra más elaborada. De igual manera, las diferentes tonalidades del verde de la vegetación dan cuenta de una obra acabada, y de hecho explican por qué se presentó en una exposición de la Academia de Bellas Artes de Lyon al año siguiente, es decir en 1839.[62] El colorido y la luz en el cuadro sintetizan de nueva cuenta dos de los principales aspectos presentes en varios de los pintores de la época y más aún si visitaron nuestro país; por un lado, el exotismo, del que ya se habló y que algunos autores han calificado de *romanticismo tropical*,[63] que alimentaba, sobre todo, la idea de

62. Este dato lo cita Paul Guinard, *Dauzats et Blanchard*, 452. Incluso señala el título con el que se presentó en la exposición: *Marchand de fruits au Mexique*. Me fue difícil encontrar al coleccionista particular que ahora posee el cuadro y por ello no lo incluyo.

63. Quien ha acuñado este término entre otros investigadores es Ana Lucía Araujo en su libro: *Brazil through French Eyes. A Nineteenth-century Artist in the Tropics* (Alburquerque, Nuevo México: University of New Mexico Press, 2015), 124.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

13. Petros Pharamond Blanchard, *Fandango jarocho*, 1838, acuarela. Colección A. Cristóbal.

un mundo bello, por la flora y la fauna inmensamente ricas, pero también virgen e ignoto. Por el otro, un paisaje que presenta los diversos matices del territorio; por algo Blanchard divide en tres las zonas que visita, desde las costas de Veracruz hasta la Ciudad de México, dada su temperatura: tierra caliente (*terre chaude*), tierra templada (*terre tempérée*) y tierra fría (*terre froide*) lo que implicaba la variedad de climas y paisajes, que se deleita narrar en su libro. De hecho, cuando describe la orografía destaca que: "el calor es insoportable al pie de estas montañas alpinas, pero que en su punta están coronadas de nieves eternas; las temperaturas son de lo más variadas, de lo más opuestas, de las zonas tórridas a las regiones heladas, encontramos todas las flores que crecen y florecen en un clima que le es favorable y cubren a este país de la base de su paisaje, con una espléndida capa de colores abigarrados".[64] Quizá por ello el interés en destacar las fronteras, como eslabones de la transición de estos espacios que fascinaban a todo viajero; de ahí pintar una montaña nevada con una flora tropical a sus pies que contrasta el clima frío y el caluroso. No obstante, al parecer Blanchard no tuvo el tiem-

64. "la chaleur la plus insupportable au pied de ces monts alpestres dont le front est couronné de neiges éternelles; les températures les plus variées, les plus opposées, depuis la zone torride jusqu'aux régions glacées, et toutes les plantes, toutes les fleurs qui croissent et s'épanouissent chacune dans le climat qui lui est favorable et couvrent de pays de la base au faîte, d'un splendide manteau aux couleurs diaprées", en Dauzats y Blanchard, en *San Juan de Ulúa*, 84, trad. del autor.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

po para elaborar más cuadros de esta catadura pues no se encuentra otro igual, a excepción de un paisaje que se presentó en el Museo de San Carlos y que Elisa García Barragán no dudó en calificar de soberbio, en el que de nueva cuenta se percibe esta intención de marcar las diferencias climáticas de las regiones. En este cuadro Blanchard pintó a un jinete que corre a todo galope, y cruza esas fronteras pues es notorio que sale de una especie de bosque o selva tropical, con abundantes árboles a un campo abierto en donde se distingue a lontananza una vegetación que ha cambiado notoriamente y que se asemeja más bien al paisaje de una sabana carente de vegetación; una palmera en el centro de la composición y al lado izquierdo unos troncos que al parecer han sido derribados, tienen la intención de marcar dos líneas que separan esos distintos climas (fig. 14).[65] De ahí que en la serie también se encuentran muchos detalles de la flora y de la fauna (fig. 15), incluso el dibujo de un escorpión y hasta el de un cocuyo o insecto luminoso (*phyrophorus noctilucus*), característicos de la zona que hablan del gusto del artista por registrar todo lo que ve, en ese afán científico de documentación tan caro a la Ilustración en el cual todavía se debatían los pintores románticos.

Viñetas en el libro de San Juan de Ulúa

Publicado al año siguiente de la expedición en 1839, el libro de *San Juan de Ulúa* ofrece una interesante y minuciosa descripción del país, que ya he señalado, sobre diferentes aspectos que podrían interesar entonces al público europeo. Este volumen, digno de destacar, no fue un trabajo improvisado, pues Blanchard se dio a la tarea de documentarse para lo cual se apoyó en autores como Antonio de Solís, en su obra *Historia de la conquista de México*, y el barón Alejandro de Humboldt, en su *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, que le sirvieron para entender varias de las construcciones de la capital, o tener noticia de personajes; ambos escritos fueron una fuente interesante para la historia social, política y económica de México en esos años, apenas tomada en cuenta. Por ejemplo, en el libro menciona que conoció a Ashburnam, encargado interino de los negocios de Inglaterra en ausencia de Packhenhan, ministro oficial y en ese entonces encargado de proteger a los franceses pues no había representante de Francia. Al respecto Blanchard mencionó que:

65. La reproducción de este cuadro se puede ver en el catálogo de la exposición "Veracruz, los colores del sol", 12.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

14. Petros Pharamond Blanchard, *Paisaje veracruzano*, 1838, óleo sobre tela. Colección A. Cristóbal.

> yo vivo con el señor Ashburnam y el señor Mialhe, joven artista francés, que estaba establecido en México desde hace poco tiempo. Es el destino de Francia de lanzar a sus hijos a todas las naciones para propagar, por medio de misioneros iluminados, el gusto por las artes, o para popularizar los descubrimientos más importantes de la ciencia. El señor Mialhe cuyas litografías eran admiradas en su patria, partió de París con el noble designio de ir a naturalizar a dos mil leguas, los métodos litográficos; ni las dificultades del viaje aún más grandes por la obligación de transportar el material necesario, ni el personal nuevo que debía instruir llegando, lo frenaron, y fue el primero que tuvo la gloria de hacer participar a México de uno de las más grandes descubrimientos del siglo.[66]

66. "Je vis chez M. Ashburnan M. Mialhe, jeune artiste français, qui était depuis peu de temps établi au Mexique. Il est de la destinée de la France de lancer ses enfants chez toutes chez toutes les nations pour y propager, en missionnaires éclairés, le goût de arts, ou pour or vulgariser les découvertes les plus importantes de la science. M. Mialhe dont les litographies étaient justement admirées dans sa patrie, partit de Paris avec le noble dessein d'aller naturaliser à deux mille lieues les procédés litographiques ; ni les difficultés du voyages rendues plus grande encore par l'obligation de transporter le matériel nécessaire ni le personnel nouveau qu'il dut instruire en arrivant, ne l'arrêtèrent, et le premier il eut la gloire de faire participer le Mexique à l'une de plus découvertes de ce siècle", en Dauzats y Blanchard, en *San Juan de Ulúa*, 168-169, trad. del autor.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

15. Petros Pharamond Blanchard, *Vegetación probablemente en el estado de Veracruz*, 1838, acuarela. Colección A. Cristóbal.

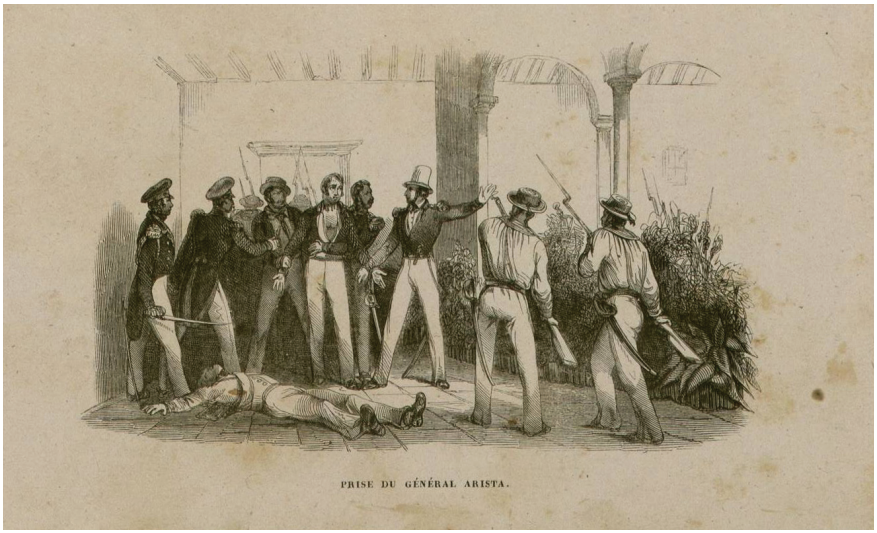
El joven artista al que se refiere Blanchard es seguramente Federico Mialhe (1810-1881), cuya llegada algunos autores ubican en 1838,[67] no obstante que no le cabe la gloria, como dice Blanchard, de ser el primero en "hacer participar a México de uno de los más grandes descubrimientos del siglo" como era la litografía. De hecho, si se deja de lado la apología que hace de la Intervención francesa, se descubren interesantes viñetas, que también constituyen una valiosa referencia, las cuales se pueden clasificar en dos grupos: grabados grandes y grabados pequeños. Los primeros en página completa alusivos a los sucesos que narra, como *Prise du Général Arista* (la aprehensión del general Arista) (fig. 16) y los segundos por lo regular al principio o al final de cada capítulo, insertados en el mismo texto. Las viñetas grandes suman un total de 18, y su ejecución corresponde por mitad a Blanchard y

67. Quien ha dado cuenta de Mialhe ha sido Ricardo Pérez Escamilla. Este autor apunta que estableció su taller en 1838 asociado con José Decaen, véase "Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX", catálogo de exposición, *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX* (México: Museo Nacional de Arte, 1994), 23. Sin embargo, otras fuentes señalan que en este mismo año Mialhe estuvo en La Habana, Cuba, donde realizó un importante trabajo litográfico, así que estos datos abren nuevas fuentes a la investigación.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

a Dauzats, a excepción de una sola, hecha por Justin Ouvrier que representa un paisaje: *Plan de Tepeyagualco.* Es evidente la preferencia de Blanchard por escoger los episodios bélicos o del puerto de Veracruz, como el dibujo del *Fuerte de San Juan de Ulúa* o la explosión en la *Torre del Caballero (Tour de Cavalier*) y las escenas costumbristas con el título de *Costumes Mexicains*; a su vez Dauzats se inclinó por paisajes rurales del campo mexicano, como una vista del *Ixtaccihuatl* (*sic*) y el *Popocatépetl*, o de lugares como *Jalapa* o de la Ciudad de México: *Calle del Puente del Espíritu Santo* o *Sagrario y Catedral de México*. Es de destacar que en la primera de estas vistas —hoy calle de Isabel la Católica—, a pesar de que el autor no estuvo en el país, es fiel en representar la iglesia de La Profesa que se encuentra en esta calle, no así en el caso de su arquitectura; en cambio el *Sagrario* tiene mayor fidelidad en el dibujo y en el texto se señala que es de estilo churrigueresco. Sólo un grabado fue ejecutado por los dos artistas: *Bal à Bord de l'Iphigénie* (El baile a bordo del Ifigenia) (fig. 17). Si Dauzats contó con algunos bocetos proporcionados por su amigo Petros Pharamond para realizar estos grabados es un misterio que no se aclara en el libro, ni en la biografía hecha por Guinard, aunque me inclino a creer que así fue; lo cierto es que la calidad del dibujo y, sobre todo, la fidelidad a la realidad representada hacen del conjunto de grabados testimonios gráficos que después tomarán las revistas francesas. Las viñetas pequeñas a su vez están distribuidas en los 17 capítulos del libro, con dos grabados dedicados a cada uno de ellos, lo que da un total de 34. Todas las realizaron Blanchard y Dauzats, e igualmente hay una preferencia del primero por los acontecimientos que tienen que ver de manera directa con la intervención francesa, de la cual fue testigo, como *La llegada de los plenipotenciarios mexicanos*, *Entierro de M. Lambert*, *Tumbas de los marinos franceses en sacrificios o el Almirante y su Estado Mayor*. Por su parte, Dauzats ejecutó paisajes rurales, como un *Bosque virgen* o *Puente Nacional*, y en especial vistas de ciudades o poblaciones como Las Vigas, Santa Gertrudis, Río Frío o San Miguel del Soldado. Son también muy fieles a la realidad del paisaje mexicano, con menos atisbos de una interpretación personal más notoria en los cuadros, lo que hace muy valiosos los grabados y quizá comparables sólo a lo que había hecho años antes Elizabeth Ward al ilustrar el libro de su esposo, Henry George, *México en 1827*, primer embajador británico en nuestro país. De hecho, eran los anglosajones quienes llevaban una ventaja en la publicación de libros sobre viajes a México, pues además de Ward, publicaron el estadounidense Joel Poinsett en 1824, y sus compatrio-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647



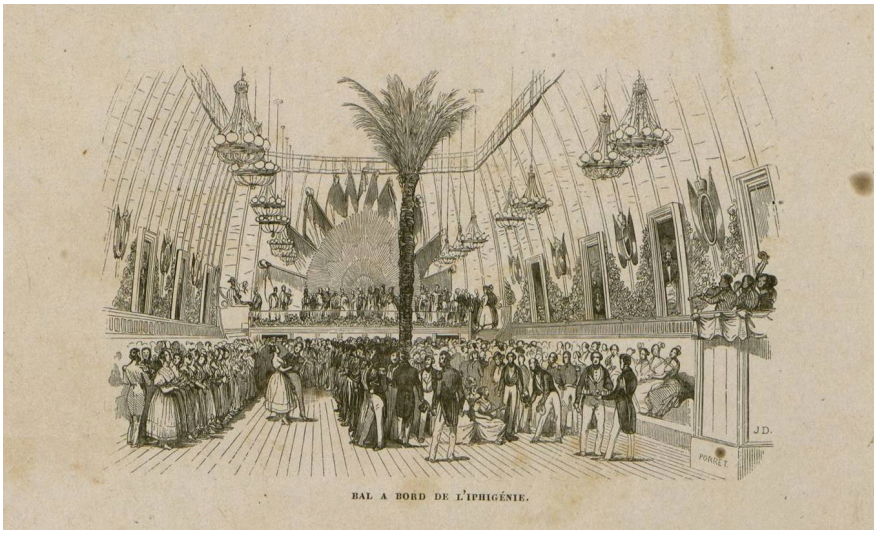
16. Petros Pharamond Blanchard, *Prise du Général Arista*, 1839, grabado tomado de *San Juan de Ulúa ou Relation de L'expédition Française au Mexique* (París: Gide, 1830), 371. Biblioteca de la Universidad de Nuevo León.

tas William Bullock el mismo año, Basil Hall, en 1825, R.W. Hardy en 1828 y George Frances Lyon en 1828,[68] y aunque el francés Mathieu de Fossey se encontraba en la década de 1830 en el país, será hasta 1844 cuando publique su libro *Viaje a México*.[69] No incluyo al barón de Humboldt y los álbumes litográficos de Claudio Linati (1828) y Karl Nebel (1836), pues entran en otra categoría o etapa, por tanto el libro de *San Juan de Ulúa* coloca a Blanchard como el primer francés, o al menos uno de los primeros, en escribir sobre nuestro país. Aunque no sabemos cuál fue la recepción del libro en Francia, sin duda sirvió para hacer propaganda a la expedición del rey Luis Felipe en la llamada guerra de los Pasteles, pero también para dar a conocer el paisaje y los tipos mexicanos al público galo.

68. Para un estudio de la mirada extranjera y sobre todo anglosajona en estos momentos, véase la introducción de Juan Ortega y Medina, *Zaguán abierto al México republicano (1820-1830)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987).

69. Mathieu de Fossey, *Viaje a México*, pról. José Ortiz Monasterio (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Mirada Viajera, 1994).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647



17. Petros Pharamond Blanchard y Adrian Dauzats, *Bal à Bord de l'Iphigénie*, 1839, grabado tomado del libro *San Juan de Ulúa ou Relation de L'expédition Française au Mexique* (París: Gide, 1830), 421. Biblioteca de la Universidad de Nuevo León.

Destino final de Blanchard

La expedición a México termina, al menos para Petros Pharamond Blanchard, en diciembre de 1838, cuando embarca de regreso a su patria, y después de hacer una escala en La Habana, llega a Francia el 27 de marzo de 1839. A partir de entonces se dedica a preparar el libro, los cuadros de batalla y, según Guinard, entra en una etapa de estabilidad profesional. Recibe en mayo de 1840 la medalla como Caballero de la Legión de Honor, seguramente en parte por su trabajo en México, que marca su regreso como artista en el medio parisiense.[70] Exhibe algunos de los cuadros de la expedición en la Academia de Lyon; durante 12 años, es decir, de 1840 a 1852, permanece en París, realiza viajes de corta duración en Francia o en países cercanos, como los que emprendió en 1846 y 1850, el primero en una misión oficial en ocasión de los matrimonios reales —de la reina Isabel II y su hermana la infanta Luisa Fernanda, casada con un hijo del rey Luis Felipe—, y el segundo a título perso-

70. Guinard, *Dauzats et Blanchard*, 89.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

nal. Vive por algún tiempo con sus padres, que habían regresado de Madrid, y después con Dauzats, en la calle Blanche 25.[71] Se sabe que el 7 de diciembre de 1843 se casa en Notre-Dame-de-Lorette con una rica viuda, madre de dos hijos y que le lleva ocho años de edad: Caroline Reynaud de Barbarin, con la cual no procrea ningún hijo, pero que le permite vivir una vida más holgada en términos económicos, situación que se demuestra en el cambio de residencia a un barrio más elegante. Pese a ello, no abandona jamás la pintura, aunque a partir de entonces su participación en los salones será más discreta e irregular, donde por cierto presenta, según Guinard, escenas españolas, mexicanas y marroquíes. Entre ellos un cuadro histórico presentado en el Salón de 1845 que lleva por título: *Fernan Cortes sur la route de México*, que habría de localizarse para estudiarlo.

Blanchard hizo algunos viajes importantes: uno a Oriente en 1852 y otro a Rusia de 1856 a 1859, que le dieron materia para escribir libros, artículos y ejecutar cuadros, incluso de gran formato. De hecho, su biógrafo revisó el abundante material dibujístico con el que colaboró en el periódico *L'Illustration*, desde su fundación, además de notas con descripciones de sus recorridos. De su primer periplo a Egipto y Turquía, y gracias a las narraciones se tiene un itinerario minucioso, pues antes de su destino final visitó Italia, Grecia y Palestina entre otros lugares, por lo que es posible conocer el trayecto. Fruto de ello es el libro: *Itinéraire Historique et descriptif de Paris à Constantinople*, publicado en 1855. Pero Guinard considera que tanto el texto, como las obras que mandó al periódico así como algunos cuadros derivados, como el *Valle de Josafat*, que figuró en la exposición universal de 1855, no superan el trabajo hecho sobre México.[72] En cambio le parecen mejores las visitas que hizo en Rusia, que le permiten experimentar nuevas opciones del color, en esa tierra donde los inviernos le dan una nueva dimensión del paisaje; estas piezas tienen mayor aceptación en Francia, en parte por el contexto reciente de la guerra de Crimea. Visita ciudades como Moscú, Tiflis, San Petersburgo, que asimismo le dan material para escribir en el periódico *L'Illustration*. Gracias a los contactos que establece con algunos aristócratas rusos, recibe una invitación para realizar un viaje al Cáucaso, con el príncipe Barantinsky, quien ocupa un cargo importante en el gobierno del zar. La estancia durará más de seis meses, con lo cual

71. Guinard, *Dauzats et Blanchard*. El padre de Blanchard muere en julio de 1844 y la madre en 1858.

72. Guinard, *Dauzats et Blanchard*, 93.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Blanchard tiene la oportunidad de conocer lugares de esta región apenas tocados por otros europeos en sus pinturas, por lo mismo igual de pintorescos. El mismo príncipe le encarga una serie de acuarelas que registran estos paisajes de la Rusia zarista, con las que pretende formar una colección particular y otra parte regalarla a la emperatriz rusa. No olvida en estos trabajos sus reportajes gráficos sobre la vida rusa oficial y popular, tanto así que el periódico anuncia en julio de 1859, el regreso de Blanchard a Francia.[73]

Aunque trató de conseguir el cargo de director de Bellas Artes, sin ningún éxito, los últimos años en la vida de Blanchard fueron de un trabajo intenso, pues siguió exponiendo su obra en los salones de París y colaborando en los periódicos, como la *L'Illustration*, *Le Magasin Pittoresque* y *Tour du Monde*, con grabados, en especial de los países que había visitado como Rusia, Egipto, España y, por supuesto, México. Una amplia galería de tipos populares pertenece a esta etapa, así como vistas de ciudades o paisajes de esas tierras. Realiza de hecho en 1865 un cuadro que lleva por título: *L'Arriveé d'une division française à Plan del Rio*, que compró por el Estado para el Museo de Chalon-sur Saône.[74] Cabe destacar que sobre todo en los periódicos se han encontrado varios tipos populares mexicanos, como un habitante de San Blas, supongo Nayarit, y otro de una mujer de Acapulco, quizá solicitadas por los editorialistas, que representan de manera relativamente fiel a los habitantes de estos lugares, pues el hombre porta el traje con chaqueta corta y sarape y la mujer falda corta y envuelta en un rebozo,[75] que asemeja mucho a las chinas poblanas; ambos con el colorido y los acuciosos detalles que hablan de un artista que conocía la vestimenta del país. Desde luego es muy posible que existan otras litografías más que faltaría localizar. No hay que olvidar que el momento era propicio para que Francia fijara los ojos en México, pues eran los años previos a la Intervención francesa de 1862, de ahí que se recurriera a Blanchard que, aunque no estuvo

73. Guinard, *Dauzats et Blanchard*, 95-97.

74. Guinard sospecha por un documento que se encuentra en el archivo del Museo de Louvre, con fecha de 8 de abril de 1865 que el cuadro se compró en 200 francos, pese a que el pintor en ese momento no tenía graves dificultades financieras, Guinard, *Dauzats et Blanchard*, 99.

75. Una reproducción de estos grabados se encuentra en el *México ilustrado*, *mapas*, *planos*, *grabados e ilustraciones de los siglos XVI al XIX*, textos de Roberto L. Mayer, Antonio Rubial García y Guadalupe Jiménez Codinach, catálogo de la exposición (México: Fomento Cultural Banamex, 1994) 124. Los títulos de los grabados son: *Costume de San Blas*, *Costume de Acapulco*, y se imprimieron en el taller de Thierry. Roberto Mayer ubicó la fecha de su elaboración en 1845, pero igual se publicaron posteriormente en algunos de los periódicos ilustrados que he mencionado.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

en todos los lugares que registra, contaba con apuntes y descripciones que le ayudaron a realizar estos dibujos. Nada extraño por demás, ya que la prensa francesa contactó a otros artistas que estuvieron en México para ilustrar sus artículos, como Claudio Linati o los franceses Eduardo Pingret o Phillipe Ronde.[76] Se sabe, sin conocer exactamente las circunstancias, que Blanchard murió el 10 de diciembre de 1873, en la calle de Lille, donde vivía con su esposa y su yerno.[77] El periódico *L'Illustration*, donde tanto había colaborado, le dedicó una nota el 20 de diciembre de ese mismo año, escrita por un amigo apellidado Claretie, el cual califica al artista, como de una gran erudición y el más encantador de los hombres que había conocido, destaca sus viajes y escritos sobre el Oriente, Rusia, México, España y el Cáucaso.[78] Gracias a este artículo también se tiene una imagen del artista que se incluyó en el texto, que constituye el único retrato, según el multicitado Guinard, que se conoce de Petros Pharamond, pero que lo representa ya como un hombre en la plenitud de la edad, quizá tomado de una fotografía, no joven como cuando llegó a México, a la edad de 33 años, con mayores ímpetus como artista. ♣

76. Los artículos e imágenes mexicanas se encuentran en la prensa francesa, sobre todo poco antes de la intervención francesa y es un tema apenas estudiado por los historiadores.

77. Guinard, *Dauzats et Blanchard*, 99.

78. Guinard, *Dauzats et Blanchard.*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Reseñas

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Arianna Giorgi*

España viste a la francesa. La historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII

(Ediciones de la Universidad de Murcia, 2016)

por
EZEQUIEL BORGOGNONI**

Hace aproximadamente 30 años, Daniel Roche nos advertía que el estudio de la indumentaria era bastante menos anecdótico de lo que podríamos imaginar.[1] Por entonces, el profesor Roche demostraba la importancia relacional del vestido en un determinado ambiente socio-cultural y subrayaba que era fundamental abordar este tipo de estudios desde la Historia Cultural, la Historia Social y la Historia del Arte. En fechas más recientes, los trabajos coordinados por Elizabeth Rodini y Elissa Weaver en *A Well-fashioned Image: Clothing and costume in European Art, 1500-1850* nos indicaban que detrás de la antigua obsesión por el vestido se escondían preocupaciones vinculadas al orden social, la identidad nacional y la decencia moral.[2] La especialista Ulinka Rublack se ha adherido a esta misma línea centrando sus investigaciones en las ciudades alemanas y sus alrededores en un discurrir que comienza en la baja Edad Media y concluye en el siglo XVII, el siglo de la moda.[3]

El libro que reseñamos, escrito por Ariana Giorgi, es heredero de esta forma de concebir los estudios de la indumentaria y se centra en la reflexión del vestido masculino español como herramienta de comportamiento social en la segunda mitad del siglo XVII. En este sentido y *a priori*, el libro se diferencia de los trabajos citados anteriormente por ocuparse del caso hispano y específicamente del traje masculino. La autora dialoga fundamentalmente con la historiografía española, en particular con el trabajo de Amalia Descalzo Lorenzo.[4] Para

* Texto recibido el 25 de aril de 2017; devuelto para revisión el 25 de septiembre de 2017; aceptado el 23 de enero de 2018.

** Doctor adscrito a la Universidad de Buenos Aires, a la Universidad Católica Argentina y al CONICET.

1. Daniel Roche, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècles)* (París: Fayard, 1990).

2. Elizabeth Rodini y Elissa Weaver, *A Well-fashioned Image: Clothing and Costume in European Art, 1500-1850* (Chicago: David and Alfred Smart Museum of Art, 2002).

3. Ulinka Rublack, *Dressing Up. Cultural Identity in Renaissance Europe* (Oxford University Press, 2010).

4. Amalia Descalzo Lorenzo, "El traje masculino

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Giorgi, la evolución del traje que vestían los hombres en tiempos de Felipe IV y Carlos II vendría a demostrar la decadencia del modelo político y cultural español frente al modelo francés. Por tanto, como ha señalado Antonio Irigoyen López, en el prólogo del libro, este trabajo habla esencialmente de la historia de una hegemonía política, de una hegemonía cultural y de una hegemonía social mediante el estudio del traje masculino.

España viste a la francesa. La historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII es una obra que se gestó en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia donde su autora, Arianna Giorgi, defendió en 2013 su tesis doctoral titulada *De la vanidad y la ostentación. Imagen y representación del vestido masculino y el cambio social en España, siglos XVII-XIX* bajo la dirección de los doctores Concepción de la Peña Velasco y el ya mencionado Antonio Irigoyen López. Los resultados de su tesis, como es habitual, se publicaron en una decena de artículos de revistas y como capítulos de libros. En el caso particular del libro que estamos reseñando, se reúnen los trabajos que forman parte exclusivamente de la parte II de la tesis doctoral denominada "Hegemonías vestimentarias en la Europa moderna: España y Francia". Con esto queremos señalar que en este libro no encontrará el lector el resumen de la tesis completa de Giorgi, sino más bien una síntesis de uno de sus apartados.

El texto se halla estructurado de una manera clara y prolija, aspecto que ameniza la lectura. El prólogo, a cargo de Irigoyen López, viene seguido de una introducción breve pero consistente en donde Giorgi delimita con precisión cuál es su objeto de estudio, la hipótesis de trabajo, la metodología, las fuentes y cuál es la aportación que hace al campo temático. Subsiguientemente, la autora presenta 5 capítulos, que a su vez se dividen internamente en secciones, respetando el orden de la cronología histórica que va desde la época de Felipe II hasta la del último rey de la Casa de Austria en España. Al finalizar, la obra concluye con un epílogo en el cual Giorgi pone en conexión su objeto de estudio con la historia política del siglo XVIII, en particular con la guerra de sucesión en España.

El tema central de este libro es analizar la introducción del vestido a la francesa en la España del último tercio del siglo XVII. Específicamente, se trabaja el estudio del traje masculino que evoluciona desde el "vestido de golilla y capa, pasando por los años del conflicto suntuario con Francia para llegar a las apariencias militares consagradas por Luis XIV con la introducción de la casaca" (18). Al partir de la hipótesis de que el dominio político conllevaba la hegemonía cultural, Giorgi indica que los cambios políticos operados en las monarquías francesa y española después del Tratado de los Pirineos de 1659 comportaron mutaciones en los modos de vestir. Esto explica que paulatinamente en las décadas de 1660 y 1670, ciertos personajes de la corte española —sirva de ejemplo el caso paradigmático de don Juan José de Austria— hayan comenzado a adoptar voluntariamente las modas francesas. El hecho de que la adopción haya sido "voluntaria" no es un dato menor. Para Giorgi, la voluntariedad demuestra que en la corte era imposible la imposición de determinadas formas de vestido y que los actores sociales eligieron vestir a la francesa persiguiendo determinados obje-

español en la época de los Austrias", en Amalia Descalzo Lorenzo y José Luis Colomer, coords. *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)* (Madrid: CEEH, 2014).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

tivos. A finales del siglo XVII, el vestido francés se había convertido en seña de identidad y en testimonio de valoración social. Por tanto, la llegada al trono de Felipe V sólo determinó la institucionalización de un tipo de atuendo que ya era conocido en la España de los últimos Habsburgo y que era símbolo y representación del nuevo poder hegemónico. En la perspectiva metodológica de la especialista, el vestido tiene validez como pauta cultural.

El primer capítulo titulado "El ocaso vestimentario de la dominación hispánica" analiza la imagen indumentaria de los españoles en los siglos XVI y XVII con la intención de demostrar que los cambios en los hábitos indumentarios deben ser comprendidos a la luz de los acontecimientos políticos. En estas situaciones de reconfiguración, la autora estudia el sentido que tuvieron las leyes suntuarias y cómo esto impactó en el sistema social.

El capítulo segundo se inaugura con una breve narración histórica que explica la Paz de los Pirineos (1659), entre Francia y España. Dicho acontecimiento político supuso un importante cambio en la geografía política de la época y esto tendría un impacto directo en el ámbito indumentario. Desde entonces, Francia se convirtió en el país triunfante y su vestido se volvió dominante (43). A pesar de este triunfo político francés, algunos españoles se resistieron a la hegemonía cultural. Tal habría sido el caso, por ejemplo, de Fernando Fonseca Ruiz de Contreras, marqués de Lapilla, quien a su muerte en 1669 sólo tenía atuendos españoles. El prolijo trabajo de Giorgi en el Archivo de Protocolos Notariales de Madrid le ha permitido acceder a un conjunto de fuentes (testamentos, inventarios, entre otros) a partir de los cuales construye su argumentación. De hecho, creemos que uno de los aspectos más meritorios del libro que reseñamos es que el problema de investigación ha sido abordado a partir de un corpus de fuentes variadas que se imbrican y entrecruzan con naturalidad. Dicho corpus queda constituido no sólo a partir de fuentes escritas, diríamos tradicionales para el historiador, sino que también incluye representaciones artísticas. Son especialmente estas últimas las que le permiten a Giorgi demostrar su magisterio y lucirse. Al examen de cuadros, esculturas y tapices, la autora suma el estudio de las medallas para aproximarse al estudio de la indumentaria en una sociedad desaparecida.

En el capítulo tercero, la autora abandona temporalmente la geografía española y se traslada —pasando por la Isla de los Faisanes— a la corte de Versalles. El *grand siècle* de Luis XIV es reseñado en este capítulo en el cual Giorgi retoma a Peter Burke para explicar la "fabricación de Luis XIV".[5] Con el objetivo de consolidar la magnificencia real, el rey Cristianísimo utilizó los vestidos, las prendas y los complementos para construir la imagen de una monarquía fuerte y con un aparato militar consolidado. En el capítulo cuarto, se explica el proceso de consagración del "vestido a la francesa" y se insiste en la importancia que tuvo la introducción y difusión de la casaca. En España, la autora destaca que don Juan José de Austria fue el principal promotor de las modas francesas. A pesar de las razones políticas que pudieron tener alguna influencia en la decisión del hermanastro del rey, Giorgi afirma que la predilección por trajes franceses "era resultado de propia preferencia y distinción" (130).

El capítulo quinto y último titulado "Hacia el afrancesamiento en la villa de Madrid" está

5. Peter Burke, *La fabricación de Luis XIV* (Madrid: Nerea, 1995).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

dedicado a la época de Carlos II. Tanto las fuentes escritas de carácter notarial como las representaciones artísticas —el *Auto de fe de la Plaza Mayor de Madrid* Francisco Rizi, por ejemplo— son testimonios que vienen a señalar la consolidación de los vestidos, prendas y adornos franceses en Madrid. Tras el fallecimiento del hermanastro del rey, la nueva embajadora de la moda francesa en España pasaría a ser la propia reina María Luisa de Orleans, sobrina de Luis XIV de Francia. Por entonces, el atuendo francés se transformó en un símbolo y representación del poder y, por tanto, nobles y consejeros incorporaron nuevos trajes a su guardarropa.

Para hacer más asequible los datos obtenidos en el archivo, el texto principal va acompañado de distintas tablas y gráficos. Asimismo, Giorgi introduce sus propios diseños de patrones de casaca, chupa y calzón. Sin embargo, el gran déficit de esta obra viene dado por la carencia de imágenes. Un libro de historia del arte que basa buena parte de sus argumentos en representaciones artísticas (cuadros, fundamentalmente) de forma inexcusable debe venir acompañado del correspondiente soporte visual. Incluir imágenes en futuras ediciones permitiría que el lector pudiera evidenciar los argumentos de la autora y, además, contribuiría a reforzar la funcionalidad didáctica que indiscutiblemente tienen estas ediciones universitarias.

Finalmente, es menester mencionar porqué recomendamos este trabajo y qué utilidad tiene esta investigación para los especialistas. En primer lugar, es importante observar que la mayoría de los trabajos consagrados al estudio del vestido para la época moderna están referidos a la figura femenina. En este caso, Giorgi destaca por ser de las pocas personas que se ocupan de analizar fundamentalmente los usos y hábitos masculinos del vestir. En segundo lugar, en castellano no abunda la bibliografía especializada sobre la historia de la indumentaria y los trabajos publicados en nuestra lengua han puesto bastante más atención al Renacimiento o al siglo XVIII, en detrimento del siglo XVII. En tercer lugar, creemos que este trabajo merece ser leído con atención ya que aquí la autora ofrece una explicación que nos permite valorar las relaciones entre la indumentaria y el cambio social en una coyuntura transicional fundamental para entender la evolución de la historia de España. Por todo, damos la bienvenida a este libro de Arianna Giorgi y recomendamos su lectura.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Lista de dictaminadores

(núms. 106 a 111)

Esther Acevedo, Arturo Aguilar Ochoa, Mariana Aguirre, Luisa Elena Alcalá, Carlos Álvarez Asomoza, Mónica Amieva, Manuel Arias, Luis Arnal, Joaquín Arnau, José Javier Azanza López, Alberto Baena, Eduardo Báez, Clara Bargellini, Beatriz Berndt, José Emilio Burucúa, Edgar Alejandro Calderón Alcántar, Alberto del Castillo, Mónica Cejudo, Mirkin, Alicia Cordero, Alexandra Curvelo, María Cruz de Carlos, Javier Cuesta, Annick Daneels, Albert Davletshin, Sergi Dómenech, Reyes Escalera Pérez, Iván Escamilla, Elia Espinosa, Teresa Eckmann, Alejandrina Escudero, Paulina Faba, Denise Fallena Montaño, Jeanette Favrot, Eduardo Gamboa, Claudia Garay, Maite Garbayo, María Amalia García, Vicente García, Óscar Armando García, Concepción García Sáiz, Óscar Armando García, Rafael García Mahíques, Hernando Gómez Rueda, Enrique González, Escardiel González, Maricela González, Alejandra González Leyva, Ana Gonçalves Magalhães, María Teresa Guerrero Bucheli, Andrea Giunta, Enrique González, Blanca Gutiérrez Galindo, David Gutiérrez, Marie-Areti Hers, Denise Helion, José Armando Hernández Soubervielle, Stanislaw Iwaniszewski, Miriam Huberman Muñiz, Christopher Johnson, Martha Cecilia Jaime González, Karla Jasso, Felipe Jerez, Patrick Johansson, Tobias Kämpf, Ilona Katzew, Didanwy Kent, María Konta, Ana Longoni, Rafael López Guzmán, Mónica López Velarde, Rosalva Loreto, Laura Malosetti, Jesús Márquez, Sigmund Méndez, Víctor Mínguez, Liza Mizrahi, Carlos Molina, Daniel Montero, Francisco Montes, Rebeca Monroy Nasr, Paula Mues, Franziska Neff, Nicolas de Neymet, Louise Noelle, Alberto Nulman, Rodolfo Obregón, Rocío Olivares Zorrilla, Paloma Oliveira, Ana Ortiz, Irma Palacios, Jesús Paniagua Pérez, María Paz Aguiló, Julieta Pérez Monroy, Ana Torres, Marco Tulio Peraza Guzmán, Tomás Pérez, Alberto Pérez-Amador Adam, Patricia Pérez Walters, Cecilia Raffa, Alena Robin, Bernardo Rodríguez, Teresa Rodríguez, Arturo Rodríguez Döring, Miguel Ángel Rosas, Antonio Rubial, Iván Ruiz, Citlali Salazar, Iván San Martín, José de Santiago, Nelly Sigaut, Marco Antonio Silva Barón, Mads Skytte Jorgensen, Felipe Scovino, Judith Katia Perdigón, Antonio Prieto Stambaugh, Suzanne Stratton-Pruitt, Mariana Sverlij, Aurelio Tello, Ana Torres, Miguel de la Torre, Margarita Tortajada, Carolina Vanegas, Gabriel Vargas, Álvaro Villalobos Herrera, Charlene Villaseñor, Abraham Villavicencio, Fernando Zamora.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

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

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

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 (*abstract*) del contenido del artículo con un máximo de 140 palabras, así como una síntesis curricular del autor, no mayor a 120 palabras (con nombre, adscripción, correo electrónico, líneas de investigación y publicaciones). También es necesario proporcionar entre 5 y 7 palabras clave para la identificación del contenido.

II. Aparato crítico

El aparato crítico (el conjunto de citas, referencias y notas a pie de página que dan rigor y solidez al texto) debe seguir los lineamientos establecidos por *The Chicago Manual of Style*, cuya guía rápida puede consultarse en: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

1. Las referencias bibliográficas deberán incluir: autor (nombre y apellidos en altas y bajas), *Título del libro* (ciudad: editorial, año), páginas citadas; por ejemplo: Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 286.
2. Cuando se trate de la obra de más de dos autores únicamente se mencionarán los dos primeros seguidos de la locución latina *et al.*
3. En el caso de citar un capítulo de algún libro: autor, "nombre del capítulo", en autor, *Título del libro* (ciudad: editorial, año), páginas citadas; por ejemplo: Jorge Sebastián Lozano, "*Veritas Filia tempori*: 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 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-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

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/Pathé Consortium Cinéma, 1960), 174 min.
9. Las referencias a grabaciones sonoras se formularán de la siguiente manera: nombre del compositor, *Títul*o, 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 cali-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

fique 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 cumplimento, 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.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

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.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

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.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

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 section 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.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

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, lines of research and publications). It is also necessary to provide between 5 and 7 keywords identifying the contents.

II. Critical apparatus

The critical apparatus (set of citations, references and footnotes that give academic rigor to the text) must follow the guidelines established by *The Chicago Manual of Style*, whose "Quick Guide" can be consulted at: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

1. Bibliographical references must include: Author (received name and surname in upper and lower case), *Title of the Book* (place: publisher, year), pages cited; for example: Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, tr. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 286.
2. In the case of works by more than one author, only the first two are to be mentioned, followed by the Latin abbreviation *et al*.
3. When citing a particular chapter of a book: Author, "Chapter Title," in author, *Title of Book* (place, publisher, year), pages cited; for example: Jorge Sebastián Lozano, "*Veritas Filia tempori*: Gombrich y la tradición," in ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. References to printed journals should include: Author, "Title of Article," *Name of Publication* (respecting capitals) number of volume, part number (date of publication): pages cited; for example: Francisco Egaña Casariego, "Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York," *Archivo Español de Arte 86*, no. 343 (2003): 237-262. In the case of a newspaper: Author, "Title of the Article," *Name of Periodical*, volume, number, section, date, year, page; for example, Teresa del Conde, "Naturaleza herida: González Serrano," *La Jornada*, vol. 54, no. 24, sect. Opinión, August 20, 2013, 12.
5. Should the nature of the article require making references to works within the text, and hence use of the author-year system of documentation between brackets, authors are similarly requested to follow the guidelines established by *The Chicago Manual of Style*; for example: (De La Fuente 1996, 114).
6. References to documents in archives are presented in the following manner: issuer; title of document; date; complete name of the archive when citing for the first time and (in brackets) the abbreviation that will be used thereafter; internal classification or location of the document and the folios consulted, for example: Archive of the Cabildo Catedral Metropolitano de México (henceforth ACCMM), *Actas de cabildo*, book 22, folio 3, January 7, 1684.
7. Websites are cited as follows: Author's name, "Title," direct link to the text ("consulted" and the date); example: Rocío Robles Tardío, "La metáfora y la huella del ferrocarril en

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

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

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

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.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

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.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

3. Authors shall undertake not 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 of peers will be set up to 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.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director
RENATO GONZÁLEZ MELLO

IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI†, ELISA VARGASLUGO, JORGE ALBERTO MANRIQUE†, ELISA GARCÍA BARRAGÁN, EDUARDO BÁEZ MACÍAS, ALBERTO DALLAL, RITA EDER ROZENCWAIG, FAUSTO RAMÍREZ ROJAS, AURELIO DE LOS REYES, JULIO ESTRADA, ALICIA AZUELA DE LA CUEVA, MARTHA FERNÁNDEZ GARCÍA, ROGELIO RUIZ GOMAR, MARIE-ARETI HERS, CLARA BARGELLINI, GUSTAVO CURIEL MÉNDEZ, ELIA ESPINOSA LÓPEZ, OLGA SÁENZ GONZÁLEZ, LOUISE NOELLE, TERESA DEL CONDE†, ARTURO PASCUAL SOTO, DÚRDICA ŠÉGOTA TOMAC, ELENA ISABEL ESTRADA DE GERLERO, PABLO ESCALANTE GONZALBO, ARNULFO HERRERA CURIEL, EMILIE CARREÓN BLAINE, DIANA MAGALONI KERPEL, JAIME CUADRIELLO, MARÍA ELENA RUIZ GALLUT, RENATO GONZÁLEZ MELLO, CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ, MARÍA DE LA LUZ ENRÍQUEZ RUBIO, LETICIA STAINES CICERO, MARÍA TERESA URIARTE, MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL, ENRIQUE X. DE ANDA ALANÍS, ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA, PETER KRIEGER, PATRICIA DÍAZ CAYEROS, JESÚS GALINDO TREJO, ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA, HUGO ARCINIEGA, PABLO F. AMADOR MARRERO, CONSUELO CARREDANO, DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN, LAURA GONZÁLEZ, FERNANDO BERROJALBIZ, LINDA BÁEZ RUBÍ, OSCAR FLORES FLORES, DAVID M. J. WOOD, ROBERT MARKENS, GENEVIÈVE JEANINE ALICE LUCET, KARLA LETICIA JASSO LÓPEZ, MARIANA AGUIRRE, HELENA CHÁVEZ MC GREGOR, ANA GUADALUPE DÍAZ ÁLVAREZ, DENISE FALLENA MONTAÑO, NASHELLI JIMÉNEZ DEL VAL, DANIEL MONTERO FAYAD, IVÁN RUIZ GARCÍA, RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA, ELSA MINERVA ARROYO LEMUS, JOAQUÍN BARRIENDOS RODRÍGUEZ, YARELI JÁIDAR BENAVIDES, FRANZISKA NEFF, GONZALO ALEJANDRO SÁNCHEZ SANTIAGO, LUIS ADRIÁN VARGAS SANTIAGO, HIRAM VILLALOBOS AUDIFFRED.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.112.2647

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, volumen XL, número 112 (primavera de 2018), se terminó de imprimir el 20 de marzo de 2018, 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.