

XXXV COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE
CONTINUO / DISCONTINUO
LOS DILEMAS DE LA HISTORIA DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA



XXXV COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

CONTINUO/DISCONTINUO
LOS DILEMAS DE LA HISTORIA DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

Renato González Mello

Secretaria Académica

Geneviève Lucet

Coordinador de Publicaciones

Jaime Soler Frost

XXXV COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

CONTINUO/DISCONTINUO
LOS DILEMAS DE LA HISTORIA
DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA

Edición a cargo de
VERÓNICA HERNÁNDEZ DÍAZ



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MÉXICO 2017

Catalogación en la fuente Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

N6502.C65 2011

LIBRUNAM 1953416

Coloquio Internacional de Historia del Arte (35: 2011: Oaxaca, Oaxaca).

XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. Continuo/discontinuo.
Los dilemas de la historia del arte en América Latina / edición a cargo de
Verónica Hernández Díaz — Primera edición. México: UNAM, Instituto
de Investigaciones Estéticas

330 pp: ilustraciones.

ISBN 978-607-02-8782-4

1. Arte — América Latina — Historia — Congresos. I. Título.

Primera edición: 22 de noviembre de 2017

D.R. © 2017. Universidad Nacional Autónoma de México
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria, Coyoacán
04510, México

Instituto de Investigaciones Estéticas

Tel.: (55) 5622 7250, ext. 85026

libroest@unam.mx

www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-02-8782-4

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

<i>Verónica Hernández Díaz</i> Introducción	11
--	----

I. FICCIONES GEOGRÁFICAS E HISTORIOGRÁFICAS: DE LO ANTOLÓGICO A LOS ESTUDIOS COMPARATIVOS

<i>María Soledad García Maidana</i> Montaje e interrupción: el movimiento de la escritura en la historia del arte en América Latina	23
---	----

<i>María Isabel Baldasarre y Laura Malosetti Costa</i> París, 1900-1914. Plataforma para la construcción de un arte hispanoamericano	35
--	----

<i>Louise Noelle</i> América Latina en <i>Arquitectura/México</i>	55
--	----

<i>Rita Eder</i> <i>Terra em transe</i> : una perspectiva barroca	71
--	----

<i>Georges Roque</i> El arte abstracto: una manera de reflexionar sobre la idea de arte latinoamericano	99
---	----

<i>Fernando Berrojalbiz, Félix A. Lerma y Marie-Areti Hers</i> Diversidad ofuscada: el estudio del arte rupestre en la construcción de una historia del arte indígena en América Latina	125
--	-----

II. DE LO HOMOGÉNEO A LO DISCONTINUO:
EL DILEMA DE LAS HISTORIAS NACIONALES

- Sandra M. Szir*
Alejo González Garaño. Políticas de la ficción nacional
en la conformación de categorías en la historiografía
artística argentina 145
- Cecilia Belej*
Imágenes para la construcción de la Patria. Murales en edificios
públicos en la Argentina en la década de 1930 159
- Nahela Hechavarría Pouymiró*
La imagen del poder (o el poder de la imagen): fotografía
cubana en el siglo XX 173
- Josefina de la Maza Chevesich*
Historias homogéneas, críticas discontinuas: la historia
del arte chilena en tiempos de dictadura 195
- Luiz Renato Martins*
Forma-libre: modo brasileño de abstracción o el malestar
en la historia 209
- Ninel Valderrama Negrón*
El pacto y la traición como imágenes fundacionales
en México y Filipinas 231
- Adriana Ortega Orozco*
En busca de la génesis del paradigma Fernando Gamboa:
la cristalización de un discurso de la continuidad
del arte mexicano 253
- Luis Vargas-Santiago*
Dialécticas del espejo: Zapata, una imagen transnacional 269

III. ESCRITURA Y NARRACIÓN

- Natalia de la Rosa de la Rosa*
Oratoria plástica. Proceso e implicaciones para la escritura de
No hay más ruta que la nuestra de David Alfaro Siqueiros 287
- Gabriela A. Piñero*
Tradiciones de escritura. Teoría del arte y América Latina en la
producción de Luis Camnitzer 303
- Darío G. Steimberg*
El monstruo en escena. Escritura, informidad y política (a partir
de *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza) 319

INTRODUCCIÓN

VERÓNICA HERNÁNDEZ DÍAZ

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

De modo paralelo al tradicional campo de estudio en el ámbito del arte mexicano, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM fortalece, cada vez más, sus orientaciones globales y latinoamericanistas. Como un impulso decidido a esta última vertiente, del 2 al 6 de octubre de 2011, se llevó a cabo en la ciudad de Oaxaca, en el Teatro Macedonio Alcalá y el Centro de las Artes de San Agustín, el XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. Continuo/Discontinuo. Los Dilemas de la Historia del Arte en América Latina. Más que abordajes de los objetos de estudio, la reunión demandó cuestionamientos y exámenes historiográficos sobre la misma Historia del Arte como área de conocimiento. Expresamente, en la convocatoria al evento, se propuso atender qué clase de Historia del Arte se produce desde y sobre América Latina, así como revisar de forma crítica las historias nacionales, los discursos convencionales, las articulaciones con otras disciplinas, las categorías alternativas de especialidad y de temporalidad no lineal que proponen nuevas narrativas histórico-artísticas. En tal sentido, en cuanto a la elaboración de relatos continuos y discontinuos, en el capítulo de Rita Eder —miembro del comité organizador— se plantean sugerentes analogías con postulados teóricos de la edición cinematográfica.

El libro incluye diecisiete capítulos que, al igual que el coloquio, se estructuran en tres grandes apartados temáticos. Antes de emprender un recorrido por el contenido, cabe decir que se conservaron las adscripciones institucionales de los autores que aparecen en el programa del coloquio y en los textos originales recibidos para la compilación de las memorias.

En la primera sección, “Ficciones geográficas e historiográficas: de lo antológico a los estudios comparativos”, se exponen procesos compartidos en la producción artística latinoamericana y en su análisis histórico-artístico con acento en las reflexiones teóricas e historiográficas. Como se verá, entre las visiones de conjunto latinoamericanas se atienden historias de expresiones artísticas como la arquitectura, la plástica rupestre y el estilo abstracto.

En “Montaje e interrupción: el movimiento de la escritura en la historia del arte en América Latina” María Soledad García Maidana considera algunas herramientas conceptuales en la construcción del discurso del historiador y en esta tónica plantea que la historiografía del arte en América Latina oscila entre tensiones y oposiciones. Entre éstas detecta el modelo del internacionalismo o del afán de la “actualidad” europea o del dictado estadounidense, y el modelo del nacionalismo o de una emancipadora búsqueda de lo autóctono o lo excepcional. A partir de esta figura ficcional de tensión binaria lineal, García Maidana identifica que en el interior de cada polo hay otras tensiones entre el presente de la tarea del historiador y el pasado que intenta reconstruirse, en lo particular entre la relación del historiador con sus objetos de estudio: documentos, fuentes, obras. Retomando ideas de Certeau y Benjamin, entre otros, la autora apunta que en la construcción del progreso de la historia salen a relucir el positivismo y las continuidades, así como discontinuidades, rupturas, interrupciones e inestabilidades, fragmentos y montajes. Para ella el montaje constituye un camino para resarcir el valor de los fragmentos y construir mediante las interrupciones sucesivas que hay en cualquier relato.

El siguiente capítulo se sustenta en una indagación hemerográfica. En “París, 1900-1914. Plataforma para la construcción de un arte hispanoamericano” María Isabel Baldasarre y Laura Malosetti Costa rastrean las presencias y trayectorias de artistas procedentes de Latinoamérica que se encontraban en la escena cultural parisina a principios del siglo xx, para ello analizan el papel de algunas revistas en la formación de vínculos entre ellos y en la promoción de sus carreras durante esos años. Se trata de artistas como Ángel Zárraga, Dr. Atl, Roberto Montenegro, Diego Rivera, Daniel Vázquez Díaz, Rogelio Yrurtia, Pedro Zonza Briano, Tito Salas, Pedro Blanes Viale, Diana Cid, Emilio Artigue, Roberto Ramaugé, Hermen Anglada Camarasa, Nicanor Plaza, Virgilio Arias, Juan Francisco González, Emilio Boggio, Rafael Correa, Juan Eduardo Harris, María Obligado de Soto y Calvo, Fidencio Nava y Alberto Lynch. Los títulos de algunas de las revistas son *L'Amérique Latine*, *El Nuevo Mercurio*, *Mundial*, *Elegancias* y *Revista de América*. Entre los autores de sus artículos están Enrique Gómez Carrillo, Gerardo Murillo Dr. Atl y Rubén Darío. Con agudeza, Baldasarre y Malosetti Costa plantean que si bien la idea actual de un “arte latinoamericano” se halla en discusión, en su campo de estudio lo “latinoamericano” se utilizó como una estrategia política o de visibilidad entre una comunidad de artistas viajeros en Europa. En el Viejo Continente y en dichas revistas los artistas mencionados se promocionaron a sí mismos como hispanoamericanos o americanos latinos, aunque su objetivo de más largo plazo se dirigió a sus países de origen. Las autoras detectan que los artistas poseían una “doble extranjería”, pues con frecuencia eran doblemente ignorados en Europa y en América. No obstante, eventualmente todos

estos latinoamericanos cosmopolitas y modernos retornaron y se integraron en los proyectos artísticos de corte nacionalista; su experiencia europea funcionó como sostén y lanzamiento.

Louise Noelle nos aporta otro estudio hemerográfico centrado en *Arquitectura/México*, destacada revista fundada y dirigida por el arquitecto Mario Pani, que de 1938 a 1978 generó 119 números. La autora examina la presencia de edificaciones, arquitectos y arquitectos-ensayistas de varios países de Latinoamérica, además de México. Como parte de su análisis historiográfico, Noelle coincide con Ramón Gutiérrez en que las revistas constituyen la fuente documental más relevante para poder analizar y comprender la arquitectura del siglo xx; enfatiza la importancia de considerar no sólo datos referentes a fechas y periodicidad, sino la propuesta editorial de cada casa editora. Entre otros elementos, ella detecta los años, los números de las revistas y el contexto en que adquirieron mayor o menor importancia los temas de arquitectura sudamericana, los cuales fueron abordados de distintas maneras al paso del tiempo, sea como notas y noticias sobre obras, bienales y congresos de arquitectura; como reseñas de construcciones y de libros y revistas; como presentación extensa de las principales edificaciones y los proyectos arquitectónicos llevados a cabo en países como Brasil y Venezuela, que protagonizan la visión latinoamericana de la revista. Louise Noelle subraya el valor documental de *Arquitectura/México* debido a que en sus páginas se encuentra registrado el quehacer arquitectónico de cuatro décadas cruciales y porque aporta claves para entender el fenómeno de la integración plástica en la arquitectura.

En “*Terra em transe*: una perspectiva barroca” Rita Eder examina algunas miradas cinematográficas experimentales que en la década de 1960 privilegiaron la discontinuidad en las narrativas y abordaron las crisis en las estructuras sociales. Pone el acento en la película *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha y establece vínculos con obras como *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais y la pintura decimonónica *Primera misa celebrada en Brasil* de Victor Meirelles. Además de cineasta, el brasileño Glauber Rocha fue un crítico de cine y teórico del Cinema Novo; publicó varios manifiestos en los que toca el colonialismo externo e interno en América Latina, un asunto que incidió en su cine. Su propuesta, señala Eder, explora en la visualidad y la ruptura de la secuencia entre las imágenes para plantear preguntas sobre lo real y la temporalidad; es así que en *Terra em transe*, cuyo personaje principal se llama Porfirio Díaz, el director presenta tomas desde cualquier punto de una circunferencia en lugar del tradicional encuadre sobre una línea u horizonte; propone un redescubrimiento de la realidad latinoamericana desde una perspectiva compleja, barroca, en la que se insertan diversos géneros visuales y literarios. Para la autora constituyó un objeto de interés para este coloquio la voluntad del cineasta de hacer una

obra, con un lenguaje innovador, sobre las condiciones políticas, sociales, económicas, estéticas e históricas de Latinoamérica.

Georges Roque plantea que el arte abstracto constituye un reto para caracterizar el arte latinoamericano, porque desplaza y trasciende los valores nacionales presentes en muchas obras figurativas. No obstante, no considera lo abstracto como una expresión desarraigada o un lenguaje universal y, por ello, pondera la legitimidad del arte abstracto producido en y desde América Latina. En “El arte abstracto: una manera de reflexionar sobre la idea de arte latinoamericano” el autor recalca que su interés en el tema es teórico y metodológico; explora asuntos como la relación entre arte latinoamericano y artistas latinoamericanos, las relaciones con la hegemonía europea y con el arte estadounidense, las fuentes prehispánicas del arte abstracto y el mestizaje. Roque pone en relieve que los criterios nacionalistas, geográficos y temáticos para caracterizar el arte latinoamericano no son suficientes para determinar si su obra pertenece o no al arte latinoamericano y oportunamente subraya la labor del historiador del arte en la construcción de categorías, al descubrir continuidades a partir de las discontinuidades. Opuesto a esencialismos, propone que el arte latinoamericano compone una categoría que se distingue gracias a una red de cadenas de cooperación que incluye no sólo artistas, sino también revistas, museos que organizan exposiciones, curadores, centros de investigación, universidades, coleccionistas, fundaciones y críticos.

En “Diversidad ofuscada: el estudio del arte rupestre en la construcción de una historia del arte indígena en América Latina” los autores Fernando Berrojalbiz, Félix A. Lerma y Marie-Areti Hers consideran que un modo de avanzar en una nueva historia del arte en América Latina que rompa con modelos tradicionales consiste en estudiar el arte rupestre, el cual, desde su óptica, ha sido marginado de las historias oficiales. Lo distinguen como un campo propicio para revelar la diversidad, antigua y actual de América Latina. Refieren algunos ejemplos y rasgos generales de la plástica rupestre desde las perspectivas de la antropología del arte y la arqueología, así como de la corriente de estudios poscoloniales.

“De lo homogéneo a lo discontinuo: el dilema de las historias nacionales” es el segundo conjunto temático del libro. Tiene como base el cuestionamiento a las historias de arte nacionales debido a su recurrente mistificación del pasado y el establecimiento de continuidades que construyen discursos hegemónicos artificialmente homogeneizadores.

El primer texto se ocupa de Argentina; en su relectura crítica sobre los inicios de la historiografía artística de ese país, Sandra M. Szir destaca la figura de Alejo B. González Garaño, un historiador, coleccionista y bibliófilo nacido en el último cuarto del siglo XIX. Para la autora, González Garaño expandió el canon de artistas decimonónicos e incluyó objetos

antes considerados marginales, como las estampas litográficas; en sus escritos y exposiciones difundió especialmente obras costumbristas y vistas panorámicas producidas por artistas viajeros o nativos de los siglos XVIII y XIX que inscribió en una categoría que llamó “iconografía nacional”. La calidad artística podía estar ausente, pero González Garaño resaltó su valor documental como “fieles imágenes” de lo visto por sus autores. Szir ubica esta producción en la aspiración institucional del Estado para fortalecer la conciencia e identidad nacional y, de otra parte, con base en nuevas interpretaciones de corpus semejantes, señala que ese “fidedigno” imaginario nacionalista respondía a formatos estandarizados de representaciones visuales diseñados en Europa para un consumo cultural, político e ideológico globalizado, pero en su mayor parte europeo, de ahí el título de su contribución: “Alejo González Garaño. Políticas de la ficción nacional en la conformación de categorías en la historiografía artística argentina”.

En “Imágenes para la construcción de la Patria. Murales en edificios públicos en la Argentina en la década de 1930” Cecilia Belej tiene como objetivo analizar los murales producidos por un colectivo de artistas argentinos, entre los que destaca Alfredo Guido, quien recibió la mayoría de los contratos estatales para decorar los edificios construidos por la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. La autora señala que éstos han sido poco estudiados por la historiografía del arte debido a que el muralismo suele asociarse con un arte político de izquierda, sin embargo, si se atiende el desarrollo local, el análisis de estos “paneles decorativos” permite establecer cuáles fueron los relatos visuales que eligió un Estado conservador, entre otros comitentes, sobre todo para sedes de ministerios y museos en la ciudad de Buenos Aires. En los espacios públicos se plasmó un repertorio que remitía a los hitos de la historia nacional, las alegorías de la Nación, así como a las actividades productivas, en especial las agropecuarias. Belej expone el contexto crítico de transformación económica y social de la Argentina que dio lugar a un Estado más intervencionista; asimismo, identifica en los murales la influencia de David Alfaro Siqueiros y, con mayor fuerza, la del modelo estadounidense del New Deal con un carácter político menos radical.

Un acercamiento a la historia nacional de Cuba es ofrecido por Nahela Hechavarría Pouymiró en “La imagen del poder (o el poder de la imagen): fotografía cubana en el siglo XX”. La autora reflexiona en la imagen como construcción, representación, memoria, espacio de futuro y de cambio, y constata cómo la fotografía puede, desde un uso crítico, salvar del olvido y la desmemoria, a la par que servir a manipulaciones dentro del discurso político. Se interesa, según lo especifica, en la posición desde donde se hace la foto, ya sea desde el poder, frente o lateral a él, lo que implica una adecuación en la recepción del mensaje. Con puntualidad la autora revela

vínculos entre sucesos clave de la historia moderna de Cuba con cambios en la fotografía, en un recorrido que inicia en la década de 1840, cuando comienza esta expresión artística en el país caribeño. Desde la Guerra de Independencia de la Corona española a finales del siglo XIX y la inmediata intervención estadounidense, hasta la crisis de los balseros en 1994, Nahela Hechavarría explica la paulatina democratización de la fotografía, su progresivo interés documental, la crítica a los detentadores del poder neocolonial, la importancia de los álbumes de familia para documentar a los desplazados del régimen revolucionario, las prácticas autorales en el ensayo fotográfico en los años de 1980, el destierro de la fotografía en los periódicos a causa de la crisis en la siguiente década; hacia la conclusión de un sustancioso relato histórico, destaca los nuevos espacios de la fotografía en galerías, así como “una fotografía que buscaba al hombre, no al héroe”.

Por su parte, Josefina de la Maza Chevesich atiende la continuidad ideológico-visual impuesta por el régimen de Augusto Pinochet. Su texto se titula “Historias homogéneas, críticas discontinuas: la historia del arte chilena en tiempos de dictadura”. Desde su perspectiva, se trata de una continuidad que no ha sido desarticulada hasta el día de hoy, y que presenta algunos aspectos de la historia del arte producida en Chile durante la segunda mitad del siglo XX que han determinado el estudio del arte del siglo XIX. En esta historia del arte detecta una tendencia a la fosilización y naturalización de los discursos, la apropiación de la pintura decimonónica por parte de la dictadura, el papel de bisagra de la categoría de lo “nacional”, la respuesta crítica de artistas y teóricos del arte contrarios al régimen militar y cierto tipo de comprensión del arte del siglo XIX durante la transición a la democracia. Estos rasgos se cristalizaron en la década de 1980, cuando intelectuales e historiadores del arte vinculados al régimen sentaron las bases de un relato historiográfico institucional, definieron un canon basado en héroes patrios y escenas “nacionales” y estrecharon relaciones entre arte, instituciones públicas y poder militar. De la Maza Chevesich propone que el discurso de lo nacional consolidado durante esa década ha permeado de tal manera a la historia del arte en Chile que, aun teniendo consciencia del destino crítico de la pintura del siglo XIX, los chilenos han borrado la densidad política, social y económica de este arte por su pertenencia a la nación; aquí “lo nacional” es la única variable de estudio posible y lo “chileno” significa lo mismo para todos, construyendo un relato hegemónico, ahistórico y lineal del que resulta difícil desmarcarse. Con base en una crítica fundamentada y penetrante, este trabajo establece la necesidad de nuevas rutas de investigación histórica artística de las obras del siglo XIX y de la dictadura, así como la preservación de ese patrimonio cultural.

Respecto a la interrogante formulada en este coloquio sobre la continuidad o discontinuidad de las historias del arte en América Latina, Luiz

Renato Martins presenta una respuesta para el caso de Brasil en “Forma-libre: modo brasileño de abstracción o el malestar en la historia”. En su opinión, es preciso recurrir al modelo de reflexión relativo a la literatura y a sus nexos con otras cuestiones nacionales y, especialmente, al discurso arquitectónico y urbanístico de Brasilia, una ciudad proyectada entre 1956 y 1960 para ser la capital del país y que parte de una ambición sistemática por sintetizar la visualidad brasileña. El autor opta por este camino porque afirma que Brasil no dispone de la historia del arte como disciplina institucionalizada ni como un sistema crítico-reflexivo debido al predominio de los estudios monográficos que examinan un movimiento artístico o que privilegian meramente a los autores. Acerca del proyecto de Brasilia, dice que en su plan urbanístico y edificios-monumentos hay una narrativa que engloba el pasado colonial, así como el origen y la naturaleza del arte moderno brasileño; el corolario de tal entramado discursivo es la *forma-libre*, engendrada en la arquitectura de Oscar Niemeyer para el complejo de edificaciones de la Pampulha (Minas Gerais) en 1940-1942. Dicha modalidad arquitectónica enseguida obtuvo reconocimiento internacional hacia la moderna brasileña. Para Martins, la *forma-libre* es la expresión objetivada de lo que puede denominarse “propensión brasileña al formalismo” y en su texto pretende responder ¿de dónde proviene esa tendencia? y ¿en qué experiencia histórico-social se basa?

En un coloquio sobre América Latina Ninel Valderrama Negrón rompe los esquemas geográficos hacia un área tan distante como Filipinas y propone un análisis regional en el que el término de Hispanoamérica se vincula con el de Hispanoasia debido a la compenetración de códigos de imágenes que hubo entre ambas áreas continentales. “El pacto y la traición como imágenes fundacionales en México y Filipinas” parte del análisis acucioso de una pintura de historia decimonónica filipina que narra un hecho fundacional de la conquista de esa nación en la época del auge de expansión del imperio español. En el cuadro *El pacto de sangre* de Juan Luna se ve la alianza entre el conquistador Miguel López de Legazpi y Rajah Sikatuna, rey moro de Bohol; no obstante, subraya Valderrama, la imagen es ambigua. En tal sentido, la ponencia plantea que los actos políticos del pacto y de la traición pueden ser mejor concebidos como ideas concatenadas, dado que ambas figuras son necesarias para entender la noción buscada; en dicha representación, apunta la autora, sólo los atributos específicos diferencian un pacto de una traición. Como parte de su potencial, la misma pintura fue parte integral de una narrativa que primero sustentaba a un gobierno colonial y luego se transformó en un hito nacionalista en la independencia filipina: la solución plástica que le dio el pintor pareció apelar más al preludio de una traición y el acto político del pacto de sangre se reformuló como un hito de venganza contra la dominación española.

En otro trabajo, Adriana Ortega Orozco destaca que la idea nacionalista de continuidad del arte de México fue consolidada durante la segunda mitad del siglo xx en el ámbito curatorial, como parte de una tradición de exposiciones itinerantes presentadas en el extranjero. “En busca de la génesis del paradigma Fernando Gamboa: la cristalización de un discurso de la continuidad del arte mexicano” es el título de su trabajo donde resalta algunos rasgos del quehacer de Gamboa que, tal como ella misma lo indica, ya han sido discutidos en parte por Ana Garduño y Carlos Molina. La autora aborda las razones y circunstancias en las cuales el famoso museógrafo retomó un modelo de organización cronológica para exposiciones como la de Arte Mexicano del Precolombino hasta Nuestros Días presentada en París, Londres y Estocolmo entre 1952 y 1953. En su discurso se acentuaban las elipsis entre el presente y el pasado para glorificar a la nación, aunque el énfasis estaba puesto en el arte contemporáneo, principalmente en el de Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo. Desde la perspectiva de Gamboa la inclusión de piezas de arte prehispánico y popular ayudaría a la comprensión y el enaltecimiento del arte moderno de México, al exhibir la inspiración de los artistas en raíces consideradas como originalmente mexicanas. En la persecución de estos objetivos, la narrativa museográfica imponía el valor estético y se distanciaba de criterios históricos, arqueológicos y etnográficos.

“Dialécticas del espejo: Zapata, una imagen transnacional” es la interesante contribución de Luis Vargas-Santiago, quien propone una revisión crítica del arte mexicano más allá de definiciones geográficas y nacionalistas. Entre sus objetivos están analizar y contextualizar, desde la especificidad de un icono revolucionario, la migración de una visualidad mexicana a los Estados Unidos, sus transformaciones visuales y, sobre todo, sus reformulaciones identitarias y usos sociales; asimismo, busca promover que los estudios artísticos desde México incorporen las producciones chicanas y de los latinos en el vecino país del norte como parte integral de su discusión. Vargas-Santiago enuncia hipótesis sobre el incómodo lugar de la identidad mexicoamericana, sin cabida en la cultura estadounidense ni en la mexicana. Utiliza el concepto de Greater Mexico —el espacio cultural transnacional que comprende los territorios estadounidenses con una significativa presencia de poblaciones mexicoamericanas— y enfatiza la dimensión más política de la cultura chicana, cuya lucha por los derechos civiles ha subvertido y reinventado símbolos políticos, católicos e históricos para formar una nueva iconografía y un estilo denominado *rasquachismo*. La analogía del reflejo en el espejo le resulta útil para evaluar la intrincada relación entre la iconografía del arte mexicano y su diáspora a los Estados Unidos y dar muestras de obras de arte con una vital sensibilidad bicultural.

El tercer y último conjunto temático de libro se titula “Escritura y narración”. En la convocatoria del coloquio se planteó que la idea móvil

de la historia produce metodologías inversas en términos de lo particular y lo general, y ha estimulado la presencia de diversos géneros discursivos que surgen a partir de una comunicación cultural compleja, principalmente escrita, y que en su proceso de formación absorben y reelaboran la comunicación discursiva inmediata. En tal orden de ideas, la escritura de la historia del arte puede leerse como una práctica de heteroglosia en la cual confluyen diversos discursos como el antropológico, el literario, el cientificista o el testimonial. De modo que se lanzó la pregunta: ¿en qué medida estas narrativas han modificado la articulación de la Historia del Arte con otras disciplinas? En esta sección encontramos tres capítulos.

En “Oratoria plástica. Proceso e implicaciones para la escritura de *No hay más ruta que la nuestra* de David Alfaro Siqueiros” Natalia de la Rosa de la Rosa revela los antecedentes y el proceso de realización del tratado *No hay más ruta que la nuestra: importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, publicado en 1945. Entre sus precedentes destaca el proyecto mural *Muerte al invasor* que Siqueiros llevó a cabo en 1941 y 1942, en la Escuela México de Chillán, Chile, donada por el gobierno mexicano. De la Rosa lo examina acuciosamente y señala que en su efecto compositivo el artista logró la independencia de las figuras de modo que activaban su acción por medio del espectador, bajo un sistema cinematográfico de simultaneidad de las formas en un espacio multiangular efectivamente construido. Ante el éxito obtenido con el mural, Siqueiros decidió difundir su método y convertirlo en un tratado plástico. De la Rosa igualmente expone las ideas del pintor en cierta correspondencia epistolar con su amigo Pablo Neruda.

En el contexto de la reactualización del debate teórico sobre la posible unidad de las producciones de arte latinoamericanas, desde finales de la década de 1980, Gabriela A. Piñero analiza la obra de Luis Camnitzer, quien planteó la idea de la “América Latina” como una categoría artística con su propia unidad y genealogía. Este artista, crítico e historiador del arte —autor, entre otras obras de *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation* (2007)—, pretendía sostener un destino común para las artes del continente, combatir cierta tradición eurocéntrica de historia del arte y negociar una nueva visibilidad en el escenario global para el llamado “arte latinoamericano”. La autora nos revela que la producción plástica de Camnitzer participa de modo ambivalente en su programa, pues en ocasiones se atiene al imperativo “latinoamericanista”, y en otras lo subvierte y fricciona. Al avanzar en el análisis historiográfico y, en relación con una tradición de escritura mayor de crítica e historia del arte que ha orientado el estatuto de las artes en Latinoamérica, Piñero resalta algunos problemas que acarrea la construcción de Camnitzer. Cuestiona la conversión de una categoría principalmente geográfica, cultural y política en una categoría

artística y expone que esta conversión se cristaliza en nuevos estereotipos, en lo particular que, bajo una única definición, todo el arte latinoamericano se considere como un espacio de militancia política y sólo un vehículo para la transformación social. A partir de la obra gráfica de Camnitzer, Gabriela Piñero subraya que el arte se vuelve falsamente inoperativo al cambiar la situación social y, asimismo, pondera la modalidad de historia del arte establecida por Didi-Huberman, en la que el arte mismo se resiste a lo legible e inteligible. “Tradiciones de escritura. Teoría del arte y América Latina en la producción de Luis Camnitzer” es el título de este capítulo.

El epílogo de las memorias del coloquio es un texto de carácter filosófico de Dario G. Steimberg, “El monstruo en escena. Escritura, informalidad y política (a partir de *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza)”. *El desierto y su semilla* es una novela publicada en 1998, su autor es un profesor, periodista cultural, crítico de arte y traductor argentino. Narra el periplo de un muchacho que acompaña a un monstruo: su madre, quien ha sufrido un ataque con ácido y vive a partir de allí una continua transformación de su fisonomía. Steimberg identifica que Baron Biza se permite construir un narrador que echa mano de diversos géneros discursivos y se dedica a teorizar sobre los cambios en las facciones del monstruo como un crítico de arte, así como a retratar ciudades italianas como un cronista e inventar para los personajes voces extrañas como un traductor. Con base en Georges Bataille e Yve-Alain Bois, el autor anota que la primera característica que atribuye al “monstruo” refiere a una existencia cuyo devenir nos enfrenta la desclasificación de nuestros mapas mentales. Y en adelante, explora en las posibilidades de un narrador frente a un proceso de desclasificación continuo para el que es necesario intentar una apuesta diferente. Steimberg menciona que la figuración de una relación entre una historia familiar y una historia nacional en la novela de Baron Biza es explicitada, por ejemplo, en el paralelismo entre el cuerpo de la protagonista y el cadáver de Eva Perón. El problema de lo monstruoso como característico de lo argentino es extendido por Steimberg a lo latinoamericano y reflexiona si lo monstruoso y lo latinoamericano constituye una metáfora. Retoma a Roberto Fernández Retamar, autor de una especie de historia conceptual del continente para plantear que el “mestizaje” puede ser entendido en relación con lo que aquí propone como característica fundamental del monstruo.

Hemos hecho un sucinto recorrido apenas por una porción de los contenidos de este libro. Como ha podido notarse, ofrece una variedad amplia de temas y enfoques que abarcan varios países; con sagacidad y rigor los autores revelan enlaces y fracturas, continuidades y discontinuidades en los relatos históricos. Con la edición de estas memorias esperamos provocar, a su vez, nuevas reflexiones sobre la Historia del Arte y las historias del arte en América Latina.

**I. FICCIONES GEOGRÁFICAS E HISTORIOGRÁFICAS:
DE LO ANTOLÓGICO A LOS ESTUDIOS COMPARATIVOS**

MONTAJE E INTERRUPCIÓN: EL MOVIMIENTO DE LA ESCRITURA EN LA HISTORIA DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA

MARÍA SOLEDAD GARCÍA MAIDANA¹

Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia

El arte en Latinoamérica surge como una de las herencias de la Ilustración europea o, contrariamente, es el resultado de una interminable búsqueda por las raíces autóctonas de una cultura continental. Arriesgadas y simplificadoras, ambas afirmaciones señalan los polos de una tensión en el relato historiográfico. La primera de éstas define un nodo de tensión que abre el capítulo de una historia del arte marcada por el retraso con respecto a la “actualidad” estilística europea. La segunda afirmación tensiona el relato y se ubica en el extremo opuesto, inaugura entonces el capítulo de la historia del arte “latinoamericanista” que describe los procesos de emancipación del arte continental del dictado europeo o estadounidense. Tensionada entre estos dos polos irreconciliables, la historia del arte en América Latina se debate entre el internacionalismo o el nacionalismo, entre la actualización permanente de lo contemporáneo o en la vigencia de una cierta “resistencia”; en otras palabras, la historiografía del arte del continente oscila entre tensiones y oposiciones.

Comenzaré esta presentación con esta lógica de tensión entre dos puntos para luego abordar de manera sucinta la variación posible frente una tensión lineal y cómo esta variación permitiría articular otro tipo de escritura en la historia del arte. Las reflexiones siguientes son parte de mi proyecto de investigación en el marco del Doctorado en Filosofía en la Universidad de París 8; son, en consecuencia, una suerte de modelo conceptual desde el cual estoy leyendo un grupo de publicaciones puestas en circulación con el título general de “Historia del arte latinoamericano del siglo xx” entre los años 1970 y 2000.

¹ Estudiante del programa de Doctorado en Filosofía, Universidad de París 8 Vincennes-Saint Denis.

Retomemos por un momento la figura de tensión con la que abrí este texto. Esta figura describe dos puntos antagónicos que, sometidos a la fuerza de tensión, logran extenderse y ampliarse hacia sus polos opuestos. En este movimiento los dos puntos iniciales se ubican en los extremos de una línea recta, materializando así la dirección de esta tensión. En esta figura los extremos no se encuentran ni se anulan, configurando así el campo de tensión que recorre el espacio entre uno y otro punto. Evidentemente, ésta no es la única forma de representar la fuerza de tensión, pero es la que privilegiaremos para nuestra exposición.

La figura de la línea recta, esquemática pero rica en consecuencia, es igualmente utilizada por el discurso historiográfico positivista como forma de representación de la historia. La actualidad de esta figura nos permitirá conocer cuáles son los elementos que comparten cada extremo y cuáles son sus diferencias; y, aún más específicamente, qué sucede en el interior de cada polo de esta tensión. Ubicaremos en cada extremo dos modelos historiográficos: uno que nombraremos como de continuidades y otro que, por oposición, puede ser comprendido como de discontinuidades, pero que aquí lo nombraremos de “excepcionalidades” para poder distinguirlo de las reflexiones de Foucault. Dentro de cada uno de estos dos modelos situaremos, como una primera hipótesis de trabajo, la existencia de otras series de variaciones y tensiones no lineales que se suceden; en consecuencia, podemos interrogarnos sobre las características de un movimiento igualmente subordinado a una fuerza de tensión que no logra estabilizarse en una sola figura. El montaje y la interrupción —en tanto que conceptos— son las operaciones que nos permitirán ensayar una respuesta a esta pregunta. Sin embargo, antes de comenzar el andamiaje de una respuesta, propongo que detallemos brevemente algunas de las características de los modelos que hemos ubicado en los extremos de esta tensión.

De manera amplia y general, podríamos afirmar que cada modelo historiográfico intenta organizar una forma particular del ejercicio de la historia; una de aproximarse y de vincular los hechos históricos, los documentos, las obras de arte en la sucesión de un relato. Esta afirmación, aunque vaga, anuncia desde ya una primera precisión: existe un corte radical entre el historiador y los documentos, es decir, entre el tiempo siempre presente del historiador y el tiempo pasado, incluso mudo, de los documentos. Reconsideremos, entonces, nuestra primera afirmación: cada modelo historiográfico amplía o reduce la escisión entre el historiador y el pasado; así, los documentos, según la distancia abierta con el historiador, adquieren diferentes cualidades: como testigo del pasado, como útil de reconstrucción del tiempo, como encarnación de personajes históricos, como voz muda de los muertos, como caja de herramientas para la explicación histórica, etcétera.

La historiografía separa en primer lugar su propio presente de un pasado, pero repite siempre el gesto de dividir. La cronología se compone de “periodos” (por ejemplo: edad media, historia moderna, historia contemporánea), entre los cuales se traza cada vez la decisión de ser otro o de no ser más lo que se ha sido hasta entonces (Renacimiento, Revolución). Por turno, cada tiempo “nuevo” ha dado lugar a un discurso que trata como “muerto” a todo lo que le precedía, pero que recibía un “pasado” ya marcado por rupturas anteriores.²

La apuesta de la historiografía es justamente construir alrededor de los documentos, de las fuentes históricas, los archivos y las obras de arte la legitimidad de esta división en el ejercicio del historiador. Ubicándose como una especie de garante de esta separación entre presente y pasado del relato histórico, la historiografía se condena a certificar la perennidad de los documentos y su correcta “verbalización” —una especie de vuelta a la vida mediante la escritura— en el trabajo del historiador.

Numerosos son los autores que frente a esta estandarización del “ejercicio” historiográfico han emprendido la tarea de señalar las apuestas y disposiciones conceptuales que implica una sucesión de operaciones. Michel de Certeau, Marc Bloch, Lucien Febvre y, después, la crítica historiográfica de la escuela de los Annales, así como la crítica historiográfica del estructuralismo y del posestructuralismo, son algunas de las propuestas más significativas que cuestionaron el ejercicio y la escritura de la historia. Si bien esta polémica se desarrolla con especial fuerza en el campo de la historiografía de la historia, está presente también el debate sobre la historiografía del arte. Así, los trabajos de Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, Fritz Saxl o, más ampliamente, de los historiadores del Instituto Warburg retomaron de manera dispar el legado de las reflexiones de Aby Warburg sobre el trabajo del historiador. Al igual que el trabajo de Pierre Francastel, el vínculo entre sociología e historia del arte bien puede ser leído en correlato con las discusiones dentro de la escuela de los Annales. Las correlaciones pueden multiplicarse y no en una sola dirección. Sin embargo, no pretendemos aquí tomar la vía de las filiaciones historiográficas buscando el contrapunto entre historiografía general e historiografía del arte. No se trata tampoco de hacer *tabula rasa* y suponer que nada en la historiografía del arte ha cambiado; operando por contraste, se trata de interrogarnos sobre la vigencia de unos modelos historiográficos, particularmente en el corpus de trabajo del presente proyecto, donde la discusión sobre esos modelos regresa de manera más o menos recurrente.

² Michel de Certeau, *La escritura de la historia* (México: Universidad Iberoamericana, 1993), 17.

Retomemos otra vez la figura inicial de este texto para modificarla nuevamente. Recordemos, así mismo, que habíamos ubicado en cada extremo un modelo historiográfico diferente. Agregaremos ahora, como una segunda hipótesis, que en cada polo hay otra tensión que describe la relación entre los documentos y el historiador; en otras palabras, esta tensión manifiesta la distancia que separa el presente de la tarea del historiador del pasado que se intenta reconstruir. Consideremos, en consecuencia, qué sucede en el interior de cada uno de estos polos.

El modelo de continuidades comprende el ensamble de documentos, fuentes y obras ligándolos entre sí por una ley de necesidad lógica. En otras palabras, la existencia de un punto A se resuelve por la emergencia de un punto B, en tanto el primero engendra y antecede las consecuencias del segundo. Con una explicación de causalidades o más francamente “positivista” la historia de continuidades debe subsumir toda singularidad en una organización secuencial del relato. Quizá la figura del puente que facilita el pasaje de un lado a otro bien podría corresponder a este modelo; sin embargo, sabemos que el relato de la historia continua no es reversible. El temor a esta reversibilidad del puente histórico lleva el nombre de anacronía. Mecanicista, determinista, científicista, organicista, pragmatista, instrumentalista e incluso utopista, el modelo de continuidades aspira a formalizarse, es decir, a erigir una forma que se despliegue por sobre toda singularidad y logre cubrir la más basta superficie: la forma de lo homogéneo. La marcha de la historia —con toda su connotación militarista incluida— ni retrocede ni se prodiga en detalles. Ni un pasaje sobre las dificultades ni una descripción detallada de pequeños hechos, la marcha de la historia sólo puede avanzar allí empujada por la urgencia del progreso y del futuro.

El modelo de continuidades así caracterizado describe un campo muy amplio de la historiografía del arte que no se estrecha cuando leemos la historia del arte en América Latina. Los textos con los que trabajo en este proyecto son desparejos entre sí y su estatuto en cuanto textos específicamente “históricos”, y en consecuencia “historiográficos”, puede ser rápidamente puesto en cuestión. Una idea de pureza en las fuentes y en los documentos históricos puede desestimar prontamente este conjunto de textos “polvorientos” de la crítica de arte o de los catálogos de exposiciones. Trabajaré con esta impureza, con el carácter polvoroso de éstos que entremezclan debates, opiniones, juicios y teorías sobre el arte; de esto también está hecha la historia. Una última anotación es necesaria: quizá debido al carácter impuro de estos textos que se deslizan en varias direcciones y convocan diferentes discusiones, es que el objetivo de estas reflexiones está lejos de intentar catalogar a los autores según dos modelos. El desplazamiento de los textos entre uno y otro modelo

refleja la ambivalencia con que cada historiador, alternativamente, define una relación con la práctica artística en general y con la obra de arte en particular de la escritura de la historia del arte en América Latina. En este sentido, es necesario distinguir el estatuto de la obra de arte (de su reproducción) en un catálogo de exposición de aquel en el espacio expositivo. La perspectiva desde donde trabajaremos deja de lado la lectura del conjunto, más compleja y más extensa, de la exposición y el catálogo. En otras palabras, la pregunta aquí lanzada recae sobre el relato historiográfico de los catálogos (como así también sobre las publicaciones especializadas y de divulgación) y no sobre la construcción de un relato curatorial en la exposición. Es claro que podrá objetarse que el catálogo no es sino un registro de la exposición, ubicando ésta como una fuente primaria. Sin embargo, esta observación —que puede ser válida para otro tipo de trabajo— no encontrará aquí su lugar, porque nuestra apuesta busca desestabilizar la idea de una fuente de referencia.

La continuidad adquiere diferentes formas en el relato de la historia del arte en América Latina. Una de estas formas es la búsqueda por la filiación de los artistas y sus obras mediante el canon estilístico europeo. En este sentido, las herramientas del historiador del arte, como la periodización o la asignación estilística, permiten al historiador organizar el correlato del arte latinoamericano con el europeo. Se trata, en consecuencia, de una especie de continuidad por reflejo entre periodos diferentes, entre obras y artistas igualmente diferentes. La identificación de la correspondencia puede ser una de las operaciones en el trabajo de andamiaje del historiador, pero si esta herramienta se transforma en “motivo” historiográfico desde donde escribir la historia, entonces todo el ensamble debe constreñirse para poder fijar las correspondencias. A partir de esta figura de continuidad por reflejo abordaremos la lectura y el posterior análisis del libro *Arte latinoamericano del siglo xx* de Edward Lucie-Smith.³

Una de las formas de continuidad, quizás la más evidente de todas, es construir el relato histórico apoyado en una noción tradicional de cronología. Así, la cronología comprendida como sucesión paulatina y secuencial de un periodo, un movimiento, un estilo, coincide punto por punto con la linealidad de nuestra figura del comienzo. Rastreadremos, a partir de este indicio, el uso de la cronología como figura de continuidad en el catálogo de la exposición *Arte en Iberoamérica, 1890-1980*, de la historiadora y curadora de la muestra Dawn Ades. El mismo catálogo funcionará en esta lectura bajo los dos modelos historiográficos. Sujeto a la afirmación de una

³ Edward Lucie-Smith, *Latin American Art of the 20th Century* (Nueva York: Thames and Hudson, 2005). [*Arte latinoamericano del siglo xx* (Barcelona: Destino, 1994). N.E.]

mirada cronológica sobre el arte en América Latina,⁴ el catálogo se desliza, por momentos, hacia el modelo de excepcionalidades. Así, por ejemplo, los cuatro primeros capítulos organizan la apertura de la historia a partir de la traza cronológica de las batallas, los héroes y el desarrollo cultural. La segunda parte del catálogo gira bruscamente hacia el reconocimiento de nombres propios y movimientos estilísticos. Volveremos más adelante sobre algunas de las características del modelo de excepcionalidades.

Es claro que nuestra lectura está influida por Walter Benjamin y su crítica al positivismo histórico; persistiremos en esta dirección para pensar no sólo las alternativas de estos modelos, sino especialmente para situar la crítica a la historia no como un pasaje hacia una “mejor” forma de escritura, antes bien como desestabilizadora del relato.

El modelo de historia continua caracterizado rápidamente es en general la versión en negativo de aquel otro que hemos nombrado como modelo de excepcionalidades. La contracara no significa necesariamente la oposición, distinción que ha sido frecuentemente olvidada en los debates de los años sesenta y setenta. La continuidad y fluidez del relato parece interrumpirse para dar lugar a pequeños nudos que adquieren espesor y densidad al destacarse del fondo homogéneo. Sin embargo, el establecimiento de estos nudos de interés no se aleja de la pretensión, esta sí continuista, de cierto encadenamiento progresivo y secuencial. Dicho de otra manera, los puntos focales de una historia basada en el modelo de excepcionalidades no abandona la idea de una sucesión y, por lo tanto, la idea de un desarrollo paulatino de sus unidades de análisis. Nombramos este modelo como de excepcionalidades porque la forma canónica sobre la que se funda se apoya en la construcción y legitimación de la figura del “genio” o por medio del establecimiento de la biografía y, en consecuencia, de la figura del “héroe”; en efecto, la vida heroica y la genialidad incomprensibles resultan ser los motivos más recurrentes de una historia de excepcionalidades.

Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las biografías de escritores, las entrevistas de revista, y hasta en la misma conciencia de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayor parte de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más

⁴ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica, 1820-1980: Palacio de Velázquez, 14 de diciembre de 1989-4 de marzo de 1990* (Madrid: Turner, 1990), 7.

o menos transparente de la acción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus “confidencias”.⁵

Articulada “a saltos” que van de un nombre a otro, de un estilo a otro, de una obra maestra a otra para saltar entre las periodizaciones, el modelo de excepcionalidades se acerca a los postulados de la teoría rupturista en historiografía, deudora de las reflexiones de 1938 del filósofo Gaston Bachelard y su concepto de “ruptura epistemológica”.⁶ Apoyada en una epistemología rupturista, la historia de excepcionalidades dibuja los eslabones de una cadena que sólo puede avanzar engranando los nombres a la maquinaria siempre victoriosa del progreso de la historia.

Continuista o excepcional, la historia así comprendida prefigura el caballo de Troya que se pasea por el discurso historiográfico; en su interior germina la idea de progreso como medio y destino de cada relato particular. Entre el antes y el después que caracterizaría el modelo de excepcionalidades, y la marcha constante y progresiva del modelo continuista, el discurso histórico se encuentra petrificado y dominado por la inercia de un avance constante. No hay otra lógica posible que la del progreso. Irreversible e incuestionable tanto una historia que dibuja líneas rectas o nudos, ella no vuelve su mirada hacia atrás sino para reivindicar su necesidad de avance constante. De allí la vigencia de la imagen de Walter Benjamin sobre el ángel de la historia. Frente a todo movimiento veloz, amplio y homogéneo, antepondremos la interrupción como argumento de una crítica historiográfica en la lectura de los textos de historia del arte latinoamericano. Es cierto que se podrá objetar que la interrupción es lo suficientemente próxima a una discontinuidad en el sentido dado por Foucault; o más aún, que una interrupción es un tipo particular de excepcionalidad. Aceptaremos de la anterior objeción la proximidad entre el concepto de discontinuidad e interrupción. En consecuencia, me detendré un momento para distinguir la interrupción de la discontinuidad y de la excepcionalidad.

Sabemos que Foucault dedicó parte de su trabajo filosófico a la reflexión sobre la historia, la historiografía y más precisamente sobre las formas de construcción de conocimiento en el discurso histórico. En *Arqueología del saber* (1969) trabaja especialmente los aspectos epistemológicos y metodológicos de una perspectiva crítica de la historia tomando como eje de reflexión la construcción de discursos. La discontinuidad en la perspectiva que nos ofrece el autor comprende tres niveles: en primer lugar, la discontinuidad es un posicionamiento del historiador que le permite

⁵ Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1994), 66.

⁶ Véase Gaston Bachelard, *La formación del espíritu científico* (Buenos Aires: Argos, 1948).

distinguir los niveles posibles de análisis, los métodos apropiados y las periodizaciones más convenientes; en segundo lugar, la discontinuidad es el resultado de un proceso de descripción, y en último lugar, es un concepto que el trabajo del historiador no cesa de especificar cada vez. La historia convencional hace parte, según el autor, de una misma tradición historiográfica que cimienta su legitimidad en el valor del documento como elemento de reconstrucción del pasado. Por el contrario, y desde aquí se erige la propuesta del filósofo, la voluntad de reconocer lo discontinuo nos enfrenta a los problemas del documento; problemas relativos al estatuto que le otorgamos, a la sacralidad de los valores intrínsecos que éste ha adquirido con el tiempo. En otras palabras y parafraseando a Foucault, la historia que asume la complejidad de estos problemas tiende a la arqueología, a la descripción detallada del “monumento-documento”.

Lo discontinuo, que anteriormente era un estorbo para el historiador y en consecuencia era suprimido del relato, pasa a ser considerado como herramienta conceptual en la construcción del discurso del historiador. Ahora bien, si aceptamos cierta proximidad conceptual entre discontinuidad e interrupción, es importante señalar el leve matiz que puede distanciarlas. La discontinuidad emprende como objetivo una crítica a la idea de la reconstrucción del pasado por parte de la historia; ella implica también una crítica a la utilización instrumental y funcional del documento en este trabajo de “reconstrucción”. La interrupción comparte estos presupuestos. Sin embargo, la discontinuidad procede de una ruptura del orden continuo del discurso. Una o varias rupturas configuran unidades discretas. La discontinuidad es entonces un efecto de ruptura. La imagen de pequeñas líneas entrecortadas, que la percepción resuelve como una única línea recta, puede ser la paradoja que distancia la discontinuidad de la interrupción.

La interrupción no procede por rupturas, o mejor dicho, no exclusivamente. Interrumpir es en cierta medida alterar el orden y la sucesión que encadenan unos elementos con otros. Se interrumpe no para conformar nuevas series o nuevas unidades o nuevos cuadros, sino por el solo acto de experimentar con la inestabilidad. La interrupción no produce rupturas sino inestabilidades. Esta capacidad de desestabilizar anida en la crítica, de allí que sea necesario reactivar la inestabilidad y la interrupción en el discurso historiográfico para arribar a la crítica. Una interrupción busca desestabilizar y resquebrajar los cimientos de lo establecido. Pero la interrupción no es sólo el estremecimiento, también es una detención del movimiento dominado por la inercia: un movimiento que opera por impulsos para encadenar las palabras, las frases, las oraciones hasta llegar a su objetivo. Alterando el orden del discurso canónico la interrupción permite la emergencia de lo inesperado, de lo imprevisto pero también ella reconfigura

aquello que Rancière define, en el libro *Los nombres de la historia*, como “el ruido de la palabra de los que no tienen voz”.⁷

La figura del comienzo de esta presentación, aquella que dibujaba dos polos sometidos a una fuerza de tensión, sólo puede ser descrita y sostenida como oposición si enfatizamos el carácter ficticio del tal oposición. Continuidad y excepcionalidad son la cara y cruz de una misma moneda: la del progreso en la historia. Sin embargo, dentro de cada modelo distinguimos otras oposiciones y tensiones binarias que describen la relación particular entre los documentos, las fuentes y las obras con el ejercicio histórico que cada uno de ellos prevé. Sobre esta tensión quisiéramos intervenir en tanto desequilibrando la relación establecida entre documentos y escritura de la historia, incluso entre el establecimiento del pasado y el presente que el historiador quiere reconstruir, es posible reconfigurar otra idea de historia.

La intermitencia de una interrupción puede ayudarnos a reconfigurar la figura de dos puntos sometidos a una tensión donde, por un lado, se encuentran los documentos mientras que, por otro, el historiador. Quisiéramos modificar la distancia que los separa no para aproximarlos sino para ensayar otras figuras a partir de la desestabilización de dicha tensión. En otras palabras, ensayaremos a partir de esta conceptualización a reconocer otras figuras, más allá de la línea recta o entrecortada. En principio, parece claro que cualquier alteración en la asignación de funciones a los documentos puede ser un primer gesto de interrupción. Así, por ejemplo, podemos considerar que el documento no testimonió otra cosa que la voluntad política y el valor (simbólico y material) que su institucionalización le ha otorgado como patrimonio:

La Révolution crée l'archive au sens où nous l'entendons encore, c'est-à-dire le document trace d'un passé révolu, “une masse énorme de papier d'État [...] périmée et [...] mise à la libre disposition” (Fueter, 1919). Ces documents deviennent, par le nouveau regard porté sur le passé, éléments du patrimoine. C'est pour répondre à cette exigence patrimoniale qu'émerge progressivement la conception contemporaine des archives nationales.⁸

La anterior citación, que es válida para el “monumento-documento”, puede ser extendida a las obras de arte, cartas de artistas, cuadernos de anotaciones, diarios de trabajo, a los artículos de la prensa especializada y de divulgación, y a tantos otros documentos-patrimonio de la historia del

⁷ Jacques Rancière, *Los nombres de la historia: una poética del saber* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1993), 35.

⁸ Christian Delacroix, François Dosse y Patrick Garcia, *Les courants historiques en France. XIXe - XXe siècle* (París: Gallimard, 2007), 127.

arte. No se trata, sin embargo, de negar la existencia de los documentos; por el contrario, es cuestión de ampliar, de extender, de explotar, la noción misma de archivo para multiplicar las fuentes que permitan la emergencia de otros puntos; se trata, en suma, de desestabilizar la jerarquización de una fuente primaria. Es cierto también que esta estrategia de multiplicación de fuentes y documentos puede caer rápidamente en la relativización. Si todo se transforma en fuente de la historia, entonces no habría historia. Sin embargo, el gesto que quisiéramos rescatar como interrupción, es aquel por el cual es posible alterar el orden jerárquico de las fuentes en la construcción de la historia. Con esta desestabilización toda una cadena de movimientos se sucede. La relación del historiador con sus objetos de estudios se estremece. Esto implica, evidentemente, la sucesión de gestos de interrupción para poder desestabilizar toda relación hasta volverla extraña “Porque toda investigación comienza por la inquietud y termina por el desequilibrio”⁹ afirmaba Léon Chestov.

Frente a la intermitencia de la interrupción no es ya posible sostener una tensión lineal; los puntos de relación se han multiplicado y éstos reconfiguran a cada vez sus relaciones. Figuras de yuxtaposición, de frotamiento, de cabalgadura, de superposición, de entrelazamiento o bien de contigüidades, pueden aparecer y reconfigurar los vínculos entre todos los elementos; en reemplazo de la figura de dos puntos tensionados, proponemos la simultaneidad de múltiples puntos de tensión donde cada uno ejerce un campo de influencia singular.

Los ejemplos de escritura de este modelo son numerosos, especialmente (por no decir que exclusivamente) en literatura y en particular durante la última mitad del siglo pasado. Obras como *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Robbe-Grillet, la dramaturgia de Samuel Beckett, Michel Butor en *Mobile, étude pour une représentation des États-Unis* (1962), Maurice Blanchot en el libro *La escritura del desastre* o bien en *La entrevista infinita*, Jack Kerouac y su estilo *kickwriting*, Julio Cortázar y la estructura narrativa en *Rayuela*, o también la narración en carrusel de Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*, son algunos de los múltiples ejemplos que desde la literatura nos ofrecen otros movimientos posibles de escritura. Reconociendo las diferencias significativas entre estos autores, nos arriesgaremos a señalar que es el fragmento la forma literaria que mejor puede asir la inestabilidad que provoca la interrupción. Sin duda, fueron los autores del romanticismo alemán quienes asumieron la radicalidad del fragmento y sus consecuencias. Son *Los fragmentos del Athenaeum* de Friedrich Schlegel donde la apuesta por lo fragmentario renuncia a ser comprendido como un desprendimiento de la

⁹ Léon Chestov, *Athènes et Jérusalem. Un essai de philosophie religieuse*, trad. de Boris de Schloezer (París: Flammarion, 1967), 317.

totalidad, en otras palabras, es allí donde el fragmento reclama para sí no ser comprendido como una parte que testimonia una pérdida —aquella de la totalidad. El fragmento romántico es una unidad firme y cerrada sobre sí mismo, un erizo como lo caracterizó Schlegel en aquel escrito.

Sin duda el fragmento convoca y exige profundizar nuestra reflexión en torno a la nociones de sistema, totalidad, serie, continuidad, entre tantas otras. Insistiré aquí en considerar el fragmento como un tipo particular de unidad de trabajo resultante de interrupciones sucesivas a la linealidad de cualquier relato. Precisaré igualmente que el fragmento no es un desprendimiento o una porción aislada que remite incansablemente a la totalidad fracturada. Por el contrario, el fragmento expresa la interrupción y dibuja así los puntos de contacto por donde el relato se desarticula y se desmonta como continuidad. Los fragmentos reclaman nuestra atención no por su monumentalidad o por su documentalidad sino por su inestabilidad, por su precariedad. ¿Dónde establecer los límites de un fragmento? ¿Cómo no ceder a la voluntad arqueológica de reconstruir monumentos mediante vestigios-fragmentos? ¿Cómo restituir el valor del fragmento? Las preguntas podrían multiplicarse y las respuestas no serán sino tentativas. El montaje, como lo comprendió Benjamin, puede ser una de estas respuestas. El montaje se funda en una acción paradójica. Por un lado, configura una narración subsumiendo los fragmentos a una totalidad o a la ilusión de una linealidad en la narración. Por otra parte, y aquí radica la paradoja benjaminiana, el montaje no restituye los fragmentos a una totalidad o a una linealidad, sino que interviene sobre éstos para quebrar su continuidad. El montaje pone en evidencia el trabajo de construcción meticulosa y detallada que sostiene, como en un andamiaje, la aparente fluidez de la narración.

Interrumpiendo y fragmentando es posible desmontar las series, las secuencias posibles que cobija la tensión lineal. La fragmentación desmonta la ilusión de totalización del discurso historiográfico y sólo quebrando esta ilusión es posible activar la inestabilidad de la crítica que estremece lo establecido.

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Para los harapos, los desechos, esos no los quiero inventar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.¹⁰

De la estabilidad del discurso historiográfico a la inestabilidad explosiva de la interrupción, de las series y secuencias extensas a la multiplicación

¹⁰ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, ed. de Rolf Tiedemann, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (Madrid: Akal, 2005), 462.

de fragmentos, cada operación trabaja detenidamente en detallar las piezas de un montaje. Rondamos nuevamente las ideas de Benjamin; en realidad no nos hemos alejado de él haciendo este rodeo, gravitamos a su alrededor. El montaje sacude el orden y la familiaridad de los hechos fijos y estáticos. Nada es nuevo y, sin embargo, las cosas se nos presentan como la primera vez. No hay ilusiones sino la trama laboriosa estallada y dispersa de nuevos objetos que reclaman en el presente su derecho a estar aquí.

PARÍS, 1900-1914. PLATAFORMA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARTE HISPANOAMERICANO

MARÍA ISABEL BALDASARRE

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Altos Estudios
Sociales-Universidad Nacional de San Martín, Argentina (CONICET, IDAES-UNSM)

LAURA MALOSETTI COSTA

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Altos Estudios
Sociales-Universidad Nacional de San Martín, Universidad de Buenos Aires, Argentina
(CONICET, IDAES-UNSM, UBA)

Y el ilustre crítico terminó diciendo

—Sí... sí... *la América española salvará tal vez la originalidad del mundo, la originalidad que en Europa muere entre academias y escuelas.*

“Variedades y revista de revistas y periódicos”, *El Nuevo Mercurio*, 1907

La india americana puede estar satisfecha de los hijos que envía á Europa, en su afán de conquista para vencer ó morir

Alejandro Sux, *La juventud intelectual de la América Hispana*, 1910

Una Cosmópolis estética, en este nuestro París tan amado y tan calumniado

Enrique Gómez Carrillo, *La Revista de América*, 1913

Si bien la idea actual de un “arte latinoamericano” se halla en discusión a partir del examen crítico de antologías construidas desde la lógica del mercado y museificación (sobre todo estadounidense), desde el siglo XIX hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial una comunidad de artistas viajeros a Europa (y fundamentalmente afincados en París) se definieron a sí mismos como hispanoamericanos o americanos latinos.

Por razones que fueron desde la política hasta las estrategias de supervivencia y de visibilidad en un medio de gran ebullición y altísima competencia, estos artistas construyeron redes, tertulias, discusiones y, sobre todo, se promocionaron a sí mismos como hispanoamericanos en las páginas de revistas publicadas en su mayoría en español en París y distribuidas en toda Latinoamérica. Entre ellas, *L'Amérique Latine* (1902-1904), *El Nuevo Mercurio* (1907), *Mundial* (1911-1914), *Revista de América* (1912-1914) y *Elegancias* (1911-1914).

En aquellas redacciones se armaron plataformas intercontinentales que en lo coyuntural buscaron promocionar colectivamente a los jóvenes que viajaban a Europa desde las naciones latinoamericanas. Sin embargo, su objetivo de más largo plazo apuntaba a los distintos escenarios nacionales, porque la mayoría de estos artistas tenía en mente el regreso desde un lugar de intervención crítico y modernizador. Es posible considerar a estos artistas como exponentes de aquellos “sujetos cosmopolitas” que define Gonzalo Aguilar: sin “una identidad fija y definida”, sino como “una instancia móvil, operativa y disponible” que los distintos sujetos encarnan como estrategia para incorporarse, a la vez, a la modernidad y al arte universal.¹

Ellos no fueron, sin embargo, simplemente a beber de lo que Europa tenía para darles, sino que también dejaron su impronta, unos de modo más duradero que otros, en la escena cultural parisina que encontraron a su paso. De hecho, no fueron meramente asimilados a la pléyade de artistas que entonces se congregaban en París, sino que ostentaron, en boca de otros y fundamentalmente en las suyas propias, el mote de “artistas latino-americanos” como una identidad maleable y laxa pero también distintiva. Quizá como una suerte de identidad sustituta que buscaba paliar esa situación de sujetos escindidos por la doble extranjería: en el exterior y en su propia patria.

En este sentido, hay que pensar qué inserción tuvieron ellos una vez que volvieron a sus países de origen, donde los proyectos concebidos en la Europa experimental de comienzos del siglo muchas veces tuvieron que ser revisados y readaptados para amoldarse a la escena encontrada al regreso. A su vez, “la estrategia modernista” del cosmopolitismo no fue suspendida por las vanguardias; en consecuencia, varios de los artistas que encontramos actuando en París en estos años hicieron propia esta renovación formal que se estaba gestando en Europa produciendo obras encuadradas en las corrientes de vanguardia pero que también presentaron variantes particulares.

En términos estéticos, las últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX fueron años de gran indefinición y experimentación. En las páginas de las revistas coexistieron diferentes estéticas en un arco que une el

¹ Gonzalo Aguilar, “La estética como laboratorio de la experiencia por venir”, en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009), 10-11.



1. *Mundial Magazine*, vol. 1, núm. 2 (junio, 1911). Foto: © María Isabel Baldasarre.

simbolismo y el decadentismo con el cubismo emergente. Ángel Zárraga, Dr. Atl, Diego Rivera, Daniel Vázquez Díaz, Roberto Montenegro, Rogelio Yrurtia, Pedro Zonza Briano, Tito Salas, Pedro Blanes Viale fueron algunos de los artistas que se congregaron, por ejemplo, en las páginas de la revista *Mundial* (fig. 1). Muchas veces los intercambios artísticos que no hallaron terreno fértil en el continente de origen, separadas las capitales por barreras tanto geográficas como políticas y culturales, sí pudieron llevarse adelante en sede parisina.

Por otra parte, hubo artistas que no tuvieron alta visibilidad posterior pero que en ese momento resultaron fundamentales para activar y armar lazos de sociabilidad y promoción del grupo. Es el caso, en general, de los artistas que permanecieron en Europa, “desterritorializados” sin terminar de pertenecer a un escenario u otro, como los argentinos Diana Cid, Emilio Artigue o Roberto Ramaugé. También hubo maestros que catalizaron las búsquedas de estos hispanoamericanos, destaca el taller parisino de Hermen Anglada Camarasa. En esos tiempos la “vida de artista” que aprendía en París no era un dato accesorio, sino un componente decisivo en la definición de carreras que, en la mayoría de los casos, se realizarían en América.

Esta “vida de artista” se llevaba adelante primero en Montmartre y luego en Montparnasse, barrios aglutinadores de pintores, escultores, escritores y bohemios en general. Si bien la bibliografía tradicional sobre la bohemia parisina de inicios del siglo xx no señala, con excepción de Diego Rivera,² el lugar de los hispanoamericanos como participantes y activadores de esta sociabilidad de artistas,³ un repaso por las fuentes de época —fundamentalmente por estas revistas que congregaron a los latinoamericanos en Europa— nos permite constatar que sí tuvieron una participación efectiva en ese transcurrir que incluía visitas a talleres y museos, charlas interminables en los cafés y *flaneurisme* por los bulevares. En el extremo opuesto de este razonamiento, quienes se ocupan de las trayectorias de artistas o escritores latinoamericanos en Europa señalan una “latinoamericanización de París” y postulan pensar a la Francia de entonces como una colonia cultural de otros países.⁴ No nos situamos ni en un extremo ni en otro de estas posturas, proponemos rastrear las presencias de algunos de los principales artistas de Latinoamérica que entonces se encontraban en París y analizar el papel de las revistas en la formación de vínculos y en la promoción de sus carreras entre ellos durante esos años.

Si bien a lo largo de la segunda mitad del siglo xix se intensificaron los viajes de artistas a la ciudad que se había instalado como la capital del arte moderno, no fueron los latinoamericanos muy numerosos en términos comparativos con el resto de los miles de jóvenes de muy diversas nacionalidades que poblaron por entonces los talleres y los circuitos de la bohemia. El viaje de estudios de un artista era largo, varios años asistiendo a academias y talleres libres; su sostenimiento requería o bien una fortuna familiar considerable o algún tipo de beca o subsidio. En este sentido, varios observadores agudos, como Rubén Darío y Eduardo Schiaffino, comentaron de manera lúcida e intencionada la diferencia radical entre la realidad de los americanos del norte y del sur respecto al aprendizaje del arte en Europa: mientras el Estado y los ricos mecenas neoyorquinos sostuvieron el viaje de miles de estudiantes estadounidenses por año, los latinoamericanos se contaron con los dedos de una mano y no era raro que se vieran abandonados a su suerte por cortarse inesperadamente los subsidios que recibían. Sin llegar a la situación de los estadounidenses, los artistas mexicanos fueron,

² Véanse Christina Burrus, “París como escuela”, y Jaime Moreno Villareal “Montparnasse: de la utopía al monumento”, en *Homenaje de los artistas de Montparnasse, los contemporáneos de Diego Rivera en la colección del Petit Palais* (México: Museo Dolores Olmedo Patiño, 1998), 148.

³ Véase Jerrold Seigel, *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life 1830-1930* (Nueva York: Penguin, 1986).

⁴ José Joaquín Blanco, “Tablada: París era otro siglo”, *Diario de Campo*, suplemento 43 (mayo-junio, 2007): 10-23.

en ese aspecto, más “americanos del norte” que del sur: no compartieron ese triste destino sudamericano hasta los años previos a la crisis y caída del porfiriato en 1910. En este sentido, puede ser leída la importancia de la exposición de artistas mexicanos pensionados en Europa realizada en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México en 1906.⁵

La condición prevalente entre los latinoamericanos, tantas veces observada en las crónicas de otros intelectuales viajeros, llevó a Rubén Darío a escribir, a propósito de la ausencia de artistas latinoamericanos en el Salón de 1904 que: “sucede esta inaudita cosa que nunca me cansaré de repetir: nosotros, los que nos regodeamos de latinidad y de la Loba y de la herencia griega, nos preocupamos malhadadamente de nuestros artistas: y los yanquis, los de Porcópolis, los prácticos, los trusters, los bárbaros, protegen, ayudan prácticamente a sus artistas”.⁶

Así y todo, ese mismo año de 1904 se organizó la primera exposición de artistas latinoamericanos que, aunque modesta, fue comentada en la revista *L'Amérique Latine*, órgano de la Agence de l'Amérique Latine desde 1902, y desde 1904 Organe Officiel de la Ligue de France et des Républiques Latino-Américaines. Su director-administrador era A. Loiseau-Bourcier, quien parece haber sido un empresario (o geólogo) vinculado al negocio de la minería en Chile y Argentina. A menudo él comentó y promovió en la revista el ónix verde argentino, por ejemplo, señalando las grandes construcciones que lo habían adoptado en París. La revista, publicada en francés, reproducía noticias sobre asuntos latinoamericanos aparecidas en otras publicaciones e incluyó regularmente artículos que daban cuenta de los artistas sudamericanos que exponían en el Salón, reproducían las reseñas y críticas sobre sus obras en otros medios o anunciaban la llegada y partida de los viajeros. Tal vez por el vínculo de su director con Chile, los artistas de esa nacionalidad tuvieron un lugar destacado en aquellas notas. En 1902 *L'Amérique Latine* dedicó varias entregas a reseñar la presencia de artistas sudamericanos en el Salón de ese año: la primera de ellas estuvo exclusivamente consagrada al chileno Juan Eduardo Harris, residente en París desde el comienzo de la década de 1890.⁷ También Nicanor Plaza,

⁵ Véase Fausto Ramírez, “De jardines y viajeros, magos y manolas: un ramillete modernista para el Museo Nacional de Arte”, en *Cimientos. 65 años del INBA. Legados, donaciones y adquisiciones* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011), 80-91.

⁶ Rubén Darío, “Los hispanoamericanos en el Salón de París”, *La Nación* (8 de junio, 1904), reproducido en Laura Malosetti Costa, *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), 374 y ss.

⁷ Anónimo, “Artistes Sud américains”, *Le Bulletin de l'Agence de l'Amérique Latine*, año 1, núm. 65 (junio, 1902): s.p. La publicación fue mutando su nombre: hasta octubre de 1902 se llamó *Le Bulletin de l'Agence de l'Amérique Latine*, hasta agosto de 1903 se denominó *Journal de l'Amérique Latine* y luego, simplemente *L'Amérique Latine*.

Virginio Arias y Juan Francisco González tuvieron un lugar privilegiado en las páginas de esa publicación, y en particular los escultores (con largos comentarios sobre las piedras que usaban para sus obras).

Las primeras entregas de la revista incluyeron también comentarios críticos hacia la colonia sudamericana de París y de paso hacia los gobiernos de las naciones sudamericanas por no interesarse ni estimular la actividad de sus artistas:

La colonie sud-américaine ne s'intéresse peut-être pas assez au mouvement artistique qui se dessine de plus en plus dans les Républiques Hispano-Américaines.

La jeune Amérique nous montre des hommes d'Etat énergiques et souvent très forts, des diplomates d'une habileté consommée, des médecins célèbres, des avocats illustres, des savants, des inventeurs, etc., mais au point de vue artistique, il n'en est pas tout à fait de même, car on les compte les artistes sud américains. Cela est si vrai qu'à Rio, Buenos-Aires, Santiago, Lima un artiste est regardé un peu comme un phénomène étrange, qui s'est trompé de place, qui s'est donné a la fantaisie de naître dans un pays que n'est pas fait pour lui, qui ne le comprendra pas et ses amis lui donnent comme premier conseil celui de partir bien vite pour l'Europe, de s'y perfectionner dans son art et quand le public Parisien aura déclaré qu'il possède réellement du talent, il arrivera à vendre ses tableaux et peut-être la fortune viendra-t-elle le récompenser de ses efforts, car il en faut à un artiste étranger pour percer à Paris.

En Amérique, en s'occupe d'affaires, de finances, d'exportations, d'importations, d'élevage, on n'a pas le temps de faire de l'art.

Ceci explique pourquoi les artistes Sud Américains que nous connaissons représentent une réelle valeur, car il leur a fallu une volonté de fer une énergie indomptable, la vocation, en un mot, pour surmonter tous les obstacles et parvenir à la notoriété.

Les timides, les indécis, les trembleurs, ceux n'ayant pas la foi absolue ont vit renoncé à la carrière artistique.⁸

En esos primeros años del siglo éste continuó siendo el toque de distinción de los artistas sudamericanos en París: escasos y talentosos, resistentes a todo tipo de contratiempos, incomprendidos y en muchas ocasiones abandonados por sus gobiernos. Muchos de ellos concurrían al taller de Jean Paul Laurens: el venezolano Emilio Boggio, los chilenos Rafael Correa y Juan Eduardo Harris, la argentina María Obligado de Soto y Calvo, por

⁸ Anónimo, "Une visite au Salon – Les artistes Sud américains", *Le Bulletin de l'Agence de l'Amérique Latine*, año 1, núm. 78 (junio, 1902): 2-5.

ejemplo. Una carrera paradigmática en este sentido, señalada por la revista, fue la del escultor mexicano Fidencio Nava, oriundo de Veracruz, de origen humilde y becado por el gobierno de México primero en la Ciudad de México y después en París, premiando así el largo esfuerzo de aquel joven talentoso por sostener con trabajo su vocación artística.⁹

Hubo otra tipología de artista sudamericano en el París finisecular: por ejemplo el peruano Alberto Lynch, quien se había instalado allí muchos años atrás y se había desempeñado durante largo tiempo como ilustrador, y mereció un largo y elogioso comentario. Tanto Lynch como el uruguayo U.M. Sumaran, el argentino Emilio Artigue, el brasileño Pierre-Louis Vauthier, la cubana Julienne Aubry, entre otros, fueron hijos de franceses o ingleses nacidos en Sudamérica que habían regresado con o sin sus familias a instalarse en Europa. En este sentido, es posible advertir una suerte de alianza entre el grupo de recién llegados y los que residían en París en forma permanente y que elegían identificarse como americanos del sur. Aquellos hijos de emigrantes regresados mantuvieron vivos los lazos no sólo con su lugar de origen sino, sobre todo, con un grupo de pertenencia y sociabilidad que les otorgaba una identidad colectiva en el complicado escenario del arte francés de entresiglos.

La primera Exposition Latino-Américain de Beaux Arts (Exposición Latinoamericana de Bellas Artes) en París se inauguró el 15 de noviembre de 1904 en los salones *de L'Amérique Latine*, 10 rue de Taitbout y fue anunciada casi a diario desde un mes antes en la revista. “Estos artistas, en su mayoría discípulos de la Escuela francesa —sostenía— hacen tangible la idea que flotaba desde hace largo tiempo, de reunir sus obras para sacar a luz su talento alimentado y desarrollado por la savia fecunda del arte francés”.¹⁰ La noticia parecía más bien un llamado a los artistas a exponer en un local que se anunciaba como “exiguo” (no podrían exhibirse más de cuatro obras por artista) y se informaba que la exposición de arte latinoamericano tendría lugar una vez al año. El comisario fue el chileno Pedro Reszka. En la primera nota se comunicaba que habían comprometido su asistencia José M. Vera y Vicente Gil (Venezuela), Herminio Arias Solís (Perú), Manuel A. Castilla y Francisca Cottin (Argentina) y Eugenio Damblans (Uruguay), además del chileno que, como se supo más tarde, comisariaba el evento. Cuatro días después *L'Amérique Latine* anunciaba que la exposición contaba ya con más del doble de expositores (Eduardo Harris, Marcial Plaza, Andrés Pérez Mujica, entre ellos). Día a día se

⁹ Anónimo, “Une visite au Salon – Les artistes Sud américains”, *Le Bulletin de l'Agence de l'Amérique Latine*, año 1, núm. 79 (julio, 1902): 2-4.

¹⁰ Anónimo, “Exposition latino-américaine”, *L'Amérique Latine*, año 3, núm. 704 (octubre, 1904): s.p.

publicaron artículos que daban cuenta del mayor número de participantes y declaraciones de entusiasmo por parte de la colonia hispanoamericana de París. El 31 de octubre la revista anunció que las familias que estaban transitoriamente ausentes de la ciudad viajarían especialmente para ir a la inauguración.

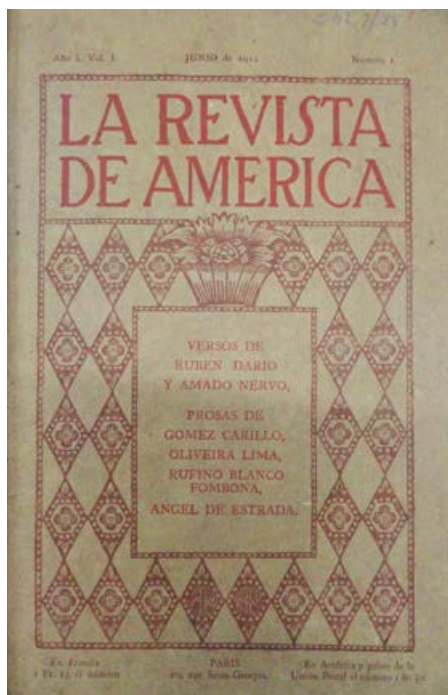
En el discurso de inauguración del *vernissage*, el secretario de la Ligue Latine de France et des Républiques Latino-Américaines, Louis Casabona, celebraba que las naciones latinoamericanas dejaran de ser conocidas sólo por sus “inmensas riquezas naturales” y sorprendente progreso material, para ofrecer una imagen de su “amor por lo bello” y sus progresos artísticos. Anunciaba, además, la inminente apertura de un museo de “productos latino-americanos” en París, cosa que, hasta donde sabemos, no ocurrió.¹¹

Hubo una segunda exhibición de artistas latinoamericanos hasta 1907, y en esta ocasión incluyó cien obras.¹² En enero de ese año comenzó a publicarse en París *El Nuevo Mercurio*, dirigido por el poeta y diplomático guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, quien desde 1890 había colaborado con Rubén Darío en varios emprendimientos editoriales. Si bien la revista anunció que se ocuparía regularmente de temas de arte, los artículos no reflejaron una activa escena latinoamericana en París sino que más bien se limitaron a traducir algunas notas de la revista inglesa *The Studio* sobre artistas españoles (Joaquín Sorolla, Agustín Querol, entre ellos). También se publicó *in extenso* las compras que Eduardo Schiaffino había realizado en París para el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires el año anterior. Manuel Ugarte, Amado Nervo y otros poetas del modernismo latinoamericano colaboraron en esa revista de efímera existencia.

Hacia el final de la primera década del siglo xx, la figura de Rubén Darío, director de *Mundial Magazine* y *Elegancias*, funcionó como un catalizador importante. De publicación mensual, el primer número de *Mundial* apareció en mayo de 1911, pocos días antes de la renuncia de Porfirio Díaz a la presidencia de México después de treinta y cuatro años de gobierno. Durante los tres años de vida editorial de la revista, y pese a su evidente y marcado sesgo cosmopolita, es posible advertir en ella una importante presencia de artistas, poetas y escritores mexicanos todavía expectantes a la distancia sobre los turbulentos primeros años de la Revolución. También

¹¹ Anónimo, “Exposition Latino-Américaine de Beaux-Arts. Le vernissage”, *L'Amérique Latine*, año 3, núm. 726 (noviembre, 1904): s.p.

¹² Entre otros, participaron de esta exposición: Pedro Reszka, Pedro Blanco, Juan Artigue, Romualdo Prati, Juan Téllez (español radicado en México), Roberto Lewis (panameño), Pelele (argentino), Herminio Arias Solís (peruano), Eugenio Damblans (uruguayo) y Alfredo Helsby (chileno).



2. *La Revista de América*, año 1, vol. 1 (junio, 1912). Foto: © María Isabel Baldasarre.

fue significativa la presencia de intelectuales y artistas argentinos: Rodolfo Franco, Próspero López Buchardo, Jorge Bermúdez, Roberto Ramaugé, Martín Malharro, el caricaturista Pelele, entre otros, aparecieron en sus páginas, a partir de sus obras y sus retratos tomados en sus talleres o en estudios fotográficos. El otro proyecto que Darío sostuvo hacia esos años en París, *Elegancias*, estuvo mucho más enfocado a ser una publicación entretenida y atractiva para señoritas y señoras. La moda fue una sección pregnante en la revista y el arte que apareció en sus páginas estuvo en menor o mayor grado cruzado por el género hacia el que se dirigía la publicación: era el realizado o consumido por mujeres.

La Revista de América (fig. 2) fue publicada entre 1912 y 1914 y dirigida por Francisco García Calderón, hijo de un presidente del Perú, filósofo y escritor, que también tuvo la aspiración de presentar en Europa “el esfuerzo intelectual de los países latinos de ultramar”. Para ello, congregó en sus páginas a los mismos poetas, escritores y artistas que se daban cita en *Mundial*: Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo, Manuel Gálvez, Ventura García Calderón (hermano de Francisco), el Dr. Atl y el propio Darío. De hecho, el nombre de la publicación evocaba la temprana y efímera revista modernista que Darío había fundado en Buenos Aires junto con Ricardo Jaimes Freyre, en 1894, y que precisamente sostuvo un

discurso panamericanista.¹³ Esta publicación no tuvo respecto del arte la pregnancia que encontramos en *Mundial*; sin embargo incluyó artículos importantes sobre el derrotero de los artistas latinoamericanos en París, firmados por el ya mencionado Enrique Gómez Carrillo.

El primer artículo relata el proceso que sufrió el escultor argentino Zonza Briano ante la censura del grupo monumental *Creced y Multiplicaos* en el salón de la Société Nationale des Beaux-Arts por considerarlo “inmoral”. De hecho, Gómez Carrillo señaló cómo el proceso había resultado favorable para la fama de los artistas latinoamericanos en París: “El Prefecto de Policía de París acaba de hacer un gran favor al prestigio de la América Latina. Hasta hoy, en Europa, nadie había notado que existieran artistas sudamericanos. Gracias al Prefecto de Policía hoy ya lo saben”.¹⁴ En este sentido, en la crítica francesa aparecida con ocasión de este episodio, sorprendida por no encontrar abiertamente sexual la obra prohibida, resulta palpable la dificultad de clasificar y encuadrar al artista con la América hispana o latina, geografía que evidentemente no venía a la mente del articulista: “C’est que cet artiste de vingt ans, Argentin de nation, un peu Italien, un peu Grec, voire un peu Français d’origine”.¹⁵

Ante este estado de cosas, Gómez Carrillo aprovechó para proponer el tópico de los latinoamericanos como responsables de la renovación artística de una Francia en decadencia: “en las exposiciones como las de París, llenas de cisnes galantes que resbalan entre muslos de ninfas y de faunos risueños que acarician los senos de las más picarescas dríadas, una obra como ésta, sería, fuerte, noble no sólo no habría podido parecer indecente, sino que hasta habría tenido un carácter moral”.¹⁶ Con motivo del escándalo, sus camaradas y compatriotas se reunieron y ofrecieron un banquete para respaldar al argentino: los lazos se reforzaban así ante la adversidad.

El segundo artículo sobre arte firmado por Gómez Carrillo es aún más importante porque analiza el lugar, en Europa y en América, del arte de los hispanoamericanos que predominaban entre los “bohemitos autóctonos” de Montparnasse.¹⁷ El escritor era consciente de la identificación de los sudamericanos con rastacueros y en sus antípodas ubica a sus compatriotas

¹³ Véase Adela Pineda Franco, “Con Rubén Darío en Buenos Aires: el caso de la *Revista de América*”, en *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México. Las revistas literarias y el modernismo* (Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006), 22-40.

¹⁴ Enrique Gómez Carrillo, “Un escultor argentino. Zonza Briano”, *La Revista de América*, año 1, vol. 1 (junio, 1912): 7.

¹⁵ Ernest La Jeunesse, “Un sculpteur. Zonza Briano”, *La Semaine Politique et Littéraire de Paris* (25 de agosto, 1912), 3-4.

¹⁶ Gómez Carrillo, “Un escultor argentino...”: 8-9.

¹⁷ Enrique Gómez Carrillo, “Artistas hispanoamericanos de París”, *La Revista de América*, año 2, vol. 1 (enero-abril, 1913): 61-71.

artistas: “Todo lo que tiene uno de odioso, lo tiene el otro de encantador”.¹⁸ Introducido por el pintor venezolano Tito Salas, recorre los talleres de Montparnasse para verificar la ignorancia de los países de origen respecto de sus artistas: “Pero América no los conoce. América cuando desea un monumento para perpetuar una de sus glorias, lo pide á un mercader italiano: América cuando compra un cuadro, lo escoge en una exposición francesa. En cuanto a sus artistas tienen que buscar en Europa misma sus mercados para no morir a hambre”.¹⁹ Esta “doble extranjería” de la que hablábamos al comienzo del artículo era evidente para sus protagonistas doblemente ignorados en Europa y en América.

Sobre Roberto Montenegro,²⁰ entonces integrante del círculo de Anglada Camarasa, Gómez Carrillo sostiene: “¿Cree usted que las millonarias de su tierra le piden que les haga un retrato? No señor. Su clientela es rusa, yanqui, francesa, cualquier cosa en suma, pero hispanoamericana, eso jamás. Nuestra gente necesita encomendar su imagen á un Jacques Blanche o a un Boldini”. La solución a este problema, en el espíritu del arielismo de José Enrique Rodó, se encontraba en los Estados Unidos “—Yo le aconsejo que se vaya á los Estados Unidos”, sostenía Salas. Y retomaba Gómez Carrillo: “El consejo es bueno desde un punto de vista práctico. Porque por un fenómeno raro, el patriotismo artístico que la América española no tiene, lo han convertido los yanquis en un patriotismo continental”. Algo similar le ocurrió al propio Tito Salas, exitoso entre coleccionistas ingleses y franceses; el pintor reconocía, otorgando un ejemplo vívido de esa legitimación entre la “sociedad de los artistas” tan analizada por Pierre Bourdieu, que: “a mí me quieren los únicos que me interesan, que son nuestros intelectuales”.²¹ Sin embargo, sus palabras deben ser matizadas a la luz de algunos (e importantes) encargos efectivamente hechos por su país de origen como *La apoteosis de Bolívar* tríptico encargado por el gobierno de Venezuela.²²

La misma necesidad de adaptar comercialmente la producción artística a los requerimientos de la vida práctica era compartida por escritores y pintores latinoamericanos en Europa, quizá con la excepción de Ángel

¹⁸ Gómez Carrillo, “Artistas hispanoamericanos...”: 62.

¹⁹ Gómez Carrillo, “Artistas hispanoamericanos...”: 62, 63.

²⁰ Roberto Montenegro, había sido compañero de Rivera y Zárrega en la Academia de San Carlos. Primo hermano de Amado Nervo, quien lo había introducido en su círculo intelectual, había tenido una primera estadía en París entre 1906 y 1910 pensionado por la Escuela Nacional de Bellas Artes, un intermedio de dos años en México, para luego regresar a Europa en 1912.

²¹ Gómez Carrillo, “Artistas hispanoamericanos...”: 63, 65, 66.

²² Sobre sus ventas a Rusia y otras comitencias, véase Alejandro Sux, “Venezuela. Tito Salas”, en *La juventud intelectual de la América Hispana*, pról. de Rubén Darío (Barcelona/Buenos Aires: Prensa Hermanos-Viuda de Serafín Ponzinibbio, 1910).

Zárraga, de quien Gómez Carrillo hallaba que “no ha tenido que vivir en un rincón del mundo, ni someterse á los caprichos de un público especial”.²³

La revista, al igual que muchos de los artistas americanos en Europa, estaba ávida de decodificar los nuevos lenguajes y tendencias artísticas e incluía, además de ilustraciones vaporosas de Isadora Duncan realizadas por Émile Bourdelle, un artículo de fondo profusamente ilustrado que se proponía indagar “Qué cosa es el cubismo” (fig. 3).²⁴ Firmado por Alonso Panza (seudónimo cervantino de otro hermano de Francisco y Ventura: José García Calderón),²⁵ el texto se destaca por su voluntad de comprensión del movimiento al alinearlo con una genealogía de búsquedas modernas (que iba de Courbet a Signac y Cross), y tratar de identificar sus objetivos plásticos que resumía como: “escoger los objetos por su significado”, evitando la “unidad del punto de vista” y dibujando cada rasgo según el ángulo más expresivo sin cuidarse del conjunto. El texto incluía además una lista de bibliografía en la que figuraban los textos seminales de la teoría cubista: Apollinaire, Gleizes y Metzinger, y Soffici. Sin embargo, a pesar de encontrar su teoría “inatacable” Panza concluía que sus realizaciones eran aún incompletas y que el cubismo todavía no constituía un nuevo valor. Es decir, se percibe el interés por entender y explicar las nuevas corrientes artísticas pero estas no llegan a convencer y menos a penetrar en el ideario estético de la revista.

En este sentido, si desde la literatura la revista *Mundial* ostentó unos ideales estéticos que fluctuaban entre un tardío simbolismo y el modernismo, en el caso de las artes plásticas —y pese a un sostenido rechazo por las tendencias más renovadoras como el futurismo y el cubismo— hacia el final de su vida editorial tuvo que amoldarse a las que serían las elecciones estéticas de artistas como Rivera y Zárraga.²⁶

En su primer viaje a Francia en 1904, Zárraga se había contactado con Darío por la referencia que le dio Amado Nervo. Cómo era frecuente en aquellos cenáculos intelectuales, el nicaragüense funcionó como mentor del mexicano presentándolo a su cofradía de amigos artistas y poetas. Más tarde, con el arribo de Rivera en 1911, fue Zárraga quien funcionó

²³ Gómez Carrillo, “Artistas hispanoamericanos...”: 69.

²⁴ Alonso Panza, “Qué cosa es el cubismo”, suplemento ilustrado, *La Revista de América* (julio, 1913).

²⁵ Había llegado a París en 1906 para estudiar arquitectura en la Escuela de Bellas Artes. En 1914 se alistó como voluntario en la legión extranjera del Ejército francés para morir en Verdún en 1916 a los veintiocho años. Véase Fabián Novak, *Las relaciones entre Perú y Francia 1827-2004* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005), 176-177.

²⁶ Véase a este respecto Olivier Debrouse, “París-Montparnasse: Rivera en la batalla del cubismo”, en *Homenaje de los artistas de Montparnasse, los contemporáneos de Diego Rivera en la colección del Petit Palais*.

3. “Qué cosa es el cubismo”, *La Revista de América*, suplemento ilustrado (1 de junio, 1913). Foto: © María Isabel Baldasarre.



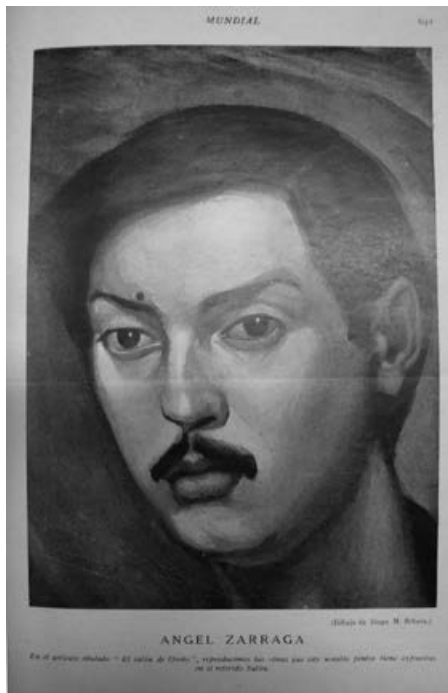
como introductor de su connacional ayudándolo a instalar su taller en Montparnasse.²⁷

Al año siguiente de la llegada de Diego, la amistad compartida tomaba forma en una “Cabeza” de Zárraga dibujada por Rivera y publicada en las páginas de *Mundial* (fig. 4).²⁸ Las “Cabezas” eran una sección fija, cuyo texto era siempre de autoría de Darío. Tenía el valor de un editorial en el que el director de la publicación presentaba y rendía homenaje a un personaje de las artes o las letras contemporáneas. El texto iba acompañado por un retrato (literalmente una “cabeza”) que era casi invariablemente obra del español Vázquez Díaz.²⁹ Sin embargo, en esta ocasión el responsable de la

²⁷ Véase Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), 20.

²⁸ Rubén Darío, “Cabezas. Ángel Zárraga”, *Mundial Magazine*, año 2, núm. 19 (noviembre, 1912): 640-641. Sobre la relación de Darío y Zárraga y la presencia de este último en *Mundial*, véase un primer acercamiento en Antonio Luna Arroyo, *Rescate de Ángel Zárraga* (México: Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1970).

²⁹ En una comunicación personal, Fausto Ramírez ha observado la similitud entre esta sección “Cabezas” y la de “Máscaras” dibujada por Julio Ruelas, que se publicó en México, en la *Revista Moderna* durante su primera etapa. Sugiere también la posibilidad de que existiera un modelo anterior que hubiera servido de ejemplo a ambas publicaciones.



4. Diego Rivera, “Ángel Zárraga”, *Mundial Magazine*, año 2, núm. 19 (noviembre, 1912). Foto: © María Isabel Baldasarre.

ilustración fue el joven Diego Rivera. En su panegírico, Darío pasaba revista al múltiple periplo europeo de Zárraga para culminar alabando sus pinturas en las que hallaba “ascetismo y voluptuosidad”, elementos que por momentos parecían volverlas una transcripción en imágenes de su venerado simbolismo.

Cambios importantes se sucedieron en el lenguaje plástico de Zárraga y Rivera durante los años de vida editorial de *Mundial*. El crítico encargado de las reseñas del salón, oculto bajo el seudónimo literario de Ulrico Brendel, acusó recibo de sus búsquedas cubistas y, cediendo a su intransigencia inicial, llegó incluso a aprobarlas.³⁰ Si de Diego Rivera apenas mencionaba *La joven del abanico*, la cual aparecía reproducida casi a página plena, señalando que “resulta muy español en medio a su cubismo” y que se trataba de una “figura de raza” (fig. 5); en el caso de Zárraga era mayor el esfuerzo por aprehender, no sin sorpresa, la transformación que se había operado en la obra del pintor. Tal vez no sería aventurado suponer que tras el seudónimo se escondiera un escritor mexicano. No sólo porque con las transformaciones en la obra de Rivera y Zárraga sus posiciones fueron cambiando, sino también por el

³⁰ Ulrico Brendel, “El Salón de Otoño en París”, *Mundial Magazine*, año 3, núm. 33 (enero, 1914).



5. Diego Rivera, “La joven del abanico”, *Mundial Magazine*, año 3, núm. 33 (enero, 1914). Foto: © María Isabel Baldasarre.

carácter de sus argumentos. Al elogiar la obra de Zárraga, sostenía que en ella “se cumple un perfecto orden lógico, dentro de un gusto caracterizado por su sello de serenidad”, pero además en cartones como *Ilhuicamina* encontraba que “resplandece el sentido legendario de la raza mejicana”, y al combinar lo “remoto” y lo “moderno” se “cumple el milagro de transportarse y transportarnos á un pasado de fabuloso heroísmo”.

Un lugar distinto ostentó Roberto Montenegro, quien si bien había iniciado su carrera artística contemporáneamente con las de Rivera y Zárraga, promediando la década de 1910 sus opciones estéticas se distanciaron de las de sus connacionales. Montenegro nunca se alejó del todo del simbolismo que primaba en sus dibujos para, después de la Primera Guerra, volcarse a una figuración estilizada, con elementos decorativos que debió mucho al influjo de Anglada Camarasa.³¹

Montenegro mantuvo con Diego Rivera “una vida paralela no carente de ambigüedades y una prudente distancia”,³² y sus compañeros de andanzas

³¹ Véase Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009), 18, 50-55.

³² Miguel Ángel Echegaray, “Prólogo”, en *Planos en el tiempo. Memorias de Roberto Montenegro* (México: Artes de México, 2001[1962]), 8.

parisinas fueron los argentinos que integraban la “patota de sudamericanos”: Roberto Ramaugé, Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil, Alberto Lagos y Aníbal Nocetti. El único mexicano que tuvo un sitio importante en sus recuerdos de ese periodo fue Atl (Gerardo Murillo), quien igual que Montenegro había nacido en Guadalajara y conspiraba a favor de la Revolución mexicana desde el estudio de su “desprevenido” amigo que se declaraba ignorante de los mítines que allí se daban cita. Un curioso artículo de *Mundial* firmado por Max reseñaba la visita que un contingente —comandado por Montenegro e integrado además por su amigo tapatío Jorge Enciso y el poeta argentino Fernán Félix de Amador— le realizó a Auguste Rodin con el fin de entregarle reproducciones de los relieves y esculturas de Palenque y el Templo Mayor.³³ Las piezas venían a engrosar la colección arqueológica que Rodin tenía en el hotel Biron³⁴ —que sería a partir de 1919 el museo con su nombre— y testimoniaban el interés de los artistas renovadores por las entonces llamadas “culturas primitivas”. El propio Montenegro admiró las formas del arte popular y la iconografía prehispánica que posteriormente incorporaría en su particular versión del indigenismo.³⁵

Un párrafo aparte merece la presencia de Gerardo Murillo, quien comenzó a firmar en *Mundial* con el seudónimo Atl que acababa de adoptar (más tarde agregaría el “Dr.” que, según sus páginas autobiográficas, le fue sugerido por Leopoldo Lugones).³⁶ Atl llegó a París después de unos años en los que había enardecido el espíritu de los jóvenes alumnos de la Academia de San Carlos en México, quienes, en 1911, organizaron una huelga exigiendo su modernización y cambios en el plan de estudios.³⁷

³³ “En el taller de Rodin. Un homenaje de los artistas mejicanos al maestro”, *Mundial*, año 3, núm. 29 (septiembre, 1913): 488-489.

³⁴ El escultor poseía cientos de piezas originales y copias de la Antigüedad griega y romana, esculturas medievales, piezas egipcias y textiles coptos.

³⁵ Véanse Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México) XXV, núm. 82 (primavera, 2003): 99-100; y Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), 115-118.

³⁶ Véase la cronología elaborada por Armando Castellanos *et al.* para Jorge Hernández Campos *et al.*, *Dr. Atl conciencia y paisaje* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Difusión Cultural/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Nacional de Arte, 1985). Se cita una carta a su madre fechada el 4 de diciembre de 1911 en la que le informa sobre su adopción del nombre Atl (“agua” en náhuatl). En una carta del pintor al Colegio Nacional en 1955, éste explica su cambio de nombre y menciona la intervención de Lugones, citado por Arturo Casado Navarro en *Gerardo Murillo el Dr. Atl* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), 17-18. En *Mundial*, siempre firmó Atl a secas.

³⁷ Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008), 229-235. Véase

Arribó, además, con el proyecto de crear una ciudad utópica (Olinka) reservada a las aristocracias del espíritu, donde imperarían los artistas y poetas, vale decir: los espíritus agentes de una transformación de la humanidad contra la mediocridad burguesa.³⁸ En esos años Atl no sólo colaboró en *Mundial*, sino que tuvo una intensa actividad política que lo llevó a fundar en 1913 el periódico *L'Action d'Art*, junto con otros artistas y literatos, entre los que se contaron colaboradores latinoamericanos de *Mundial* como José Enrique Rodó y Rufino Blanco Fombona.³⁹ De orientación anarquista, individualista y aristocratizante, la publicación, dirigida por Gérard de Lacaze-Duthiers y André Colomer, sostenía la idea de una “artistocracia”. Allí fue donde el mexicano desplegó sus ideas estéticas y políticas, que lo llevaron a polemizar con el futurismo, pero sobre todo a rechazar el lugar del arte y de los artistas en la sociedad burguesa. “Yo no soy ni un artista ni un anarquista –escribía en 1913–: la dignidad de mi conciencia y la universalidad de mi ambición me impiden acepar ninguna definición”.⁴⁰

De muy diferente naturaleza son los artículos que Atl publicó en *Mundial*, acaso por compromiso con una revista que representaba para él más un apoyo económico que una tribuna de lucha ideológica. Atl escribió cuatro artículos para *Mundial* en esos años. Tres de ellos llevaron el título “A través de Méjico” (fig. 6) y sin duda son los más interesantes para considerar ese momento, que podría calificarse de “bisagra”, en el que comenzaban a tomar forma sus proyectos más radicales y ambiciosos, que él volcaría en *L'Action d'Art* y desplegaría a su regreso a México en 1914. El cuarto es una entusiasta declaración de su admiración por la pintura de Hermen Anglada Camarasa, por cuyas figuras femeninas se manifestaba francamente deslumbrado tras una visita a su taller. En sus descripciones de los paisajes volcánicos subyace una animización vitalista de las moles rocosas potente y conmovedora. Escritas en primera persona, éstas revelan su peculiar combinación de ciencia y esoterismo en su empatía con la

también Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl* (México: El Colegio Nacional, 2005). La autora recoge la polémica desatada por Gerardo Murillo, con el seudónimo de “Dr. Orage”, en la prensa mexicana discutiendo con ferocidad los métodos de enseñanza de la Academia de San Carlos (87-97). También analiza, a partir de los textos y correspondencia del artista, sus vínculos con los poetas modernistas latinoamericanos (en particular Rubén Darío) durante su autoexilio parisino de 1911-1914 (142-247).

³⁸ Véase Cuauhtémoc Medina, “El Dr. Atl y la artistocracia: monto de una deuda vanguardista”, en *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, comp. de Mari Carmen Ramírez (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 77-83.

³⁹ Casado Navarro, *Gerardo Murillo el Dr. Atl*, 28. Véase también Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, 147-190.

⁴⁰ Citada por Jorge Hernández Campos en “El Dr. Atl en la cultura mexicana”, en Castellanos, *Dr. Atl conciencia y paisaje*, 25.

Más tarde o más temprano, todos estos latinoamericanos retornarían a sus países de origen para integrarse, de modo más o menos orgánico, en las filas de proyectos artísticos de corte nacionalista.⁴³ Así el cosmopolitismo, el modernismo y las distintas concepciones del “arte moderno” que compartieron en sus días de artistas en Europa funcionaron como una plataforma de sostén y lanzamiento, sobre todo de los mexicanos, en un momento de alta inestabilidad e indecisión tanto estética como política. Sin importar demasiado la carta de ciudadanía, estos hispanoamericanos en París fueron protagonistas de la bohemia que allí se congregó, contribuyendo con sus obras, pero también con sus poses, su sociabilidad y su modo particular de aprehender la cultura y el arte europeos, a crear el clima en el que se produjo la renovación plástica del nuevo siglo.

⁴³ A excepción de Ángel Zárraga, quien retornó a México tardíamente en 1941, tras haberle sido insistentemente negada la posibilidad de integrar el movimiento muralista por sus afinidades con el chauvinismo reaccionario francés, véase Olivier Debroye, “Ángel Zárraga: aspectos de un muralismo olvidado”, *La Cultura en México*, suplemento (18 de julio, 1979), extraído de edición web disponible en: <http://alejandrarioarte.blogspot.com.ar/2011/05/pintura-mexicana.html>.

AMÉRICA LATINA EN ARQUITECTURA/MÉXICO

LOUISE NOELLE

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

El extraordinario desarrollo que en los últimos tiempos han alcanzado las comunicaciones, empujando al mundo, ha acercado los pueblos los unos a los otros [...] La habitación del hombre se uniformiza [...] La arquitectura se internacionaliza. De ahí la idea de esta Revista. Su fin es mostrar, con una visión lo más amplia posible, obras de todos los países, para que el último progreso, el resultado más reciente, esté al alcance de los que se interesan por la arquitectura.¹

Con estas líneas abre la “Presentación” del primer número de *Arquitectura*, redactadas por el joven arquitecto Mario Pani, recién egresado de la Escuela de Bellas Artes de París.

Es importante agregar que en la citada “Presentación” se hace explícita la propuesta de informar y documentar, y no sólo aquella de señalar tendencias y posturas teóricas:

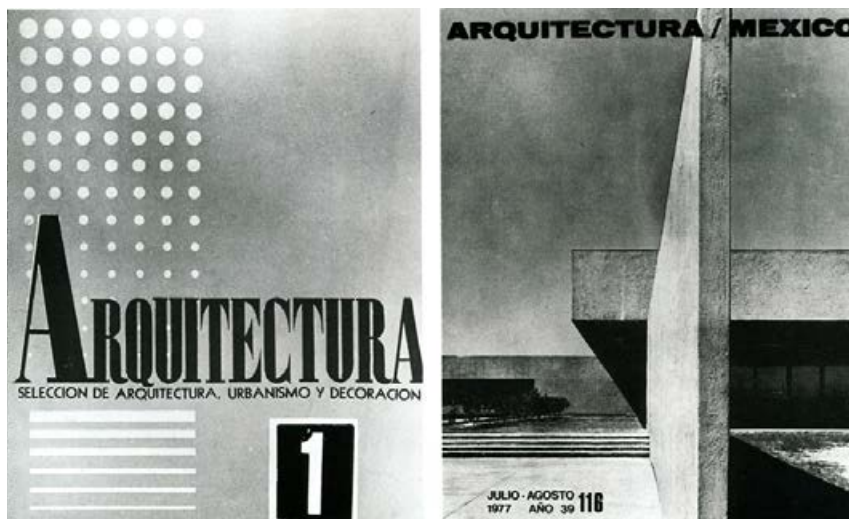
Desprendiéndose de toda doctrina exclusiva, de todo sectarismo, su tarea principal será la de selección; la de una selección rigurosa, para dar cabida dentro de sus estrechos límites sólo a la verdadera arquitectura [...] No pretende señalar un camino; imponer una tendencia, sino documentar. No es su intención la de poner modelos para que se copien, sino la de mostrar [...] lo mejor que en el mundo se hace sobre ramas tan interesantes para la humanidad.²

En suma, podemos decir que para *Arquitectura*, posteriormente *Arquitectura/México* en 1946,³ eran válidas estas dos opciones, el registro de

¹ *Arquitectura*, núm. 1 (diciembre, 1938): 3.

² *Arquitectura*, núm. 1: 3.

³ Esta revista tomó el nombre de *Arquitectura/México* a partir del número 21, en noviembre de 1946.



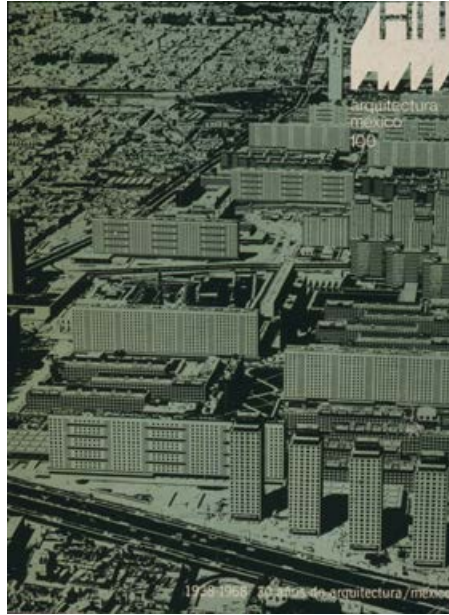
1. *Arquitectura*, núm. 1 (diciembre, 1938) y *Arquitectura/México*, núm. 116 (julio-agosto, 1977)

datos y el proselitismo, aunque la mayoría de los estudiosos de la arquitectura mexicana del siglo xx coinciden en favorecer el aspecto documental, porque en sus páginas se encuentra registrado el quehacer arquitectónico de cuatro décadas cruciales: efectivamente entre 1938 y 1978, vieron la luz 119 números de esta publicación que contó, a lo largo del tiempo, con diversas secciones editoriales, varias formas de reseñar la arquitectura y numerosos ensayistas (fig. 1).

La idea original de Mario Pani, que contó con el apoyo de su padre el ingeniero Arturo Pani,⁴ era documentar la arquitectura de los países que conocemos como “centrales”, sin embargo, pronto se dio un giro pues el editor comprendió que las construcciones mexicanas iban en aumento, tanto en cantidad como en calidad. Por ello Pani se propuso incluir una proporción mayor de edificaciones y proyectos locales, y el número 15, de abril de 1944, lo dedicó totalmente a reseñar una importante empresa arquitectónica nacional, el Programa Nacional de Hospitales. Así, en el significativo año de 1968, el editorial del número 100 nos dice: “En efecto, nuestros primeros números fueron dedicados preferentemente a la recopilación de obras extrajeras, pero en la medida que en el país la obra arquitectónica fue creciendo en volumen e importancia, tuvimos que concentrar la atención editorial en nuestro propio medio”⁵ (fig. 2).

⁴ Arturo Pani, 1879-1962, fungió como gerente de la revista durante más de 75 números.

⁵ *Arquitectura/México*, núm. 100 (abril-junio, 1968): 3.



2. *Arquitectura/México*, núm. 100
(abril-junio, 1968).

Volviendo al tema de la preeminencia de la arquitectura europea en las páginas de la revista, en parte puede explicarse porque el primer jefe de redacción fue Vladimir Kaspé, 1942-1950, compañero de estudios de Pani en Bellas Artes de París. Se comprende entonces que ambos se propusieron difundir esta nueva arquitectura que habían conocido de primera mano en sus épocas de estudiantes. En este sentido, es comprensible que sea hasta el número 37 de 1952 cuando se presentan las primeras expresiones arquitectónicas de América Latina, aunque cabe agregar que ya desde antes aparecieran noticias del subcontinente.

Es necesario recordar aquí que a mediados del siglo xx también surgió un buen número de publicaciones periódicas sobre el hecho arquitectónico en otros países de la zona y en muchos de esos casos la preeminencia del pensamiento y las obras europeas no fue tan sustancial. El conocido historiador de la arquitectura, Ramón Gutiérrez, en una investigación que recoge información de aproximadamente quinientos títulos, dice que “las Revistas de Arquitectura de nuestro continente [...] constituyen la fuente documental más relevante para poder analizar y comprender la arquitectura que hemos realizado en el siglo xx”.⁶

⁶ Ramón Gutiérrez *et al.*, *Revistas de arquitectura de América Latina* (San Juan: Universidad Politécnica de Puerto Rico, 2001), 6.

Teniendo en mente esto, vayamos entonces por partes y acerquémonos a las primeras reseñas sobre diversos sucesos arquitectónicos en América Latina, tomando en cuenta que por esa época la información y las responsabilidades eran casi siempre esporádicas y provenían de fuentes diversas, basadas muchas veces en las relaciones personales. Así, la primera revista en que aparece el tema es el número 8, donde M.A. Hernández Roger ofrece la reseña “El Colegio de Arquitectos de Cuba”,⁷ donde explica el origen de este órgano colegiado y su composición. Como veremos, en estas primeras ocasiones, se trata de artículos sobre eventos diversos, en la parte final de la revista, y no de la presentación de obras arquitectónicas; los editores se acogieron a lo que señalamos anteriormente: “concentrar la atención editorial en nuestro propio medio.”⁸

De este modo, van haciendo su aparición tanto noticias varias como referencias a libros y revistas. En el número 13 Manuel Chacón hace un interesante recorrido literario por diversos países de Sudamérica y sus cúpulas dentro de su sección Arquerías.⁹ En el número 28 aparece la convocatoria al VII Congreso Panamericano de Arquitectos en La Habana, Cuba, y la reseña de las revistas: *Proa*, Bogotá, Colombia; *De Arquitectura*, Buenos Aires, Argentina; *Módulo*, Universidad de Panamá, y *Arquitectura*, de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.¹⁰ El número 29 incluye las reseñas del libro *El arte de los indios colombianos* y de las revistas *Proa*, *Arquitectura*, *De Arquitectura* y *Módulo*, así como *Arquitectura* de Cuba. Al ver estos títulos se comprende por qué Pani le agregó el nominativo “México” a su revista: para evitar que fuese confundida con la competencia que iba cobrando fuerza y presencia.

Un dato significativo es la publicación de un artículo de Erwin Walter Palm, eminente historiador del arte de origen alemán que vivió por un tiempo en República Dominicana; se trata del número 24 y el artículo “Frescos del muralista Vela Zanetti en Sto. Domingo”,¹¹ donde se hace referencia a unos murales recién realizados en la Ciudad Universitaria de Santo Domingo (fig. 3). Este caso muestra que en la revista no sólo se publicaron artículos sobre arquitectura. Otros dos ejemplos *sui generis* están en los números 31 y 33: en el primero aparece nuevamente Cuba, pero esta vez de forma tangencial, el conocido urbanista José Luis Cuevas presenta “Raíz, contenido y alcance de una ponencia presentada en el VII Congreso Panamericano de Arquitectos”;¹² en el segundo se presenta la reseña “Una

⁷ *Arquitectura*, núm. 8 (julio, 1941): 61.

⁸ *Arquitectura/México*, núm. 100: 3.

⁹ *Arquitectura*, núm. 13 (julio, 1943): 181.

¹⁰ *Arquitectura*, núm. 28 (julio, 1949): 158, 186.

¹¹ *Arquitectura*, núm. 24 (marzo, 1948): 240-242.

¹² *Arquitectura/México*, núm. 31 (mayo, 1950): 20-25.

3. Erwin Walter Palm, “Frescos del muralista Vela Zanetti, en Sto. Domingo”, *Arquitectura/México*, núm. 24 (marzo, 1948): 240.



exposición de arquitectura y técnica francesa en Venezuela”.¹³ En el número 31 también encontramos “Exposición del libro mexicano en Chile” en la sección de Notas y Noticias y la reseña sobre la revista *Arquitectura* de Cuba en la de Libros. Otro artículo importante, aunque parcialmente relacionado con el tema, es el del arquitecto chileno Ismael Echeverría V. en el número 50, intitulado “Impresiones sobre la arquitectura de México”;¹⁴ después de haber visitado nuestro país para asistir al VIII Congreso Panamericano de Arquitectos de 1952, no sólo ensalza las realizaciones mexicanas del momento sino que las pone como ejemplo que debe emularse.

En este tipo de reseñas aparecen las primeras obras latinoamericanas, en particular las de Brasil, las cuales se incluyen en un artículo sobre “La Bienal de Sao Paulo”.¹⁵ El texto viene acompañado por el acta del jurado y está profusamente ilustrado con las obras ganadoras de la justa arquitectónica, de los extranjeros Le Corbusier y Pier Luigi Nervi, y de los locales Lucio Costa, Enrique Mindin, Rino Levi, Álvaro Vital, Oscar Niemeyer y Afonso Eduardo Reidy. Cabe anotar que en 1944 Mario Pani había hecho un viaje de estudios a Río de Janeiro, relacionado con el Programa Nacional de Hospitales en compañía de José Villagrán y los doctores Gustavo Baz e

¹³ *Arquitectura*, núm. 33 (marzo, 1951): 192.

¹⁴ *Arquitectura/México*, núm. 50 (junio, 1955): 101-106.

¹⁵ *Arquitectura/México*, núm. 37 (marzo, 1952): 70-82. [Se respetó la grafía de São Paulo que en el original a veces aparece sin tilde (*a*) y a veces con tilde (*ã*). N.E.]



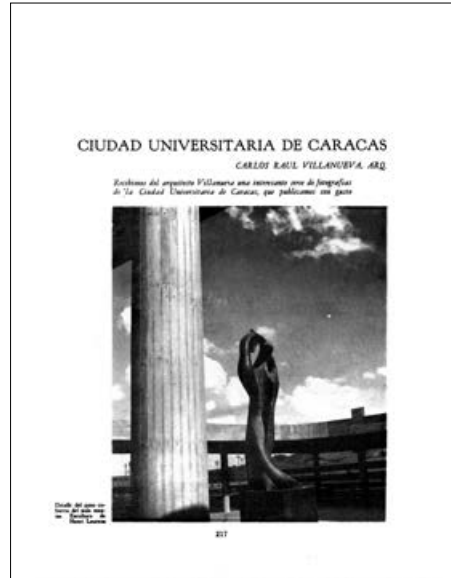
4. "Jurado de la Primera Bial de Arquitectura de Sao Paulo, Jonsu Sakakura, Eduardo Kneese de Mello, Francisco Beck, Siegfried Giedion y Mario Pani", *Arquitectura/México*, núm. 37 (marzo, 1952): 71.

Ignacio Morones Prieto. En 1952 Pani fue invitado como miembro del jurado de la Primera Bienal de Arquitectura de São Paulo, junto con Jonsu Sakakura, Eduardo Kneese de Mello, Francisco Beck y Siegfried Giedion, lo que redundó en esta extensa publicación de las obras ganadoras (fig. 4). En cierta forma esta primera divulgación de obras fue premonitoria de la relevancia de la arquitectura brasileña en las páginas de *Arquitectura/México*. Efectivamente, en el número 54 se presenta la obra de Rino Levi, Roberto Cerqueira y Luz Roberto Carvalho "Centro comercial en el Brooklin. Sao Paulo, Brasil", muy bien ilustrada.

Es interesante advertir cómo las dos obras fundamentales de la arquitectura sudamericana de mediados de siglo, mismas que hoy por hoy han sido declaradas Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, tuvieron una presencia importante en la revista. Se trata de la Ciudad Universitaria de la Universidad Central de Caracas, de Carlos Raúl Villanueva, y Brasilia, con plan maestro de Lucio Costa y las principales obras arquitectónicas de Oscar Niemeyer. El número 56 nos ofrece una flamante "Ciudad Universitaria de Caracas. Carlos Raúl Villanueva, arq.",¹⁶ con las fotografías enviadas por el propio Villanueva, las cuales muestran la creatividad del arquitecto venezolano y la integración de las artes de la mano de artistas internacionales de la talla de Alexander Calder, Victor Vassarely, Fernand

¹⁶ *Arquitectura/México*, núm. 56 (diciembre, 1956): 217-222.

5. “Ciudad Universitaria de Caracas. Carlos Raúl Villanueva, arq.”, *Arquitectura/México*, núm. 56 (diciembre, 1956): 217.



Leger, Wilfredo Lam y Jean Arp, así como algunos jóvenes venezolanos como Mateo Manaure, Alejandro Otero y Francisco Narváez, entre otros (fig. 5). También debe notarse que esta publicación aparece quince números y cuatro años después de la dedicada a otro proyecto arquitectónico similar contemporáneo, la Ciudad Universitaria de la UNAM.

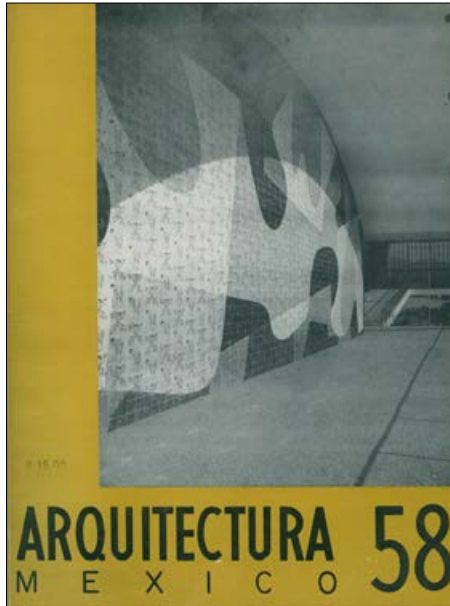
Antes de Brasilia estuvo activo un grupo de arquitectos brasileños y es muy probable que los viajes de Mario Pani a ese país sean el origen de este reconocimiento. Así, en el número 57 Sergio W. Bernardes publica “Casas en Brasil”¹⁷ con cinco obras y un comentario del autor, y en el número 58 (fig. 6), Eduardo Corona nos muestra “Casa en Sao Paulo”¹⁸ (fig. 7). Quizá una de las edificaciones más interesantes que reseñó la revista, precisamente en el número 58, fue el “Conjunto ‘Urbano Pedregulho’, en Rio de Janeiro”¹⁹ de Afonso Eduardo Reidy; aunque en la actualidad el inmueble se encuentra muy degradado, es una gran lección de creatividad en lo que a habitación popular se refiere. También en ese número, Geraldo Ferraz nos entrega una interesante versión de “Roberto Burle-Marx y sus jardines”²⁰ (fig. 8), donde comprendemos que este novedoso acercamiento a la arquitectura del paisaje debió haber tenido una gran influencia entre

¹⁷ *Arquitectura/México*, núm. 57 (marzo, 1957): 11-26.

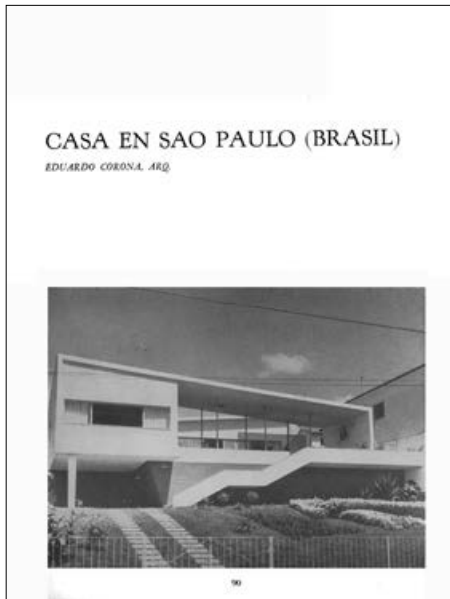
¹⁸ *Arquitectura/México*, núm. 58 (junio, 1957): 90-92.

¹⁹ *Arquitectura/México*, núm. 58: 98-106.

²⁰ *Arquitectura/México*, núm. 58: 107-112.



6. Portada de *Arquitectura/México*, núm. 58 (junio, 1957).



7. “Casa en Sao Paulo (Brasil). Eduardo Corona, arq.”, *Arquitectura/México*, núm. 58 (junio, 1957): 90.

8. Geraldo Ferraz, “Roberto Burle-Marx y sus jardines”, *Arquitectura/México*, núm. 58 (junio, 1957): 107.



9. Portada de *Arquitectura/México*, núm. 64 (diciembre, 1958).



los mexicanos. Vale la pena aclarar que para ese entonces Luis Barragán ya nos había entregado su propia versión del paisajismo basado en los valores del sitio y la vegetación endémica, con una primera entrega en el número 18 de 1946. Otro ejemplo de la arquitectura de Brasil nos la ofrece Eduardo Corona en el número 60, con su “Fábrica en São Paulo (Brasil)”.²¹ En ese mismo número encontramos un “Edificio de condominios en la Habana”²² de Ernesto Gómez Sampera; en este caso debe notarse que se trata de una obra a escasos dos años del triunfo de la Revolución cubana que tiene relación directa con la obra de Mario Pani, quien hizo el primer condominio de México en 1956.

El número 64 de la revista fue dedicado íntegramente a Brasilia, iniciando con un artículo de Lindolfo L. Collor, “Introducción al Brasil”,²³ acompañado de una buena cantidad de ilustraciones (fig. 9). Es de particular interés el artículo de Nestor Dos Santos Lima y Lucio Costa, “Brasilia. Ensayo sobre la nueva Capital del Brasil”,²⁴ ampliamente ilustrado (fig. 10) con excelentes fotos que narran el proceso de construcción de los principales edificios diseñados por Oscar Niemeyer (fig. 11). El número lo cierra uno de los artículos dedicados a las artes plásticas, “El lisiado de Ouro Preto, El ‘Aijadinho’”,²⁵ de Vianna Mogg. En cierta forma, este número monográfico muestra que el cuerpo editorial mexicano comprendió desde muy temprano la importancia arquitectónica de esta nueva ciudad que en la actualidad cuenta ya con un amplio reconocimiento.

Poco después, otros países aparecerán en escena: Colombia y el conocido grupo de arquitectos Ricaurte, Carrizosa & Prieto, con “Dos casas en Bogotá”,²⁶ que muestra la calidad de la arquitectura de ese país (fig. 12). Dos números más tarde, el 68, encontramos “Hipódromo de Techo”, una obra singular realizada por Álvaro Hermida Guzmán en Bogotá.²⁷ Venezuela se nos muestra a través del cristal de una serie de cinco proyectos del propio Mario Pani que no se llevaron nunca a cabo.²⁸ En 1959 concluye la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y, con la presencia de Rómulo Betancourt en el poder, un consorcio de hombres de empresa y arquitectos venezolanos y mexicanos se propusieron diversas edificaciones: una “Unidad habitacional”, en colaboración con Enrique Molinar; un “Edificio para la sucursal del Banco de Venezuela y departamentos en Caracas”, con Enrique Molinar y

²¹ *Arquitectura/México*, núm. 60 (diciembre, 1957): 243-244.

²² *Arquitectura/México*, núm. 60: 239-242.

²³ *Arquitectura/México*, núm. 64 (diciembre, 1958): 203-220.

²⁴ *Arquitectura/México*, núm. 64: 221-240.

²⁵ *Arquitectura/México*, núm. 64: 241-248.

²⁶ *Arquitectura/México*, núm. 66 (junio, 1959): 82-85.

²⁷ *Arquitectura/México*, núm. 68 (diciembre, 1959): 227-231.

²⁸ *Arquitectura/México*, núm. 67 (septiembre, 1959): 172-176.

10. Nestor Dos Santos Lima y Lucio Costa, "Brasilia. Ensayo sobre la nueva Capital del Brasil", *Arquitectura/México*, núm. 64 (diciembre, 1958): 221.

BRASILIA

Ensayo sobre la nueva Capital del Brasil

Por NESTOR DOS SANTOS LIMA

INTRODUCCIÓN IBEROAMERICANA

La grandeza del Brasil ha sido considerada una fatalidad por todos aquellos que él no interesan y no dan cuenta de sus posibilidades, ya sean americanos o europeos, africanos o asiáticos. Para todos, las distancias enormes y la enorme capacidad de los brasilienses sobre sus recursos reales, la incógnita americana, la baja densidad demográfica que aterra los índices estadísticos disponibles, todo contribuyó a que en la imaginación universal el tipo del país del futuro quedase grabado indolentemente, constituyendo un todo homogéneo, aislado y extraño; con el aislamiento perpetuo de la pequeña brasilia que tal concepto implica.

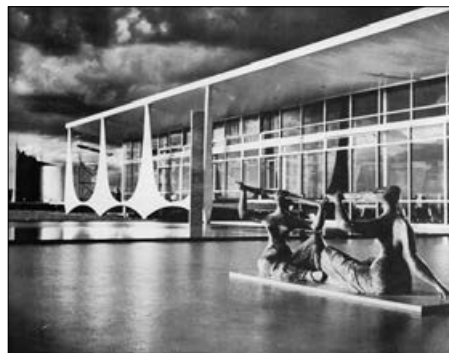
Además, el conocimiento superficial del proceso histórico del Brasil —un descubrimiento no precisamente brasileño, una revolución económica americana, un hecho que siempre fue de la república de otros pueblos distintos, y una trayectoria política interna y externa marcada más por transiciones pacíficas que por olas salvajes de violencia— se llenó a hechos y líneas evolutivas que condujeron inconscientemente a una idea, en parte falsa, de que en el Brasil las cosas sucedían porque tenía que suceder, desprovistas de casualidad, desvinculadas, como un puro fluir de un impulso ciego sin cables de agua y sin fundamentos.

En la América Latina de que es parte integrante, el Brasil merece un enorme consenso de productividad y de trabajo, donde las revoluciones son blancas y el pueblo progresa y vive, aliberado, todas las libertades de cultura y lengua portuguesa; silbando alado en un continente dominado por dos siglos americanos, esta importante cultura compuesta y agreste, sin pensamientos ocultos ni servilismo intelectual.

Como un hecho viene creciendo el Brasil desde hace cuatro siglos, sin un plan en el desarrollo de sus líneas económicas-políticas, sin fertilizante en la agricultura, más sin dejarse atar por abstracciones selectivas ni extrínsecas salvajes. Siempre optimizado por los cambios del este, sólo una línea constante abierta se representa el progreso y el adelanto en todos los sentidos, como si fuese indiferente a los avientos o a las equívocas de sus conductores.

En adelante intelectual del Brasil a un espíritu americano que se ve racionalizado, como un dos polos positivo y negativo, parece animado de toda actividad, fiel, sin dudar alguna, herencia directa de los campesinos portugueses de la máxima abstracción de los brasilienses, cuya economía de acción y de vida, profundamente arraigada en cuanto a hechos simples, difícilmente cambia al calor de las abstracciones y de las planes técnicos ideológicos, que son la consuelo básica tanto de los grandes hechos como de los errores más notables.

Toda la historia del Brasil colonial y republicano hasta nuestros días, es un fiel reflejo de un realismo político inconsciente que los portugueses indisciplinaron al espíritu de su mayor colonia, tanto como los europeos hicieron, sin querer, de cada hispanoamericano un apócrifo por abstractivos de evasión intelectual que los han Brasil tanto a grandes grandezas como a desgracias amargas, ante una realidad que no se dejó vencer ni dominar por los efectos del pensamiento puro. Tanto a uno como a otro, los pensamientos y los hechos, por los sucesos a los más notables, los ha querido acercar y separar con respecto a características de muestra reconocibles, al procedimiento realista en América, con antiguos y nuevos elementos, algo superior a muchos hechos europeos; una forma de cultura en que el patrimonio oculto del pasado se unen las expectativas de nuevo mundo y las significativas herencias.



PALACIO DE LA ALVORADA
Residencia presidencial



11. "Edificios de Brasilia diseñados por Oscar Niemeyer", *Arquitectura/México*, núm. 64 (diciembre, 1958): 233.



12. “Dos casas en Bogotá. Ricaurte, Carrizosa y Prieto, arqs.”, *Arquitectura/México*, núm. 66 (junio, 1959): 82.

Jean François Bonpaix; el “Proyecto de un edificio de departamentos de lujo en Palos Grandes”, con Luis Ramos Cunningham y J.F. Bonpaix; un “Proyecto para el Club Venezuela”, con Hilario Galguera y Franco d’Ayala; y probablemente el más interesante, un “Proyecto para edificio de oficinas y comercios de lujo en la Plaza Venezuela”, con Luis Ramos Cunningham, y una novedosa aportación plástica de Mathias Goeritz, en el remate del edificio (fig. 13). Es interesante notar que esta reseña aparece en el número 67 dedicado a la obra del propio Pani, como celebración de sus veinticinco años de vida profesional.

En los números que aparecen a principio de los años sesenta, la presencia de la arquitectura internacional está en apretadas reseñas intituladoas “Recortes mundiales”, la de Latinoamérica se restringe a menciones sobre casos como: “Instalación industrial en Sao Paulo” del arquitecto Rino Levi, “Exposición internacional de industria y comercio en Río de Janeiro”, Edificio de oficinas en Sao Paulo”, “Casa habitación en Santiago”, y “Hotel Humboldt” en Venezuela.²⁹ También encontramos “Una capilla para responsos en Buenos Aires” y el afamado “Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro” de Afonso Eduardo Reidy.³⁰ Además, dos interesantes propuestas arquitectónicas cierran estas presentaciones: “Aulas rurales y centros

²⁹ *Arquitectura/México*, núm. 76 (diciembre, 1961): 211-216.

³⁰ *Arquitectura/México*, núm. 78 (junio, 1962): 101-116.

OBRAS DE MARIO PANI EN VENEZUELA

ESTOS TRABAJOS han sido elaborados por un pequeño grupo de arquitectos de México bajo la dirección del arquitecto Mario Pani. Hemos tenido el privilegio de cooperar en la sofisticada labor de los arquitectos venezolanos, al desarrollo prodigioso de la ciudad de Caracas, que ha alcanzado ya entre las cimas modernas y hermosas del mundo.

A través de un comercio integrado por hombres de empresa y arquitectos venezolanos y mexicanos se ha podido realizar una labor de equipo de la más interesante, que nos ha permitido conocer, mejor que mediante un libro o un simple viaje de turismo, a este país hermoso del que tan poco sabemos, y al que hemos llegado ahora a estudiar y admirar profusamente, a distancia.

Esta labor y cooperación recíproca realizada sin dadas frías extraordinarias, ha sido estimada en forma amistosa a otras partes de Hispanoamérica, para la mejor comprensión entre nuestros pueblos.

ARO, ENRIQUE MOLINAR

EDIFICIO PARA LA SECCIONAL
DE UN BARRIO Y
DEPARTAMENTOS

Arq. Mario Pani,
Arq. Enrique Molinar y
Arq. Juan Francisco Rosales

Para abicar la sección urbana de un barrio en la zona Este de la ciudad, se usó un sistema que favorece regular la zona por medio de un sistema de control de altura, que permite la libertad de construcción y garantiza, se proyectó un edificio que cubra las

necesidades para establecimientos de administración.

Planta baja y planta sótano, que serán ocupadas por los servicios locales.

Seis plantas tipo, con un departamento habitacional en cada planta.

Un departamento tipo, en la planta sótano.

La planta baja que corresponde al barrio, incluye el vestíbulo y las circuncunciones exteriores de los departamentos, además una planta de seguridad con el fin de dar un punto de referencia por la regulación del Plan de Regulación de esta zona, tendiente a regular la construcción con perfil.



13. Proyecto para edificio de oficinas y comercios de lujo en la Plaza Venezuela, Mario Pani y Luis Ramos Cunningham con Mathias Goeritz, "Obras de Mario Pani en Venezuela", *Arquitectura/México*, núm. 67 (septiembre, 1959): 172.

comunales en regiones de clima templado" en el número 110,³¹ que forman parte del trabajo realizado dentro de la política norteamericana del "Buen Vecino" por Richard Neutra y que se presentan dentro de un número dedicado a la memoria de este arquitecto. La última mención de un arquitecto brasileño, Oscar Niemeyer, aparece en el número 116, dentro del marco de acontecimientos europeos con el edificio que este último realizó para "Conjunto de la Editorial Mondadori",³² en Milán.

Debemos recordar, que en la revista paralelamente continuaron dándose noticias y reseñas de libros, lo que sería demasiado largo anotar puntualmente aquí. Sin embargo, al margen del anuncio o recuento de congresos de la Federación Panamericana de Asociaciones de Arquitectos o de estudiantes de arquitectura, considero necesario señalar algunas, por la importancia que conllevan: la publicación del discurso de José Villagrán "Actitud frente los grandes problemas de la actualidad"³³ presentado en la VII Conferencia Internacional de Estudiantes de Arquitectura, que se desarrolló en nuestra ciudad en 1961. También es el caso de José García Bryce y "Arquitectura Peruana",³⁴ una acertada revisión del acontecer en ese país

³¹ *Arquitectura/México*, núm. 110 (diciembre, 1974): 63-68.

³² *Arquitectura/México*, núm. 116 (julio-agosto, 1977): 214-222.

³³ *Arquitectura/México*, núm. 76 (diciembre, 1961): 221-222.

³⁴ *Arquitectura/México*, núm. 68: 255-256.

o el de “Bienal de Sao Paulo”³⁵ que hace un recuento de la justa arquitectónica más importante de Latinoamérica. Las “Noticias de la FPAA”,³⁶ son a su vez interesantes para comprender la relación de este cuerpo que agrupa a los arquitectos de América y la Unión Internacional de Arquitectos.

En el caso de la Sección de Libros, misma que por largo tiempo estuvo a cargo de Elena Folch, se desgranar interesantes vistazos a la cultura arquitectónica editorial de Latinoamérica. Un ejemplo es la reseña “Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela”,³⁷ sobre el libro que compila el importante quehacer de ese arquitecto. Una reseña particularmente atractiva es de Ida Rodríguez Prampolini, “El arte en la arquitectura latinoamericana”,³⁸ sobre el libro homónimo de Paul Damaz,³⁹ quien es uno de los pilares fundamentales para comprender el fenómeno de la integración plástica en el ámbito continental (fig. 14).

En la revista también hay alguna presencia de artistas plásticos, como Eduardo Ramírez, quien en “Colombia-Nueva York”⁴⁰ hace propuestas que acercan la escultura a la arquitectura emocional.

Está por demás repetir una vez más que esta publicación constituye una invaluable fuente documental sobre la arquitectura mexicana, sin mayor distingo de estilos o tendencias, tomando principalmente en cuenta la calidad de las mismas. Sin embargo, no es posible decir lo mismo sobre América Latina, que se ve tan sólo representada por algunas de sus obras más significativas. Por otra parte, es necesario apuntar también que la revista contó con una buena cantidad de artículos de fondo sobre las artes plásticas, pero pocos se dedican a asuntos latinoamericanos. Finalmente, hay que agregar que en las secciones de Libros y Revistas y de Notas y Noticias hay mayor presencia de temas latinoamericanos. En suma, las 119 ediciones de *Arquitectura/México* ofrecen información de diverso orden, pero para el presente caso, comprendemos cómo la presencia de la América hispanohablante está en cierta forma limitada a aquella de los grandes proyectos exitosos de los años cincuenta; esto se debe al interés natural de Mario Pani, director de la revista, por lo que acontece en la escena europea y que, sólo después de su viaje a tierras brasileñas, la arquitectura de esta zona cobra mayor presencia. Por ello, la presencia de noticias va del número 8

³⁵ *Arquitectura/México*, núm. 92 (diciembre, 1965): 253.

³⁶ *Arquitectura/México*, núm. 110: 99-100.

³⁷ *Arquitectura/México*, núm. 90 (junio, 1965): 131.

³⁸ *Arquitectura/México*, núm. 82 (junio, 1963): 127. Recordemos que por ese entonces Ida Rodríguez Prampolini era colaboradora asidua de esta revista, sobre todo dentro de la Sección de Arte de Mathias Goeritz.

³⁹ Paul F. Damaz, *Art in Latin American Architecture* (Nueva York: Reinhold Publishing Co., 1963).

⁴⁰ *Arquitectura/México*, núm. 93 (marzo, 1966): 27-28.

14. *El arte en la arquitectura latinoamericana*, libro de Paul Damaz y reseña de Ida Rodríguez Prampolini, *Arquitectura/México*, núm. 82 (junio, 1963): 127.



(1941) al 92 (1965) de forma discontinua; pero es más significativo que la publicación de obras inicia tan sólo en el número 37 (1952) y concluye prácticamente en el número 78 (1962), diez años en que Latinoamérica, en particular Brasil y Venezuela, tiene una producción arquitectónica destacada. La pérdida de interés de la revista y sus editores por estos temas no deja de ser sorprendente.

Para concluir esta revisión de las obras y las propuestas del territorio de Latinoamérica en *Arquitectura/México*, me gustaría retomar las palabras con las que Marina Waisman, pionera en muchos sentidos de los estudios latinoamericanos, inicia su importante libro *El interior de la historia*; en el primer capítulo dedicado a “Historia e Historiografía”, señala que los problemas historiográficos “son los que atañen a la interpretación o caracterización del hecho histórico [...] [y] comprometen directamente la ideología del historiador”;⁴¹ de lo que puede deducirse que, en el estudio de las revistas, resulta indispensable tomar en cuenta, no sólo datos referentes a fechas y periodicidad, sino la propuesta editorial de cada casa editora.

⁴¹ Marina Waisman, *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para el uso de latinoamericanos* (Bogotá: Escala, 1990), 12. Es interesante notar el subtítulo del libro.

TERRA EM TRANSE: UNA PERSPECTIVA BARROCA

RITA EDER

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Continuo y discontinuo o la ruptura del horizonte

Continuo y discontinuo, título de este coloquio dirigido a analizar cómo se construyen los relatos en las historias del arte en América Latina, es una terminología que también forma parte de la teoría del cine. Esta relación de opuestos se refiere a procesos de edición que afectan la articulación de la trama, donde lo continuo quiere asegurarse de que no haya demasiados saltos en la narración con el fin de responder a una coherencia que descansa en los diálogos y en cierta fidelidad de traducción de un género a otro en la que el sentido más o menos lineal de lo narrado intenta recrearse en las imágenes. Lo discontinuo como concepto define la manera en que la edición fílmica rompe con las reglas de la retórica clásica para producir disyunciones espacio-temporales que afectan la experiencia del espectador,¹ quien tiene ante sí una trama interrumpida donde una imagen sigue a otra dentro de una estructura no lineal en la que hay lagunas, oposiciones y cortes bruscos que desplazan y complican el significado. Una de las propuestas del cine experimental a la que se aplica la voluntad de lo discontinuo es el descarte del plano de 180 grados, es decir, la cámara posicionada sobre una línea u horizonte. En lugar de la estabilidad, la mirada adopta un rango espacial de 360 grados para que lo lineal dé paso a lo circular y la cámara pueda enfocar y hacer tomas desde cualquier punto de la circunferencia.

Sobre la relación entre una mayor libertad del recurso óptico y la subjetividad del autor, Glauber Rocha declara, a pocos días del estreno de su filme *Terra em transe* (1967): “Nunca sé en donde voy a colocar la cámara, ni siquiera un minuto antes de empezar la filmación de una escena”.²

¹ David Bordwell y Kristin Thompson, *Film Art: an Introduction* (Wisconsin: University of Wisconsin/Mc Graw Hill, 2008), 254.

² “*Terra em transe* (entrevista a Glauber Rocha)”, *Artes* (agosto-septiembre, 1967), disponible en: <http://www.memoriacinebr.com.br/>, consultado en enero de 2012.

La ruptura con un horizonte fijo es un dispositivo de fragmentación que utiliza el corte de eje o *jump-cut*, y junta dos tomas distintas cuya diferencia interfiere con una secuencia lógica, puesto que una de estas tomas suele ser metafórica y tiende a debilitar la trama desde la perspectiva de lo continuo.

La edición discontinua constituye una fuerza paralela en la historia del cine (Eisenstein con *Octubre* y Wells con el *Ciudadano Kane*) y también define aspectos del nuevo cine francés de finales de los años cincuenta a mediados de los sesenta, particularmente los filmes de Jean Luc Godard *Sin aliento* (1960) y el de Alain Resnais *El año pasado en Marienbad* (1961). Ambos filmes se caracterizaron por plantear, desde la ruptura de la secuencia entre las imágenes, los enigmas del significado cuyas respuestas pueden encontrarse en la exploración de los límites de la visualidad por medio de la cámara. Sin embargo, hacer sentido de lo que ocurría en dichas películas se volvió una prioridad de alto vuelo; por ejemplo, *Marienbad*, la más compleja y me permitiría decir la más radical de todas (a lo que ciertamente contribuyó el guión de Alain Robbe-Grillet),³ fue discutida, el mismo año de su triunfo en Venecia (1961), por el filósofo francés ligado al existencialismo Jean Wahl, durante un congreso internacional de filosofía⁴ en una sesión dedicada a las relaciones entre la experiencia estética y el tiempo. El nuevo cine pronto adquirió un estatus intelectual y se convirtió en referencia de una nueva sensibilidad que planteaba preguntas, desde la imagen, sobre lo real y la temporalidad.

Glauber Rocha y el cine de autor

El lenguaje de *Marienbad*, su estructura elíptica, la presencia del laberinto como proceso mental, los escenarios ostensiblemente barrocos con sus interiores lujosos e intensamente decorados y el espectáculo de los extensos jardines (prolongación de una trama sin salida), no parecieron haber llamado la atención de Glauber Rocha, el cineasta brasileño y teórico del Cinema Novo que nos ocupa. Sin embargo, hay afinidades entre *Marienbad* y *Terra em transe*, en la forma de la estructura visual y narrativa, y en la atracción por el lujo y la exageración como elemento crítico.

³ Alain Robbe Grillet fue forjador de la nueva novela y autor, un año antes de su colaboración con Resnais, de *Adentro del laberinto* (*Dans le labyrinth*), una descripción tediosa de la novela realista para después volverse contra ella y proponer que el pensamiento funciona y conecta de otra manera con la realidad donde la memoria, la sugerencia, la mirada y la imagen trastocan una narrativa que desea apegarse al flujo recto del pensamiento.

⁴ XI Congreso Internacional de Filosofía (1961), celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Desde su posición como crítico de cine, Rocha hizo el entusiasta elogio de Godard y de la emblemática escena que ocurre a pocos minutos del inicio de *Sin aliento*: Jean Paul Belmondo, el protagonista masculino, en la carretera y arriba de un coche robado saca una pistola de la cajuela (que la cámara enfoca con detenimiento) para enfatizar el lugar que la muerte azarosa y sin sentido ha de ocupar en el filme, y después dispara hacia el paisaje. Para Rocha ese disparo significaba el contenido revolucionario del cine de autor, postura fundacional de la Nouvelle Vague y también del Cinema Novo. Para fundamentar este punto y ampliar la referencia cito al respecto un escrito suyo:

El autor es el mayor responsable de la verdad; su estética es una ética, su *mise en scene* es una política ¿Cómo puede entonces un autor mirar un mundo embellecido con “maquillaje” eludido con reflectores gongorizantes, falsificado con escenografía de papel, disciplinado por movimientos automáticos, sistematizado en convencionalismos dramáticos que modelan una moral burguesa y conservadora? ¿Cómo puede un autor forjar una organización del caos en que vive el mundo capitalista, negando la dialéctica y sistematizando su proceso con los mismos elementos formativos de los lugares comunes y entorpecedores? La política del autor es una visión libre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. Es necesario disparar al Sol, el gesto de Belmondo en el comienzo de *Sin aliento* define, y muy bien, la nueva fase del cine; Godard captando el cine capta la realidad, el cine es un cuerpo vivo, objeto y perspectiva. El cine no es un instrumento, es una ontología [...] que pertenece al mundo objeto contra el cual dirige su crítica.⁵

La revolución es una estética

La crítica a la cual se refiere Rocha, que desarrolla en sus filmes y en otros textos de su autoría, llama a deconstruir ciertas formas de narración con el propósito de redescubrir la realidad desde la mirada, habida cuenta de la imposibilidad de una armonía entre la subjetividad y el mundo dentro de la estructura social capitalista y burguesa. El tema fue explorado no sólo por el Cinema Novo, sino también por los diferentes nuevos cines que miraron desde distintas perspectivas la crisis de las estructuras institucionales, la

⁵ Glauber Rocha, *Revisión crítica del cine brasileño* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1971), 18. En esta cita está inscrita una parte del proyecto del director brasileño contrario al cine comercial y a su aparato económico, capaz de renovar la expresión cinematográfica basada en algunos principios del neorrealismo italiano que se propuso hacer cine fuera de los estudios adoptando nuevos medios técnicos y mecánicos con actores desconocidos y no profesionales.

familia o las relaciones de pareja. Esta crisis se cierra sobre sus personajes y se expresa en el ahogo, en diálogos dislocados de la incomunicación, en el crimen que funciona como efecto de una doble moral y en la destrucción del individuo por el aparato burocrático y militar del Estado.

La conciencia de esta desarmonía es reforzada por Rocha en sus textos a manera de manifiestos donde se pregunta qué significa hacer cine en América Latina. Entre ellos destacan “Estética del hambre” y “La revolución es una estética”. El primer documento, el más largo y quizá el más difundido, aborda desde la teoría de la dependencia la continua existencia del colonialismo en América Latina, aunque los colonizadores ahora sean otros, pertenezcan a distintos tiempos, se vistan de manera diferente y hablen otras lenguas.

El desarrollismo como respuesta a la dependencia planteaba el estancamiento económico y social en América Latina desde la dualidad centro-periferia y el diseño desigual de la economía mundial. Fueron los intelectuales quienes diseñaron la necesaria estrategia estatal de industrialización, y promovieron la creación de una burocracia ilustrada capaz de interactuar con las elites y contribuir a formar una clase media que pudiese impulsar el mercado interno. Una fase posterior de la teoría de la dependencia que hacia la crítica de estos postulados volcó la mirada al colonialismo interno promovido por las elites latinoamericanas asociadas al Estado y el capital externo. Esta segunda fase, como hemos de ver más adelante con detalle, incide sobre la trama de *Terra em transe*.

En “La revolución es una estética” Rocha analiza las opciones de los intelectuales en el mundo subdesarrollado y se pregunta cómo superar sus alienaciones y contradicciones, y adquirir lucidez revolucionaria. Para lograr este propósito, según el cineasta brasileño, el intelectual o el autor deben conjugar desde la dialéctica, en un constante ir y venir de oposiciones, dos propósitos: la didáctica, requerida para educar y concientizar, y la épica, que es la práctica poética. Ambas deben funcionar en forma simultánea.⁶ La épica es pensada por Rocha como estrategia visual y narrativa desde su etimología (*épicos o epos*) que significa palabra, historia y poema o la presentación subjetiva de hechos legendarios y elementos imaginarios en que se entremezclan la realidad y la ficción en diversos tiempos y espacios. La épica de Rocha potencia el sentido de las imágenes y la construcción del discurso con el fin de desmontar los nacionalismos y sus estructuras de poder que ejercen control sobre la imaginación.

⁶ Glauber Rocha, “A revolução é uma estética”, en *Revolução do Cinema Novo/Glauber Rocha* (Sao Paulo: Cosac Naify, 2004), 89-100.

Trance: la muerte del poeta

Terra em transe ha sido traducida de muchas maneras, por ejemplo, en inglés de dos maneras *Entranced Earth* o *Land in Anguish*; pero la idea de *transe* en portugués y *trance* en español es más compleja y se refiere a crisis pero también a la noción de entrar en trance como un estado de alucinación o alejamiento de la realidad. Trance es también el viaje hacia la muerte y diría que esas tres acepciones del término son parte de la trama y del clima general de este filme. Su *Terra* tiene distintos tiempos y espacios, es todos los lugares, la montaña, la selva y el desierto interminable que tiene en su lado opuesto, el mar, una ausencia/presencia de otras tierras. *Terra*, dirá Rocha, es inestable, fue creada para insertar la más profunda inestabilidad. Ésa sería una definición más bien de trance como movimiento y sorpresa que aspira a la autotransformación del espectador.

Con la conciencia plena de ser un creador e inventor que quiere revolucionar el cine para elaborar una visión del mundo, pero del mundo latinoamericano, Glauber, a sus escasos 28 años, construye una visión de la historia que une pasados y presentes por medio de imágenes que permiten elaborar una singular síntesis de América Latina y, debo decir, del Brasil en particular. El punto de partida de la propuesta es el origen colonial y la condición neocolonial en la modernidad. Por medio del afuera de las acciones y el adentro de un pensamiento laberíntico, que lleva al espectador al desconcierto, el cineasta logra acercarse a la noción de la violencia del proceso político interferido por la subjetividad.

La primera impresión del filme por los escenarios, la narrativa, los personajes, es que es lo más alejado de cualquier acepción de la visualidad realista y didáctica, aunque sepamos que la película tiene como base histórico-política el golpe de Estado del 31 de marzo de 1964 que llevó al poder al general Castelo Branco. En ese gobierno militar la cultura de izquierda funcionó, no sin limitaciones. Había la posibilidad de una alianza con el Estado, la clase media intelectual y los empresarios desarrollistas. El filme, en este sentido, dice el historiador de cine John King “explora las contradicciones de un poeta socialmente comprometido que malinterpretándose a sí mismo como un agente decisivo en la lucha por el poder, confronta sus ilusiones en la vida cortesana y, al descubrir su condición inútil y pequeña, adopta el gesto de salirse de las reglas del juego y encuentra su libertad en el momento de su agonía y la muerte de su visión anacrónica”.⁷ Paulo Martins, el poeta de esta historia, se identifica por medio de una breve referencia literalmente inscrita en la película:

⁷ John King, *El carrito mágico. Una historia del cine latinoamericano* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994), 163.



1. Alain Resnais, *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961).
Foto tomada de la película.

unas hojas escritas a mano que ocupan un lugar frontal en la pantalla, cuyos versos son del poeta y también periodista brasileño Mario Faustino. Su poema es una premeditación de su temprana muerte en 1962 a los 32 años, en el que experimenta situaciones místicas y presiente su fin. Se sentirá como un nuevo Cristo que es abandonado y traicionado. Su vía crucis no consigue resolver el enigma vida-muerte y acepta en forma heroica su destino.⁸ Ésta es una de las tantas inserciones de diferentes géneros que están colocados en el gran plano de la pantalla para completar su noción de las oposiciones como movimiento dialéctico que se desplaza entre la toma visual y la toma metafórica, problema al que hemos de volver algo más adelante.

Martins oscila entre la autorreflexión en espacios cerrados y la que realiza en el momento que utiliza por única vez una cámara hacia un espacio casi vacío e intensamente luminoso, una especie de metáfora del espejo como negación de la imagen, recurso que también utiliza en forma más persistente Alain Resnais en *Marienbad*, particularmente en las escenas donde aparece su personaje femenino (fig. 1), quien no se atreve a mirarse al espejo mientras una voz le habla y no sabe bien quién la mira e intenta escapar del reflejo invertido de ella misma. Hay en común, a partir del uso oblicuo del espejo, la sugerencia de la imagen en las oscilaciones de realidad e irrealidad. Por un lado, lo que el poeta mira en el reflejo de la cámara es el vacío y, por el otro el espejo es un objeto real que conforma la manera en que el sujeto ve su propia imagen.

Martins, quien yace muerto sobre el pavimento a pocos minutos de haberse iniciado el filme, invalida y recrea con lucidez, con el espejo de la

⁸ Albeniza Chaves, citada en Mario Faustino, "Amante de Morte", *ArteLivre*, disponible en: <http://www.artelivre.net/html/al-literatura-mario-faustino.htm>, consultado en enero de 2012.



2a. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.

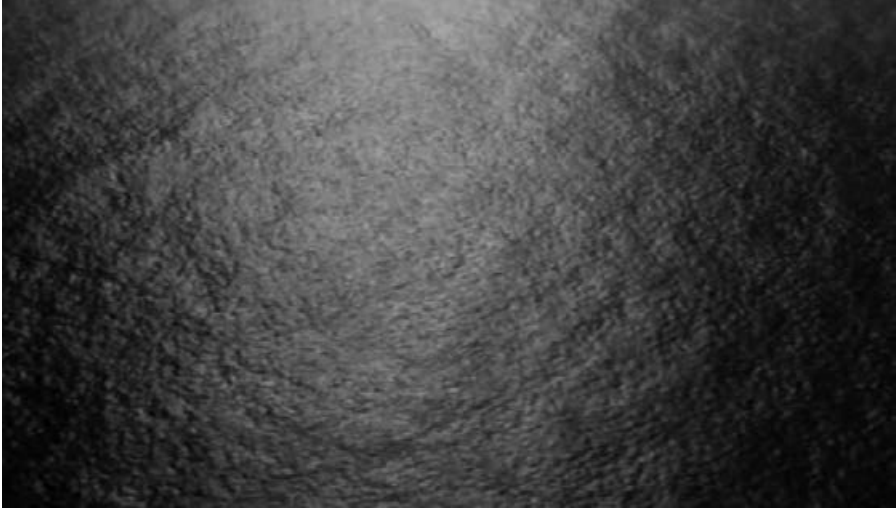


2b. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.

memoria, su verdad y también sus acciones torpes, su lucha a favor del cambio y su relación con el poder enmarcada en los escenarios neobarrocos de “Eldorado”, escenarios de amplios espacios, interrumpidos por tropiezos con elementos arquitectónicos fragmentados, así como con columnas trucas que pierden su función y se convierten en soportes decorativos. El proceso del poeta se perfila en distintos espacios, entre ellos la ciudad con su miseria urbana y sus contrastes de clase, así como su departamento moderno (figs. 2a-b), lugar donde el tono de su voz honda y quebrada ronda los diálogos de su conciencia en un prolongado *flashback* que recrea la interrelación entre las historias de procesos políticos de renovación fracasados y su propio fin acompañado de su arma, en la inmensidad del desierto como una clave de su propio trance y el de la historia inscrita en la tierra.

Terra o la reencarnación del tirano

La historia sacada del contexto de las imágenes es una y las imágenes por la forma en que están contrapuestas y el ritmo de la cámara contradicen toda posibilidad de resumirla en términos que sean leales a la riqueza de la imaginación del autor. El filme está situado en lo que Rocha denomina el país interior de “Eldorado”, es decir, todos los lugares y ninguna parte porque, en sus propias palabras, le interesaba el trance interior de la América Latina y no particularmente el brasileño. Me pareció que esta voluntad del cineasta de hacer un guión de largo aliento sobre las condiciones políticas, sociales, económicas, estéticas e históricas del continente constituía un objeto de interés para este coloquio. Sus 115 minutos de duración engloban una historia cíclica que va desde la llegada de los europeos por un vasto mar a tierras desconocidas, hasta la época moderna que perfila los factores incidentes en el subdesarrollo y en una circularidad fatal en la que no hay salida. Lo posible radica en el proceso creativo de recrear, desde un lenguaje visual innovador, otros acercamientos críticos que permitan entender la formación de los colonialismos internos y externos. En la primera escena del filme, hay una toma aérea del mar. Encuentro que este inicio del filme, que marca en medio de la inmensidad del océano un lugar en la costa la ubicación de “Eldorado”, se refiere a los orígenes del Brasil en la imaginación europea. En 1436 el cartógrafo veneciano Andrea Bianco publicó su conocido mapa del mundo en el cual podía verse, entre la inmensidad del océano, una isla designada como la isla de Brazi, su singularidad consiste en la aparición de un lugar mítico en el contexto de un documento científico. Brazi fue el nombre que se dio a esta isla en la que se suponía se cultivaba una madera roja o el palo Brasil, conocida en Europa



3. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.

desde la Edad Media y muy apreciada por la extracción de colorantes y la dureza necesaria de la madera para construir muebles y aun barcos. La *i* de Brazi indicado por el cartógrafo veneciano era parte de una cadena de islas que conocemos como las Azores. La leyenda de la isla puede haber contribuido a que se nombrara Brasil al enorme territorio donde en efecto fue encontrada esa madera en abundancia a raíz del arribo a esas tierras de la expedición de Pedro Álvares Cabral en abril de 1500.⁹ Así, desde el inicio, Glauber Rocha confronta el origen mítico e histórico de la moderna América Latina en el cruce del Atlántico y la búsqueda de nuevas riquezas y expansión del poder (fig. 3).

Cuando la toma del mar hace un viraje hacia la tierra, vemos un paisaje esplendoroso que pronto se transforma en desierto y es avasallado por la espada y la cruz en una cita subvertida de una famosa pintura académica de 1860: *La primera misa celebrada en Brasil* de Victor Meirelles (figs. 4, 5 y 6). Ésta presenta un paisaje natural y humano de plantas y árboles, escenario de indígenas semidesnudos con tocados de plumas, algunos subidos sobre los árboles, y conquistadores de armadura que rodean la escena principal de la fundación del culto católico y rinden homenaje a una cruz de gran tamaño.

Para Jorge Coli, historiador brasileño, el descubrimiento del Brasil, en el campo pictórico y después en el filmico (*O descobrimento do Brasil* realizado por Humberto Maura en 1937) es una invención decimonónica

⁹ Edward J. Sullivan, ed., *Brazil: Body and Soul* (Nueva York: Guggenheim Museum, 2001), 2.



4. Victor Meirelles, *Primera misa celebrada en Brasil (Primeira missa no Brasil)*, 1860
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

que empalma con el proyecto de construcción nacional.¹⁰ Las llegadas de las naves portuguesas la primera vez al Brasil fueron acompañadas de un documento excepcional de la pluma de Pero Vaz de Caminha, quien desde su papel como cronista de aquel viaje envió al rey de Portugal una narración que contenía el recuento descriptivo de sus experiencias al ver esas nuevas tierras durante periodo comprendido entre el 21 de abril al 1 de mayo de 1500. Una especie de visión del paraíso. El texto del cronista es rico en su diversidad, pero el que toca a nuestro tema está ligado a aquella primera misa que congregó a navegantes e indios. El documento de Caminha refiere a los trabajos que se emprendieron para la fabricación de una gran cruz que reposaba contra un árbol a la espera de ser instalada en el altar. Una vez erigida la cruz, dice Caminha, se reunieron de pie, con las manos en alto indios y navegantes con la misma devoción. Ése fue para Caminha el momento de elevación espiritual de ambas culturas. El artículo de Coli rastrea los orígenes de este primer documento recobrado en el siglo XIX en la

¹⁰ Jorge Coli, *Como estudar a arte brasileira do século XIX* (Sao Paulo: Editora Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, 2005).



5. Victor Meirelles, *Primera misa celebrada en Brasil* (*Primeira missa no Brasil*), detalle, 1860, Acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.



6. Victor Meirelles, *Primera misa celebrada en Brasil* (*Primeira missa no Brasil*), detalle, 1860 Acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Primeira missa no Brasil de Victor Meirelles, quien inició el cuadro en París en 1859 y lo concluyó en 1861. Su mecenas Araujo Porto-Alegre insistió en que Meirelles leyese el texto de Caminha y que reprodujese una naturaleza exuberante con plantas tropicales y palmeras para que la escena adquiriese un carácter geográfico propio. Así, el texto del origen de Caminha y la imagen confluyen en un emblema del nacimiento de Brasil.

Coli señala que hay otros elementos que actúan en la concepción del cuadro, particularmente *La première messe en Kabylie*, obra pintada por Horace Vernet y presentada en el salón parisino de 1855. El episodio ocurrido en 1853 que dio origen a la pintura de Vernet forma parte del proyecto colonial francés en África del norte. Simboliza el dominio del ejército conquistador y la misa celebraba en honor de la sumisión de las tribus cabilas. Las dos pinturas tiene en común la celebración de la misa en tierra de infieles, a la cual asistieron los europeos. Coli desarrolla a lo largo de su texto una reflexión sobre las semejanzas y diferencias entre esas dos primeras misas, entiende el cuadro de Meirelles desde el requerimiento de su mecenas Porto-Alegre, que ponía el énfasis en la construcción de una naturaleza nacional mucho más suave y hospitalaria que el desierto de Vernet y la yuxtaposición forzada de dos grupos humanos diferenciados. Meirelles se pronuncia por una imagen de armonía, luz y colorido de carácter suave que acompaña a sus personajes, quienes forman cadenas y ritmos que reúnen a sus participantes en una especie de “útero fecundante”. En el caso de la obra de Vernet tiene un papel importante el principio barroco de la expansión de la fe, el cual puede advertirse también en la obra de Jean-Francoise de Troy, *Le débarquement de Christophe Colombe en Amérique*. En dicha pintura los europeos avanzan con paso seguro y tienen al frente una cruz vigorosa que es exhibida frente a los salvajes, quienes se postran con expresiones que oscilan entre el espanto y el éxtasis. Según Coli, este tipo de imágenes implican que no se trata de la fundación de nuevas naciones sino de la propagación de la fe.

Algo totalmente diferente ocurre en la *Primeira missa do Brasil* de Meirelles que se transformó en la verdad visual de aquella carta, verdad perpetuada en el filme de Mauro ya citado que intenta seguir la ruta de Caminha y no pudo evitar referirse al cuadro idealizado de Meirelles. Para Coli el nacionalismo de Getulio Vargas utilizó los mitos del siglo XIX sobre el Brasil como una prolongación ideológica que quiere adoptar esa imagen como una verdad histórica, lo cual también adoptó Candido Portinari en su cuadro *Primeira missa no Brasil* (1947). Hay diferencias entre las dos obras, Portinari, que trabaja desde un lenguaje cubista, elimina de su escena a los indígenas. Mario Pedrosa, dice Coli, interpreta esa obra como una imagen crítica sobre la implantación de la fe como un fenómeno esencialmente europeo. Pero es la imagen de Meirelles la



7a. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.

que perdura como la fundación del Brasil por su técnica e intención. Sin embargo, *Terra em transe* subvierte esa imagen y funde en un mismo personaje a la Iglesia con el colonialismo, el eclesiástico se metamorfosea en el político/dictador que reúne todos los poderes y es dueño de las opresiones.

Primeira missa do Brasil de Meirelles, según mi punto de vista, es transformada por Rocha en la implantación de la cruz por el dictador por excelencia (fig. 7a): vestido con ropas modernas, enarbola un estandarte fascista y es acompañado por un soldado de poderosa armadura y un indígena ricamente vestido. Su particular versión de la fundación del Brasil contradice la mitología nacionalista y se entrelaza con los mitos e idiosincrasias de los indígenas y la población negra, convertidos después en el pueblo al ritmo de cantos yoruba y la música de Heitor Villa-Lobos.

La narrativa siempre interrumpida está sujeta a lo inesperado y a la yuxtaposición llevada por la voz del poeta ya muerto, que establece en su autorreflexión otro eje de la narración en la figura del tirano, el que aparece en la escena referida como el fundador del Brasil, el que posee los atributos de la iglesia señalados por la cruz como elemento de dominación que a lo largo del filme se resignifican como la fe del pueblo y emblema de su sacrificio.

Este personaje viste traje y corbata modernos, y sobre él aparecen las galas reales de otro tiempo, luce una corona, sus escenarios son varios, camina por la tierra con paso de conquistador, vive y ejerce su poder desde un palacio y se llama Porfirio Díaz (figs. 7b, 7c). La interferencia del nombre es



7b. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.



7c. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.

eficiente puesto que establece la tensión de diferentes identidades de uno de los temas centrales de la literatura y la historia en América Latina: el dictador y la prolongación del poder político disfrazado de muchas maneras. En este filme Díaz es un personaje de muchas caras, pero al final es el símbolo de la imposibilidad del cambio y encarna la involución de la política.¹¹

Los géneros dentro del género o la inestabilidad del significado

En el medio de su sueño de muerte, Martins medita sobre sus diversos virajes políticos, entre ellos su ambigüedad ante su amigo Díaz y aquel momento en que decide abandonarlo. El espectador no entiende qué une a poeta y un dictador hasta que en un momento, a la mitad del filme, aflora el Martins periodista que produce una sinopsis filmada para la televisión sobre la vida de Díaz, alguna vez un militante de izquierda que abandera las causas de la derecha. El corto está armado como un presagio del golpe

¹¹ Hay relaciones entre *Terra em transe* y la novela de Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz* (1962). La asociación más inmediata tiene que ver con la estructura de la novela en *flashback*, un relato de las doce horas de agonía de un viejo cuya muerte dolorosa es casi esperpéntica y que recuerda los doce días fundamentales de su vida, relato conducido por la autorreflexión y el subconsciente, “especie de Virgilio” —ha dicho el mismo Fuentes— “que lo guía por los doce círculos de su infierno”, en Fernando Benítez, “Entrevista a Carlos Fuentes”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 14 (mayo, 1962). Artemio Cruz representa el asenso de una nueva clase social, es el hombre que ha luchado en la Revolución mexicana y que a partir de 1920 logra hacer una gran fortuna y reúne un inmenso poder y toda su lucha queda traicionada. A la vez, es una novela que abarca medio siglo de vida mexicana, cuyo tema principal es el mundo de la burguesía enriquecida por la corrupción y el desdén de todo lo que no concierne su autocomplacencia de clase. Uno de esos doce días es la celebración de san Silvestre, en ese capítulo Fuentes compone el escenario del dinero sin límites y repara sobre el gusto y el apego a los objetos coloniales, cito de la novela de Fuentes:

(Artemio Cruz) Estiró las piernas y pensó en el detalle con que había cuidado la construcción y las comodidades de esta su verdadera casa (ubicada en Coyoacán) [...] El prefirió estos viejos muros con sus dos siglos de cantera y tezontle [...] recorrió con lentitud los espacios enjalbegados, pisando los hondos tapetes de lana mirándose en los espejos patinados y en los cristales dispersos de las cómodas coloniales rozando con los dedos las chapas y las aldabas [...] entró al salón de pisos pulidos vasta explanada de cedros brillantes despojada de tapetes para permitir el baile, abierta sobre el jardín de pelusa y terrazas de ladrillo con cuadros de la colonia San Sebastián, Santa Lucía, San Jerónimo, San Miguel.

Carlos Fuentes, “La noche de San Silvestre”, citado en Fernando Benítez, fragmento de “La muerte de Artemio Cruz”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 14 (mayo, 1962).

Esta mirada irónica sobre la apropiación de lo colonial con destellos barrocos como un lugar de falsa identidad nacional es además de la premeditación de la muerte en un largo *flashback*, lo que ambas obras tienen en común.



8. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.

militar. Es una especie de simulacro de documental escrito como antipropaganda que lo presenta como un alucinado que se pasea en su jardín y abraza una enorme cabeza de Baco (fig. 8) La voz que narra la historia utiliza el tono de los noticieros de cine, una inserción de un género fílmico en otro que recuerda la estrategia de Wells en el *Ciudadano Kane*, cuando en un determinado momento el magnate millonario decide entrar en la contienda política. La inserción de diversos géneros visuales y literarios en *Terra* es muy frecuente y funcionan en apariencia como introducción a distintos temas, quizá puede decirse que, en parte, la discontinuidad está anclada en la presencia de estas referencias que imponen una estructura, como lo ha señalado Ismail Xavier, en que el espectador tiene que completar el todo desde el fragmento, lo que confiere a este filme su carácter alegórico.¹²

Al dejar a Díaz, Martins es impulsado por Sara (figs. 9a-b), quien se perfila como un ejemplo honesto de militancia de izquierda, y busca al lado de ella otra solución de liderazgo político. Como prueba de sus intenciones de pelear por la justicia para el pueblo, lee ante su nueva esperanza de renovación política al populista Viera (a quien apoyará para evitar el mal mayor de la toma del poder por Díaz) las estrofas del poema narrativo Martín Fierro, conocido como el libro nacional de los argentinos, sobre el

¹² Ismail Xavier, *Allegories of Underdevelopment. Aesthetics and Poetics in Modern Brazilian Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 31-56.



9a. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.



9b. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.

carácter independiente y heroico del gaucho (fig. 10). Preocupado Rocha por la diferencia entre lo nacional y el nacionalismo, puede entenderse la cita al Martín Fierro como una intención didáctica de mostrar un ejemplo de lo nacional constituido por un pueblo consciente y crítico. El pueblo es un elemento central en *Terra*, aparece como una referencia en los versos del Martín Fierro; cuando Viera y Martins se trasladan a las afueras de la ciudad de Alecrim para hacer campaña (fig. 11) y las tomas de frente de los campesinos parecen resonar en forma contradictoria en *Los condenados de la tierra* del martiniquense Franz Fánon, libro muy leído por las izquierdas latinoamericanas y también por el radicalismo francés, que atravesaba un capítulo crítico de su historia colonial (Argelia) a inicios de la década de los sesenta. La mirada directa y la belleza de los tipos populares en pocas escenas producen la fugaz sensación de futuro, tal como decía Fánon cuando se refería a los campesinos que vivían en las afueras de las ciudades y no tomaban parte en la producción industrial, sólo ellos no contaminados por otros sectores sociales podrían montar la rebelión. Las escenas utópicas son escasas y dan paso a momentos de mayor tensión cuando los campesinos son desposeídos de sus tierras e invocan el discurso del hambre que es castigado con la muerte; mientras Martins en la oscuridad de su autorreflexión duda del pueblo y piensa que no hay ahí el suficiente coraje ni fuerza para cambiar la situación.

El Aleijadinho y el desarrollismo

Los personajes individuales en general son paródicos del gran texto político social del momento, pero quizá el más paródico de todos es el empresario Julio Fuentes, quien se declara un hombre de izquierda y en él está centrado el discurso de Glauber sobre el fin de la ilusión del desarrollismo. Fuentes es dueño de un emporio televisivo y periodístico pero también del petróleo y el oro que dependen de una enorme transnacional norteamericana. En las fiestas de la clase alta que organiza Fuentes, en las que se introducen los militantes de izquierda que trabajan en su periódico, hay reminiscencias de la *Dolce vita* cuando los cuerpos caen unos sobre otros; el espectador no sabe bien si está presenciado una orgía o una referencia a cómo esos cuerpos se ahogan unos a los otros y desaparecen en el piso bajo un amontonamiento de brazos (fig. 12).

En otra toma, Fuentes ya sobrio y peinado habla desde un despacho con un fondo de amplias pinturas del trópico, casi como dioramas y una escultura (una copia) de tamaño natural de uno de los profetas del Aleijadinho (figs. 13 y 14). Ese mundo moderno con cierto sentimentalismo por lo propio —en este caso el barroco y el trópico descubierto para la



10. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.



11. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.



12. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.



13. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.



14. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.

pintura por la antropofagia y para la cultura popular por el tropicalismo— se ve totalmente contradicho por las tomas muy marcadas de las antenas de televisión (fig. 15a), que van de abajo en progresión hacia arriba en un juego de formas geométricas que aluden al concretismo (fig. 15b), el movimiento plástico de neovanguardia en Brasil que se identificaba plenamente con el desarrollismo y es visto por Rocha como el raquitismo filosófico del cual habla en su manifiesto “La revolución es una estética”.

Los obras de arte que se encuentra en el despacho de Fuentes funcionan como una especie de motivo adyacente o un pegote falso que se repiten de diversas maneras en los escenarios por los que se decide Rocha, particularmente la floresta y los elementos arquitectónicos barrocos o neobarrocos: columnas de diverso tipo y tamaño, arcos decorados y las diferencias entre arquitectura cívica y religiosa.

Ismail Xavier¹³ ha mencionado que el palacio en que Martins imagina instalado a Díaz es el teatro municipal de Río de Janeiro, inspirado en el estilo neobarroco de la ópera Garnier de París y mandada a construir por Napoleón III. Glauber afirma que el filme fue hecho todo en Río de Janeiro en casas de los años treinta. En este filme lo teatral y lo operístico tienen un papel fundamental, lo que se confirma con la musicalización de

¹³ Ismail Xavier, *Allegories of Underdevelopment. Aesthetics and Poetics in Modern Brazilian Cinema*, 72.



15a. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.



15b. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.



16. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.

las escenas de confrontación y, muerte entre Díaz y Martins, sonorizados por un fragmento del *Macbeth* de Verdi que acompaña el ensueño donde el poeta mata en las escaleras del gran palacio a quien fue alguna vez su amigo. Pero Díaz, eterno y resistente, vuelve casi al final de la premeditación de muerte de Martins, envuelto en ropas reales y portando una corona, rodeado de personajes inmóviles que están vestidos con trajes de distintas épocas, como si formaran parte de una gran pintura de corte; mientras Martins cada vez mas pequeño clama por Díaz con su arma en mano. No sabemos si está ahí para matarlo en su último aliento o acaso ha sido invadido por la nostalgia (fig. 16). Ahí Martins, que retorna a su premeditación de la muerte, reitera su más profundo descreimiento en el pueblo que a lo largo del filme manifiesta abiertamente con diferentes diálogos, acciones y traiciones.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos mencionado elementos que sugieren una perspectiva barroca y neobarroca de *Terra em transe*. Se han mencionado objetos, decoraciones, entornos o arquitecturas de aspecto barroco, la superposición de tiempos y personajes, vestuarios, el *kitsch* de la copia y el pastiche, tomas en picada y anamorfosis, la inserción de citas de diversos géneros literarios, cinematográficos y de otras visualidades. En fin, *Terra*, según las propias palabras de su director, es el trance de

la inestabilidad física e ideológica de las personas y “por eso mi film es inestable”.¹⁴

Si recorremos con Omar Calabrese *La era neobarroca* y el amplio espectro de la teorización sobre el barroco que inscribe en su libro, nos topamos con la contraposición de lo clásico y lo barroco de Wölfflin. Para Calabrese lo clásico son las categorizaciones de los juicios orientados a las homologaciones ordenadas en forma estable, en cambio el barroco refiere a categorizaciones que excitan el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a la fluctuación y lo suspenden en cuanto a capacidad de decisión de valores.¹⁵

En el quinto capítulo de su libro, el semiólogo italiano discurre sobre la inestabilidad y la metamorfosis que aplica a distintos géneros de la cultura de masas en que lo informal o lo sin forma está asociado a lo monstruoso y viceversa, y esa forma informe lo provoca bimodalidad de comportamiento, algo que está presente a lo largo de *Terra em transe* cuando los personajes cambian y se metamorfosean. En las ya referidas escenas de orgía, Julio Fuentes se convierte en una especie de monstruo de tres cabezas (fig. 17) al acomodar su rostro de frente a la cámara y armar con dos rostros femeninos intensamente pegados a él una noción de algo informe que no se atiene a la singularidad de cabeza y cuerpo.

Sin embargo, en la totalidad del filme no hay realmente una presencia de lo informe, salvo en las escenas de superficie; en cambio, se advierte una coherencia que más allá de los saltos del relato que desorientan al espectador parece haber un orden prevaleciente en la simetría de las oposiciones, a pesar de las puestas en escena de la crisis manierista del cuerpo de Martins durante su larga agonía imaginada desde su condición de hombre muerto. La coherencia quizá estriba en su decisión de hacer un cine político carente de falsa compasión y aseveraciones políticamente correctas en el campo ideológico. No logra del todo hacer una película latinoamericana como se propuso un año antes cuando inició el guión de *América Nossa: terra em transe*, porque la mayoría de los referentes están ubicados en el Brasil; sin embargo, es latinoamericana por afinidad y analogía. Quisiera terminar en ese sentido con un enlace o conexión con la película plenamente experimental del mexicano Rubén Gámez *La fórmula secreta* de 1964 en la cual se utiliza al máximo el corte de eje que dispara las tomas y las escenas como un conjunto de fragmentos que intentan abarcar la vida de la ciudad, los medios masivos y el otro lado de lo urbano. A ese momento del filme de 45 minutos he de referirme. En la voz de Jaime Sabines habla el texto de Juan Rulfo, quien participó en el guion de la película de Gámez en dos

¹⁴ José Carlos Avellar, *Glauber Rocha* (Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2002), 137.

¹⁵ Omar Calabrese, *La era neobarroca* (Madrid, Cátedra, 1987), 43.



17. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967. Foto tomada de la película.

episodios; la puesta en escena es un eficiente montaje de campesinos ante una tierra ondulada y abierta en el que ha insertado cuerpos de muertos que caen por la ladera. El fragmento de Rulfo en la hermosa voz del poeta Sabines trata sobre el hambre y un destino incierto.¹⁶

Ustedes dirán que es pura necesidad la mía,
que es un desatino lamentarse de la suerte,
Y cuantimás de esta tierra pasmada
donde nos olvidó el destino.

La verdad es que cuesta aclimatarse al hambre.

Y aunque digan que el hambre
repartida entre muchos
toca a menos,
lo único cierto es que todos
aquí

¹⁶ Juan Rulfo, *Toda la obra*, ed. crit. y coord. de Claude Fell, 1a. reimp. de la 2a. ed. (Madrid: ALLCA XX, 1997), 361-362.

estamos a medio morir
y no tenemos ni siquiera
dónde caernos muertos.

Según parece
ya nos viene de a derecho la de malas.

Nada de que hay que echarle nudo ciego a este asunto.
Nada de eso.
Desde que el mundo es mundo
hemos echado a andar con el ombligo pegado al espinazo
y agarrándonos del viento con las uñas.

Se nos regatea hasta la sombra,
y a pesar de todo así seguimos:
medio aturcidos por el maldecido sol
que nos cunde a diario en despedazos,
siempre con la misma jeringa,
como si quisiera revivir mas el rescoldo.
Aunque bien sabemos
que ni ardiendo en brasas
se nos prenderá la suerte.

Pero somos porfiados.
Tal vez esto tenga compostura.

El mundo está inundado de gente como nosotros,
de mucha gente como nosotros.
Y alguien tiene que oírnos,
alguien y algunos más,
aunque les revienten o reboten nuestros gritos.

No es que seamos alzados,
ni es que le estemos pidiendo limosnas a la luna.
Ni está en nuestro camino buscar de prisa la covacha,
o arrancar pa'l monte
cada vez que nos cuchilean los perros.

Alguien tendrá que oírnos.

Cuando dejemos de gruñir como avispas en enjambre,
o nos volvamos cola de remolino,

o cuando terminemos por escurrirnos sobre la tierra
 como un relámpago de muertos,
 entonces
 tal vez llegue a todos el remedio

Con otro timbre de voz nos reencontramos con el tema del manifiesto más conocido de Rocha (“La estética del hambre” de 1964). Las escenas de los campesinos en *La fórmula secreta* están colocadas como un fotomontaje, sus sombreros y trajes blancos destacan sobrepuestos a una tierra árida y abierta que se contraponen con tomas de la exuberante decoración de Tonantzintla, expresión del barroco mestizo. Acá no hay color ni una buena apreciación del conjunto, sólo el detalle de los ángeles que para Gamez representan la sumisión y lo informe: el pueblo dormido que tolera el despotismo.¹⁷ Las imágenes de Tonantzintla se acompañan del susurro del rezo que Rulfo escribió.¹⁸

San Mateo amaneció desde ayer con la cara ensombrecida.

Ruega por nosotros.

Ánimas benditas del purgatorio.

Ruega por nosotros.

Tan alta que está la noche y ni con qué velarlos.

Ruega por nosotros.

Santo Dios, Santo Inmortal.

Ruega por nosotros.

Ya están todos pachiches de tanto que el sol les ha sorbido el jugo.

Ruega por nosotros.

Santo san Antoñito.

Ruega por nosotros.

Atajo de malvados, retahíla de vagos.

Ruega por nosotros.

Cáfila de bandidos.

Ruega por nosotros.

Al menos éstos ya no vivirán calados por el hambre.

La problemática del hambre,¹⁹ contrapuesta a la sumisión religiosa y a las formas del barroco como instrumento de identidad nacional, es algo

¹⁷ Rubén Gámez, “La fórmula secreta”, *Artes de México*, núm. 10 (invierno, 1990): 42-43.

¹⁸ Juan Rulfo, *Toda la obra*, 363.

¹⁹ “La originalidad del Cinema Novo”, dice Rocha, “es nuestra hambre que fue narrada, descrita y analizada de todos los modos posibles en que se manifiestan hombres comiendo tierra

que funciona en cierta forma en *Terra em transe*, donde Rocha hace un análisis más complejo de la sumisión atrapada en las formas teatrales del culto religioso que parecen provocar un discurso de sublevación pero quedan finalmente como sumisión. Sumisión que se reproduce en la cólera de Martins y su sueño despedazado que expresa con voz quebrada y melodramática cuando se enfrenta a los campesinos que antes protegía y terminan pidiendo en tono sumiso sus derechos a la tierra para ser asesinados por las fuerzas militares, el populismo y la iglesia como si ambas fueran una sola cosa; problemática que resuena con una mayor ironía en las imágenes de Gámez y el texto de Rulfo.

y raíces y otros robando para comer. Es esta galería de hambrientos la que identifica al Cinema Novo en su compromiso con el hambre como el problema político/social más álgido de América Latina". En "Estética da fome", en Rocha, *Revolução do Cinema Novo/Glauber Rocha*, 63-65.

EL ARTE ABSTRACTO: UNA MANERA DE REFLEXIONAR SOBRE LA IDEA DE ARTE LATINOAMERICANO

GEORGES ROQUE

Centre National de la Recherche Scientifique, París

Up until the 1990s Latin American abstraction was generally dismissed from international discussion of Latin American art for being too cosmopolitan, too internationalist, and therefore not 'Latin American' enough (whatever that may mean).

Gabriel Pérez-Barreiro, 2011

El arte abstracto me parece un buen punto de partida para reflexionar sobre el arte latinoamericano. En efecto, se trata de una de las aportaciones más innovadoras al arte del siglo xx. Se ha desarrollado tanto en Europa como en América del Norte y en América Latina, así que, debido a su amplia difusión, permite hacer comparaciones entre su uso en ambos continentes. Mi interés en este texto es más bien teórico y metodológico: me preguntaré, desde varios enfoques, cómo nos puede ayudar el arte abstracto a entender mejor y, a veces, a poner en cuestión la idea de arte latinoamericano. Un enfoque será la relación entre arte latinoamericano y artistas latinoamericanos; otros, la cuestión del universalismo, la tentación antológica, la relación con la hegemonía europea, las fuentes prehispánicas del arte abstracto, las relaciones entre arte latinoamericano y arte estadounidense, así como el asunto del mestizaje.

Un primer aspecto que debe destacarse es que las historias del arte abstracto escritas por europeos insisten más en los artistas europeos, mientras que las hechas por estadounidenses ponen más énfasis en sus propias fuentes (Arthur Dove o Marsden Hartley). Los historiadores del arte no escapan fácilmente a las ideologías nacionalistas dentro de su propia disciplina; sin embargo, hay que admitir, aunque es otra banalidad, que es más fácil trabajar sobre los artistas del país propio. Todavía hace falta una historia del arte abstracto escrita desde una perspectiva latinoamericana que haga hincapié en artistas dejados de lado por las historias estándares del arte

abstracto y ponga en relieve a artistas como Emilio Pettoruti, considerado como uno de los precursores latinoamericanos del arte abstracto,¹ cuando él trabajó en Florencia y estuvo cercano a los futuristas italianos;² Balla, por ejemplo, es reconocido como uno de los pioneros del arte abstracto.

Arte latinoamericano y artistas latinoamericanos

Es muy significativo que los únicos artistas latinoamericanos mencionados con frecuencia en las historias del arte abstracto son los que trabajaron en lugares influyentes, en París en particular. Es el caso de Torres-García a principios de los años treinta: fue cofundador del grupo y de la revista *Cercle et Carré*.³ También es el caso de tres artistas muy conocidos internacionalmente, el argentino Julio Le Parc y los venezolanos Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez, sobre los que voy a insistir más. Este caso plantea un problema interesante: ¿basta con ser latinoamericano para hacer un arte latinoamericano?

La respuesta es controvertida. Si bien es cierto que han realizado obras en sus respectivos países de origen, Le Parc, Soto y Cruz-Diez han desarrollado la mayor parte de su obra en París, y es desde ahí donde lograron volverse artistas internacionalmente reconocidos. Los tres comparten haber estudiado Bellas Artes en sus países de origen (Soto y Cruz-Diez en

¹ Véase, por ejemplo, Carlos Areán, “El primer encuentro con el cubismo y con la abstracción en la pintura argentina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 349 (julio, 1979): 50-52; o en el catálogo de la exposición *Vasos comunicantes. Vanguardias latinoamericanas y Europa. 1900-1950* (Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006), 84. Como lo hizo notar Damián Bayón, “si Pettoruti hubiera sido ‘lanzado’ en 1924 por el marchand Léonce Rosenberg —tal como por otra parte estaba planeado— su nombre figuraría hoy en todos los libros de texto, ocupando el lugar que en toda justicia le corresponde”; Damián Bayón, *Pensar con los ojos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 128.

² Se ha puesto en evidencia que Pettoruti dio como subtítulo a algunas obras futuristas (1914-1916) *disegno astratto* (diseño abstracto); véanse Marcelo E. Pacheco, “La Argentina y una mirada travestida; Emilio Pettoruti entre los espejos”, en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte: arte, historia e identidad en América*, vol. 3 (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 799; Bayón, *Pensar con los ojos*, 126. Sin embargo, se necesita mucha prudencia al respecto, ya que el adjetivo *abstracto*, que usaba también Balla a propósito de su serie de *Compenetraciones*—véase Giovanni Lista, *Balla* (Módena: Edizioni Galleria Fonte d’Abisso, 1982), 38— no tenía todavía en esta época el significado de “no figurativo”; para un estudio detallado de la evolución semántica del término *abstracto*, véase la primera parte de mi libro *Qu’est-ce que l’art abstrait? Une histoire de l’abstraction en peinture (1860-1960)* (Paris: Gallimard, 2003). Después de su periodo futurista, Pettoruti se orientó hacia el cubismo.

³ Sobre la historia del grupo y de la revista, véase Marie-Aline Prat, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30* (Lausana: L’Âge d’Homme, 1984).

Caracas, Le Parc en Buenos Aires); después se trasladaron a París cuando tenían alrededor de treinta años, para hacer allá su carrera. Llegaron por olas sucesivas: Soto en 1951, Le Parc en 1958 —seguido por sus amigos de Bellas Artes de Buenos Aires, Hugo Demarco, Francisco Sobrino, Martha Boto, Luis Tomasello, etcétera—;⁴ y Cruz-Diez en 1960.

En una larga entrevista centrada en los artistas latinoamericanos de su galería parisina, Denise René, quien tuvo un papel clave en el desarrollo de todos estos artistas, así como de las tendencias del arte construido y del cinetismo, tomó una posición muy clara. Dada la importancia y el número de artistas latinoamericanos que presentó en su galería, René era la persona indicada para contestar preguntas acerca de estos artistas. “¿Cuál carácter nacional podría definir a sus obras?”, se le preguntó; respuesta: “No veo donde podríamos encontrar este ‘carácter nacional’”;⁵ agrega que a lo mejor tenían más imaginación y un carácter más audaz que los franceses, pero que sus fuentes de inspiración eran más bien artistas como Vasarely. A la siguiente pregunta: “Usted menciona a sus maestros europeos. Pero ¿cuál era la aportación ‘autóctona’ de estos artistas?”, ella contestó: “Ninguna. Por ejemplo, toma a Soto, con una personalidad tan fuerte. No encontrará usted ninguna referencia en su obra al arte latinoamericano”.⁶ Y vuelve de nuevo a insistir en la importancia de Vasarely. Más adelante, el entrevistador sigue con las mismas preguntas: “Soto, Le Parc, ¿no harían entonces ninguna referencia a las investigaciones de Torres-García?”. Y ella contestó: “No veo ninguna relación. Hasta me pregunto si Soto conocía el trabajo de Torres-García antes de llegar a París. Existe un documental sobre él, filmado en el museo de Caracas: es de Braque de quien habla, cuando evoca su pasado”.⁷ A pesar de estas respuestas, el entrevistador sigue insistiendo, cuando dice Denise René que la referencia principal de Soto era Mondrian: “¿Ninguna referencia, entonces, a elementos propios a Venezuela o al arte prehispánico?”. Respuesta: “Absolutamente ninguna. Y en cuanto a los argentinos,

⁴ Junto con Sobrino y Horacio García Rossi, Le Parc fue cofundador del GRAV (Groupe de Recherches sur les Arts Visuels) en París en 1960.

⁵ Véase la entrevista realizada por F.A. D’Haeseleer, “Denise René parle des artistes latino-américains de sa galerie”, *ICSAC Cahier*, núm. 4 (1985): 127, la traducción es mía. Cabe señalar el interés particular que presenta para nuestro tema este número especial hecho por el Internationaal Centrum voor Structuuranalyse en Constructivisme, porque está dedicado al constructivismo latinoamericano.

⁶ D’Haeseleer, “Denise René parle des artistes”, 127

⁷ D’Haeseleer, “Denise René parle des artistes”, 127. En una larga entrevista con Ariel Jiménez, Soto habló también del impacto que le causó Braque y de la preocupación que tenía en aquella época, junto con otros alumnos de Bellas Artes en Caracas, por “descifrar el cubismo”, “Fragmento de una realidad infinita”, en el catálogo de la exposición *Versiones del sur. Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 488.

como usted sabe, su cultura es una cultura europea de inmigrados. [...] La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires estaba dada por profesores completamente europeos de origen”.⁸ Y sigue así...

Ahora, cabe preguntarse si tiene razón la galerista parisina o si debido a su posición dentro del mundo de la cultura europea no pudo ver cuáles eran los elementos latinoamericanos en los artistas que presentaba en su galería. Vale la pena notar que el crítico y curador cubano Gerardo Mosquera no se opuso a Denise René al considerar que Soto, Cruz-Diez y Le Parc son ejemplos de “artistas de nacionalidad latinoamericana que, a menudo por el propio carácter cosmopolita de las tendencias que abrazan, han llevado a cabo su creación sin que en ella se aprecie una particularidad latinoamericana”.⁹ Coherente con su posición, Mosquera consideró, veinte años después, que “si el término ‘arte latinoamericano’ ha sido criticado como concepto omniabarcador, y algunos autores prefieren hablar de ‘arte en América Latina’, quizás el enunciado más plausible hoy día sea ‘arte desde América Latina’”.¹⁰

En efecto, no se puede decir que los artistas mencionados hayan producido su obra desde América Latina. En este sentido, la nacionalidad del artista no puede ser un criterio suficiente para determinar si su obra pertenece o no al arte latinoamericano. Años atrás, me pidieron organizar una exposición sobre las características francesas del uso del color después de la Segunda Guerra Mundial. Para evitar el terreno resbaladizo de la “identidad”,¹¹ escogí tratar el trabajo del color *en* Francia, así que incluí a artistas como Cruz-Diez o Joan Mitchell, quienes sin tener la nacionalidad francesa, sin embargo, han desarrollado gran parte de su obra en Francia.¹²

Cabe agregar que tampoco es suficiente el criterio geográfico. Si debe tomarse en cuenta de manera estricta la idea de arte producido *desde* América Latina, lógicamente se debería excluir, entre otros, a los chicanos que trabajan desde América del Norte, lo que sería absurdo.¹³ De la misma

⁸ D’Haeseleer, “Denise René parle des artistes”, 128.

⁹ Gerardo Mosquera, “Algunos aportes de América Latina a la Plástica Universal”, *Revolución y Cultura* (noviembre, 1982), retomado en *ICSAC Cahier*, núm. 4 (1985): 10.

¹⁰ Gerardo Mosquera, “Introducción” al volumen que coordinó, *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina* (Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2001), 20-21.

¹¹ Sobre algunos de los problemas que plantea este criterio de la identidad en relación con América Latina, véase Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo: cultura amerindia y civilización del Renacimiento* (Barcelona: Paidós, 2007), 61-64.

¹² George Roque, coord., *L’expérience de la couleur* (Marsella: Verba Volant, 1992), 14.

¹³ Como lo hizo notar Gabriel Peluffo Linari, “el mapa cultural del continente ya no coincide con su mapa político-geográfico. Nuevas condiciones de conciencia histórica [...] y, más concretamente, nuevos crecientes flujos migratorios que crearon comunidades dislocadas con

forma, hoy en día, muchos artistas viven parte del año en un país y parte en otro, lo que dificulta todavía más el uso de un criterio geográfico para caracterizar su producción.¹⁴

Abstracción y universalidad

El arte abstracto plantea otro problema interesante para la idea de arte latinoamericano, muy relacionado con la cuestión de la identidad que acabamos de mencionar. En efecto, ¿cómo caracterizar el arte latinoamericano? Preguntándose esto, Saúl Yurkievich propuso un criterio referencial: “Lo particularmente latinoamericano sería una relación explícita o implícita con un determinado referente geográfico y cultural: el continente latinoamericano”.¹⁵ Sin embargo, él mismo objetó que este criterio abarca solamente las obras figurativas:

Pero está la otra tanda muy importante de artistas que utilizan lenguajes plásticos no circunscritos a ninguna delimitación étnica o geográfica, a ningún particularismo regional, es decir aquellos que se expresan con medios plásticos puros, sin connotaciones ni literarias ni sociales ni políticas, como Julio Le Parc, Jesús Soto, Luis Tomaseo, Alejandro Otero, Carlos Cruz-Diez, Sergio Camargo y tantos otros”.¹⁶

¿Qué hacer entonces? La solución que encontró Yurkievich consiste en pensar que “el criterio más en boga, aunque controvertido o reconocido a medias, es el de considerar como arte latinoamericano al producido por artistas latinoamericanos sea cual fuere su estética o su lugar de residencia”.¹⁷

Sin embargo, esta propuesta nos hace recaer en el criterio de la nacionalidad que acabamos de poner en cuestión. Vale la pena notar para este propósito que en el primer texto citado arriba, Mosquera se apoyaba en este mismo artículo de Yurkievich, pero para llegar a una conclusión opuesta. ¿Cómo fue posible? En la medida en que no podía

motivo del exilio político y la migración laboral, constituyen el soporte de los cambios registrados en dicho mapa cultural”, “Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea”, en *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, coord. de Gerardo Mosquera, 46.

¹⁴ Cabe notar que si se ha incrementado este fenómeno de exilio, no es nada nuevo. En su libro *Latin American Art of the 20th Century*, Edward Lucie-Smith dedicó un capítulo al exilio, donde analiza a Torres-García, Lam y Matta (Londres: Thames and Hudson, 1993), 79-95.

¹⁵ Saúl Yurkievich, “El arte de una sociedad en transformación”, en *América Latina en sus artes*, comp. de Damián Bayón, 3a. ed. (París/México: Unesco/Siglo XXI Editores, 1980), 175.

¹⁶ Yurkievich, “El arte de una sociedad”, 175.

¹⁷ Yurkievich, “El arte de una sociedad”, 175-176.

aceptar que los artistas latinoamericanos que trabajaban en Francia hacían un arte latinoamericano, Mosquera se inspiró en otra oposición que hace Yurkievich entre dos tendencias en el arte de América Latina:

en el arte latinoamericano contrastan dos movimientos: uno marginal, de repliegue, centrípeto, localista, y el otro expansivo, centrífugo, internacionalista. [...] Frente a estos artistas de reconocimiento exclusivamente nacional, hay valores internacionales que se incorporan al circuito mundial por contacto directo con las metrópolis culturales y rara vez a partir de sus países de origen.¹⁸

Así, la idea de pertenencia a una tendencia internacionalista permite a Mosquera descalificar a los artistas en cuestión.

Por clara que podría parecer, esta posición plantea, sin embargo, otros problemas. En efecto, tenemos que volver a la cuestión de los criterios que utilizó Yurkievich. El primero, que parece de sentido común, es el asunto de la obra: una obra es latinoamericana si habla de la realidad latinoamericana. Pero, como ya dijimos, el mismo autor no tardó en darse cuenta de su insuficiencia pues es únicamente válido para las obras figurativas. En términos semióticos, podríamos decir que este criterio considera solamente los signos icónicos y no los signos plásticos.¹⁹

El problema, por lo tanto, es determinar cómo caracterizar las obras abstractas latinoamericanas, porque, por definición, no remiten a una “realidad” icónica latinoamericana. El arte abstracto constituye así un reto respecto al arte latinoamericano, que desplaza y trasciende los valores nacionales presentes en muchas obras figurativas latinoamericanas. Para dar un ejemplo, la obra de Rafael Coronel tenía en los años cincuenta un indiscutible toque “latinoamericano” por el tipo de paisaje representado, por personajes que aluden a la mitología, etcétera. Pero de repente, comenzó en 1959 una serie de obras abstractas que no son tan fáciles de ubicar. ¿Son también latinoamericanas estas obras o implicarían sumisión a una tendencia internacionalista?

¿Cómo caracterizar entonces el arte abstracto latinoamericano? Considerar que el arte abstracto es un valor internacional significaría negarle toda legitimidad al arte abstracto producido en y desde América Latina. Para ir adelante, se requiere hacer una distinción entre *internacionalismo* y *universalismo*. El primer concepto remite, como lo sugiere Yurkievich, al hecho de someterse a los “valores internacionales [...] por contacto directo

¹⁸ Yurkievich, “El arte de una sociedad”, 176.

¹⁹ Sobre esta distinción, véase Groupe µ, *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, trad. de Manuel Talens Carmona (Madrid: Cátedra, 1993), 98.

con las metrópolis culturales”. El segundo es una característica general del arte abstracto que consiste en ir más allá de los valores locales transmitidos más fácilmente por medio del arte figurativo. Es la idea que promovió Torres-García, la de un “universalismo constructivo”, considerado como el punto de partida de la abstracción en América Latina, a partir de su regreso a Montevideo en 1934.²⁰ Torres-García opone dos formas de expresión en la pintura: una manera descriptiva e imitativa, que es la de la pintura figurativa, y otra que usa medios abstractos. Sólo estos últimos “nos llevan a lo *universal*, desdeñando la anécdota”.²¹

Sin restarle importancia a Torres-García, cabe recordar que la idea del arte abstracto como lenguaje universal ya caracterizaba a sus precursores en Europa. La razón es sencilla: consideraban que el arte figurativo ocultaba la realidad concreta del arte pictórico que consiste en líneas y colores, elementos comunes a todas las obras, y por lo tanto universales. Desde su primer texto, ya insistía Mondrian en la necesidad de trascender todos los estilos históricos para llegar a manifestar lo universal²² con un arte reducido a sus elementos básicos. También Kandinsky, dentro de su labor en la Bauhaus, desarrollará una gramática elemental de formas y colores.²³ Respecto a Van Doesburg, ya había publicado en 1924 sus ideas sobre el elementalismo en las artes.²⁴ Por esta razón, dado su interés por las formas elementales comunes a todas las artes, no hay que asombrarse si en el primer (y único) número de su revista *Art Concret*, Van Doesburg empieza el manifiesto “Base de la pintura concreta” que ocupa la portada de la revista, por el punto siguiente: “1° El arte es universal”.²⁵ La clara y explícita reivindicación, por parte de los precursores del arte abstracto en Europa, de una pretensión universal del lenguaje del arte dificulta considerar la búsqueda de lo universal como característica propia del arte abstracto

²⁰ Véase el catálogo de la exposición *Cold America. Geometric Abstraction in Latin America (1934-1973)*, curaduría de Osbel Suárez (Madrid: Fundación Juan March, 2011), 9, 16.

²¹ Joaquín Torres-García, *Universalismo constructivo* (Buenos Aires: Poseidón, 1944), 144; capítulo de noviembre de 1934; retomará esta idea en su manifiesto *La escuela del sur* (febrero de 1935): “¿Qué quiere decir todo eso? Pues que pasó la época romántica de lo pintoresco y que se está frente a la *época dórica de la forma*. Y ya ni sabe en qué país está; pues, sin darse cuenta está en lo universal”, en *Universalismo constructivo*, 217.

²² Piet Mondrian, “The New Plastic in Painting”, en *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. de Harry Holtzman y Martin S. James (Nueva York: Da Capo Press, 1993 [1917]), 31.

²³ Vasili Kandinsky, “Point and Line to Plane”, en *Complete Writings on Art*, ed. de Clement Lindsay y Peter Vergo (Nueva York: Da Capo Press, 1994 [1926]), 524.

²⁴ Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* (Munich: Albert Langen, 1924). Así como “Vers un art élémentaire”, *Vouloir*, núm. 19 (marzo, 1926): s.p.

²⁵ Theo van Doesburg, “Base de la peinture concrète”, *Art Concret*, núm. 1 (abril, 1930): 1.

producido en y desde América Latina. Si bien es cierto que existe una búsqueda de lo universal en el arte abstracto latinoamericano, tal búsqueda me parece más relacionada con la naturaleza del arte abstracto que con las características propias al arte abstracto latinoamericano. Por ejemplo, la reivindicación de una utopía universalista por Soto o Cruz-Diez también se encuentra en Vasarely por la misma razón: se debe tanto a la voluntad de encontrar un lenguaje abstracto universal como, en el contexto de la época, a la importancia del modelo cibernético,²⁶ salvo que este carácter universal se acompaña de la búsqueda de fuentes autóctonas en el arte prehispánico, lo cual examinaremos al final de este texto. Se ha dicho que una de sus características es una marcada preocupación social y política.²⁷ Sin embargo, no hay que olvidar la importancia de estas preocupaciones en el arte abstracto producido en Europa.²⁸

La tentación antológica

Ahora, si bien es cierto que hablar del arte producido desde América Latina permite evitar la cuestión difícil de saber si existe un arte latinoamericano, se plantea, sin embargo, la cuestión de saber cómo abordarlo. Desde esta perspectiva, la tentación es grande de ceder a una aproximación antológica, que por su naturaleza es necesariamente fragmentaria y parcelaria. En este caso, queda claro que no hay suma, sino un conjunto de partes que forman bloques aislados, autosuficientes, agregándose uno a otro sin una síntesis de todos los elementos aglutinados. Estos elementos forman así un conglomerado que refleja la vitalidad, variedad, riqueza y complejidad del arte producido desde América Latina. Ahora bien, ¿cómo se forma un conglomerado de estos elementos en los libros y catálogos sobre el tema? Básicamente, a partir de algunos criterios sencillos:

²⁶ Véase Pascal Rousseau, "Folklore planétaire. Le sujet cybernétique dans l'art optique des années 1960", en el catálogo de la exposición *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975* (Estrasburgo: Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, 2005), 142-150.

²⁷ Guy Brett ya había llamado la atención sobre este aspecto: Guy Brett, "Un salto radical", en el catálogo de la exposición *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, dirección de Dawn Ades (Madrid: Palacio de Velásquez, 1990), 256. Varios análisis recientes pusieron énfasis en este aspecto: Gabriel Pérez-Barreiro, "Invention and Reinvention: the Transatlantic Dialogue in Geometric Abstraction", en el catálogo de la exposición *Cold America. Geometric Abstraction in Latin America*, 68-75; y María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011).

²⁸ Véase por ejemplo el cap. 4: "Social Ideals: Constructing the Future 1920-39", en Anna Moszynska, *Abstract Art* (Londres: Thames and Hudson, 1990).

- Los artistas en su individualidad; en este caso se escoge a artistas famosos y “representativos” del arte latinoamericano.²⁹
- la geografía, con un artículo dedicado a cada uno de los países involucrados.³⁰
- las grandes tendencias artísticas, o sea los *ismos*: muralismo, universalismo constructivo, surrealismo, constructivismo o abstracción geométrica, arte óptico, cinetismo, etcétera.³¹
- menos frecuentemente, las agrupaciones artísticas.³²

Éstos son los criterios más utilizados en las antologías de la producción artística de América Latina. La articulación de los capítulos depende, por supuesto, del criterio escogido: si es la geografía, prevalece una clasificación alfabética, de la *a* de Argentina a la *v* de Venezuela. En cambio, cuando predominan las tendencias artísticas, se clasifican de acuerdo con el criterio cronológico. Este procedimiento general también es válido para el arte abstracto latinoamericano. Muy a menudo se estudia de la misma forma: o por artistas o por grupos artísticos cada uno en su país, en este caso el criterio geográfico depende del criterio de la agrupación artística, pues cada una está ubicada, generalmente, en una capital: el constructivismo primero en Montevideo, los Grupos Arte Concreto-Invencción y Madí en Buenos Aires, el arte neoconcreto en Río, el geometrismo mexicano en la Ciudad de México, etcétera.³³

²⁹ Un buen ejemplo de este criterio es el catálogo de la exposición *Crosscurrents of Modernism. Four Latin American Pioneers: Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wilfredo Lam, Matta*, dirección de Valerie Fletcher (Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1992). Esta elección de cuatro artistas muy reconocidos internacionalmente tiene, además, la ventaja de representar tendencias distintas: muralismo mexicano, constructivismo y surrealismo, así como cuatro países latinoamericanos: México, Uruguay, Cuba y Chile. También es interesante notar que estos cuatro artistas hicieron (en épocas distintas) largas estancias en París y Nueva York.

³⁰ Véase el catálogo de la exposición itinerante, *Voces de ultramar. Arte en América Latina 1910-1960*, curaduría de Carmen Waugh (Las Palmas de Gran Canarias/Madrid: Centro Atlántico de Arte Moderno Madrid/Casa de América, 1992). Los artículos que integran el catálogo siguen el orden alfabético de los países involucrados.

³¹ Entre los libros estructurados por las tendencias artísticas podemos mencionar Edward Lucie-Smith, *Latin American Art of the 20th Century*, o Jacqueline Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2001).

³² Véase por ejemplo el catálogo de la exposición itinerante *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, dirección de Dawn Ades (Madrid: Palacio de Velásquez, 1990); aparte de los *ismos* (modernismo, muralismo, indigenismo), dedica un capítulo al Taller de Gráfica Popular y a los grupos argentinos Madí y Arte Concreto-Invencción.

³³ En uno de los catálogos más completos se ha escogido el criterio geográfico, con los países clasificados cronológicamente: empieza con Uruguay (con Torres-García), luego México

Una forma original de superar la fragmentación geográfica consiste en hacer otras agrupaciones en función de constelaciones. Fue el caso de la exposición *Versiones del Sur. Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*. En efecto, se presenta explícitamente como una alternativa: “No es una muestra antológica ni un recorrido histórico”.³⁴ Los artistas latinoamericanos vienen así agrupados en siete constelaciones: Conceptual, Impugnadora, Cinética, Promotora, Universalista-Autóctona, Concreto-Constructiva, Óptica-Háptica.³⁵ Vale la pena examinar, aunque brevemente, esta propuesta original.

El concepto central de la exposición es la idea de sin-lugar, o de heterotopía, que abarca varias ideas. La principal es que las vanguardias latinoamericanas “sucedieron y tuvieron efecto SIN-LUGAR, pero sólo con respecto a la lectura eurocentrada de Occidente”.³⁶ Se trata de pensar las vanguardias en América Latina como respuestas independientes y dejar así de lado la vieja idea de que fueron solamente satélites de la hegemonía moderna europea. En este sentido, no son periféricas (lo que implica todavía dependencia respecto a un centro), sino ex/céntricas.³⁷

Sin embargo, la idea de sin-lugar se puede entender de otra manera. En la medida en que los curadores han adoptado un modelo de redes conceptuales que rechaza una perspectiva historicista y cronológica,³⁸ se pierde también, a mi juicio, el contexto de producción de las obras, su arraigamiento geográfico, económico, cultural, político pues en cada constelación aparecen artistas que han trabajado en varias épocas y en distintos países. En otras palabras, así aisladas, las propuestas artísticas que conforman cada constelación, también aparecen como sin-lugar. Con la idea de sin-lugar, estamos lejos, por lo tanto, de la de arte desde América Latina que hemos considerado anteriormente.

Las tres constelaciones que más nos interesan aquí, respecto al arte abstracto, son la Cinética, la Concreto-Constructiva y la Óptico-Háptica. Esta

(con las primeras obras abstractas de Germán Cueto de 1940), luego Argentina, Brasil, Venezuela, etcétera. Véase el catálogo de la exposición *Cold America. Geometric Abstraction in Latin America*.

³⁴ Mari Carmen Ramírez, “Reflexión heterotópica: las obras”, en el catálogo de la exposición *Versiones del Sur*, 24.

³⁵ Sobre esas constelaciones, véanse los textos de introducción de los dos curadores, Ramírez, “Reflexión heterotópica”, y Héctor Olea, “Reflejo constelar: los textos”, en *Versiones del Sur*, 23-43 y 45-73.

³⁶ Ramírez, “Reflexión heterotópica”, 23.

³⁷ “*Vanguardia ex/céntrica* es aplicable a la autonomía de aquellos movimientos artísticos y sociales que, surgidos fuera del eje dominante de los países medulares fueron capaces de asimilar, con independencia y creatividad, el impulso utópico generador de esos movimientos”, Ramírez, “Reflexión heterotópica”, 27, nota 2.

³⁸ Ramírez, “Reflexión heterotópica”, 27, nota 2.

nueva agrupación de los artistas a partir de constelaciones plantea varios problemas. Uno es que estas tres constelaciones corresponden a categorías generales del arte moderno europeo y estadounidense: arte óptico, arte cinético, arte concreto, arte constructivo. Otro es que incluyen a los artistas de los que hemos hablado, dándoles un lugar importante: tanto Soto como Cruz-Diez aparecen dos veces (en Cinética y Óptico-Háptica) y Le Parc está presente en esta última. No es sorprendente porque, desde la perspectiva adoptada, parece que el lugar (geográfico) no es un criterio pertinente para abordar al arte latinoamericano como “retícula conceptual”.³⁹

Esta concepción es coherente con la posición asumida respecto a la idea de arte latinoamericano: “¿Existe, de hecho, lo latinoamericano...? Difícil pregunta, imposible de ser respondida sin caer en absolutos o esencialismos improbables”.⁴⁰ Me gustaría discutir esta cuestión crucial. Comparto el rechazo al esencialismo, es decir, a la idea de características generales que abarcarían todo el arte latinoamericano. Las duras críticas hechas a esta “metanarrativa”, que la curadora no duda en calificar de “neocolonizadora”, me parecen bienvenidas: “Dicha metanarrativa se caracteriza, en principio, por una visión esencialista de dicho arte, anclada en una falsa problemática identitaria”.⁴¹

La razón dada para rechazar esta metanarrativa esencialista parece ser de sentido común: “Estamos hablando de una región que comprende más de 20 países, cada uno con una vastísima profusión de grupos culturales, étnicos, y lingüísticos, en la que el desarrollo artístico no sigue un patrón secuencial ni menos homogéneo, y donde, la mayor parte de las veces, se vive en un relativo aislamiento”.⁴²

Sin embargo, no puede aceptarse la (falsa) alternativa: o el esencialismo o rechazar la idea de arte latinoamericano como tal. “Arte latinoamericano” es una categoría general que no involucra necesariamente o solamente conceptos esencialistas. En otras palabras, se debe distinguir,

³⁹ Ramírez, “Reflexión heterotópica”, 27, nota 2. En su contribución al catálogo, A. Jiménez trató de justificar la participación de Soto y Cruz-Diez en la exposición; de acuerdo con este autor, es la reivindicación por los dos artistas de una utopía universalista la que explicaría su pertinencia respecto a una problemática latinoamericana: “Lo quieran o no, sus obras responden a una tradición pictórica nacional o latinoamericana, y su concepto de una Historia Universal en la cual debían insertarse desde el ‘afuera’ americano no fue más que una utopía, un no-lugar, una ficción necesaria”, “Ni aquí, ni allá”, en el catálogo de la exposición *Versiones del Sur*, 237. Sin embargo, esta utopía universalista caracteriza también la abstracción europea, así como lo hemos señalado. Ese artículo, así como su título (“Ni aquí ni allá”), me parece confirmar la interpretación sugerida de la idea de sin-lugar.

⁴⁰ Ramírez, “Reflexión heterotópica”, 25.

⁴¹ Ramírez, “Reflexión heterotópica”, 29.

⁴² Ramírez, “Reflexión heterotópica”, 29-30.

por una parte, “arte latinoamericano” en tanto *categoría* y, por otra, *conceptos* entre los cuales son los conceptos esencialistas. En efecto, es un error *identificar* “arte latinoamericano” y “esencialismo”. De acuerdo con la “hipótesis de la heterogeneidad” que propone Machery,⁴³ a cada categoría corresponden varios conceptos.

Para decirlo de otra forma, podemos rechazar perfectamente una visión esencialista del arte latinoamericano sin, por lo tanto, rechazar también la categoría de “arte latinoamericano”. En efecto, la metanarrativa esencialista no es la única forma de darle sentido a la idea de “arte latinoamericano”. Estamos aquí frente a una paradoja que es importante deshacer: ¿cómo una curadora de arte latinoamericano puede pretender que no existe tal cosa como el arte latinoamericano?⁴⁴ En realidad, su posición, lo hemos visto, proviene de la confusión entre categoría y concepto. Sin embargo hay más: actuando así, hace caso omiso del papel institucional que tiene dentro del campo artístico, pues, debido a su labor de curadora y de directora del ICAA (International Center for the Arts of the Americas), ha contribuido mucho a fortalecer la idea misma de arte latinoamericano. Aquí, en efecto, una perspectiva sociológica, como la que promueve Howard Becker, puede ser de gran utilidad: lo que le da sentido a la idea de “arte latinoamericano” no es la metanarrativa esencialista, sino más bien que se trata de un “mundo del arte” conformado por actividades colectivas y con el respaldo institucional.⁴⁵ La paradoja arriba mencionada es que un curador de arte latinoamericano difícilmente puede afirmar que no existe el arte latinoamericano, en la medida en que por su quehacer contribuye mucho a sostener, propiciar y promover la idea de arte latinoamericano.

En otras palabras, si existe el arte latinoamericano, es gracias a una red de cadenas de cooperación, como diría Becker, cuyos actores promueven la idea de arte latinoamericano: revistas dedicadas al arte latinoamericano⁴⁶ o que dedican números especiales al tema, museos que organizan exposiciones de arte latinoamericano, curadores de arte latinoamericano, centros

⁴³ Véase Edouard Machery, *Doing without Concepts* (Oxford: Oxford University Press, 2009). Agradezco a Sergio Martínez por haberme proporcionado esta referencia.

⁴⁴ Cabe recordar que cuando fue nombrada, en 2001, curadora de arte latinoamericano en el Museum of Fine Arts de Houston, Mari Carmen Ramírez declaró en una entrevista: “La primera cosa que me gustaría aclarar es que no existe tal cosa como arte ‘latinoamericano’. América Latina abarca más de veinte países con composiciones raciales, étnicas y sociales, historias y orígenes extremadamente diversificadas”, entrevista (en inglés) disponible en: http://www.iniva.org/library/archive/people/r/ramirez_mari_carmen, consultado el 15 de septiembre de 2011.

⁴⁵ Véase Howard Saul Becker, *Art Worlds* (Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1982).

⁴⁶ Cabe mencionar, entre otras, *Art Nexus*, *Archipiélago – Revista cultural de nuestra América*, *Arte al día International. Magazine of Contemporary Latin America*.

de investigación sobre el tema,⁴⁷ universidades que proponen maestrías de arte latinoamericano,⁴⁸ coleccionistas y fundaciones centrados en el arte latinoamericano.⁴⁹ Son estas redes de cooperación, enfocadas hacia un objetivo común, las que constituyen el mundo del arte latinoamericano con el apoyo de críticos especializados⁵⁰ y artistas.

Para volver al tema de una aproximación antológica al arte latinoamericano, se plantea ahora una cuestión importante y difícil: ¿se justificaría esta aproximación debido al mosaico de países involucrados, cada uno con su entorno, su contexto y sus circunstancias particulares? Una comparación con el análisis del arte abstracto en Europa quizás nos podría ayudar. Vale la pena preguntarse cómo se presentan las numerosas historias del arte abstracto, tanto europeas como estadounidenses. Revisando los índices de las principales libros sobre este tema, uno se da cuenta que se organizan así: o se presentan como minimonografías de los tres grandes entre los precursores: Kandinsky, Mondrian, Malevich. O bien se presentan de acuerdo con un recorte cronológico: el arte abstracto en los años diez y veinte, en los años treinta, cuarenta hasta, en general, los años sesenta o a veces más adelante. Finalmente, muchas de las historias del arte abstracto escogen una aproximación geográfica: el arte abstracto en París, Múnich, Moscú, Nueva York, etcétera.⁵¹ Por supuesto, pueden combinarse estas perspectivas.⁵²

Esta observación nos lleva a una primera conclusión: la adopción de una posición antológica no es para nada una característica exclusiva de los análisis del arte latinoamericano, pues es también la regla en las historias del arte abstracto. ¿Habría así un extraño parecido entre el arte latinoamericano y el arte abstracto? Vale la pena examinar esta cuestión de más cerca. En el caso del arte abstracto, podríamos preguntarnos si sería posible escapar a un análisis antológico. Me parece difícil, salvo si se hace un análisis

⁴⁷ Como por ejemplo, el ya mencionado International Center for the Arts of the Americas (ICAA) en el Museum of Fine Arts de Houston. Este centro está preparando desde hace varios años, bajo la dirección de Mari Carmen Ramírez, un importante archivo digital de fuentes primarias del arte latinoamericano para poner en línea.

⁴⁸ Proyecto del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM para su sede en Oaxaca.

⁴⁹ Una de las más importantes es la colección Patricia Phelps de Cisneros así como la Fundación Cisneros; cabe recordar que la abstracción geométrica constituye el centro y la columna vertebral de esta colección; véase el catálogo de la exposición *Cruce de miradas. Visiones de América Latina. Colección Patricia Phelps de Cisneros* (México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 2006), 12.

⁵⁰ Como Damián Bayón.

⁵¹ Véase sobre este punto mi libro *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, 141-142.

⁵² El libro de Dora Vallier, que sirvió durante largo tiempo de referencia en Francia, tiene tres partes: la primera, dedicada a los orígenes del arte abstracto, se concentra en Kandinsky, Mondrian y Malevitch; la segunda tiene como tema el arte abstracto en los años treinta, y la tercera el arte abstracto después de 1945; Dora Vallier, *L'art abstrait* (París: Le Livre de Poche, 1980).

conceptual de la idea de abstracción en el arte. ¿Qué es el arte abstracto? Es una categoría general, genérica, que abarca todos los casos, distintos y disimilares de arte abstracto. También es una categoría transhistórica. En otras palabras, se trata de una categoría abstracta. De allí el problema con el que se confronta necesariamente cualquier historiador del arte que quiere escribir una historia del arte abstracto. ¿Cómo llevarla a cabo? ¿Cómo vincular una categoría abstracta con la realidad? ¿Cuál realidad? La de las obras producidas por los artistas, el objeto principal de la historiografía artística. Por esta razón, estudiamos la obra de los artistas como entidades individuales o de los grupos, cuando varios artistas se agrupan, o de las tendencias, que son otras abstracciones pero menos generales, es decir, construcciones intelectuales que quieren dar cuenta de lo que tienen en común varios artistas, ya sea etiquetas como arte concreto, arte construido o constructivo, o las constelaciones ya comentadas. También llama la atención que, siendo “arte abstracto”, una categoría muy general se desvanece en los análisis debido a que muchos artistas abstractos han forjado neologismos para afirmar su singularidad y difundirla con una etiqueta nueva. Así del simultaneísmo de Delaunay, del suprematismo de Malevitch, del neoplasticismo de Mondrian, del arte concreto de Van Doesburg y luego Max Bill, etcétera.

En otras palabras, lo que tienen en común el arte abstracto y el arte latinoamericano es que son categorías generales. De esta forma, puede entenderse mejor la concepción de acuerdo con la cual no existiría el arte latinoamericano. No existe porque se trata de una abstracción forjada para abarcar la producción artística de los países de América Latina. Sin embargo, no basta con decir esto para resolver el problema: no hay que deshacerse de lo esencial. Sí existe el arte producido desde América Latina del que debemos dar cuenta.

Antes de seguir, me gustaría aclarar un punto más. He dicho que las historias del arte abstracto no pueden construirse más que con la forma de antologías, ya sea micro biografías de artistas individuales, o de acuerdo con clasificaciones cronológicas o geográficas. Sin embargo, me gustaría precisar que esta situación no es propia a las historias del arte abstracto. Si echamos un vistazo a las historias generales del modernismo, se presentan como una sucesión de capítulos, que son las historias de los ismos, presentadas de manera cronológica. Qué es el arte moderno sino la suma de todos los ismos que se han sucedido en la historia del arte dominante del siglo xx: fauvismo, futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, etcétera. Si nos acercamos más a las historias particulares de cada ismo, encontraremos otra vez la misma fragmentación, la misma parcelación presentada según criterios geográficos. El fauvismo se divide en fauvismo francés, alemán, etcétera; el fauvismo francés lo constituye el grupo de Collioure y el de Chatou; de la misma manera el futurismo se divide en futurismo italiano y ruso,

etcétera, etcétera. Desde esta perspectiva, para repetirlo, la situación de la parcelación del arte latinoamericano en tantos países es la misma que la que encuentra el historiador del arte moderno en su quehacer cotidiano.⁵³

Autonomía o sumisión a tendencias extranjeras

Otro aspecto que vale la pena examinar es la idea según la cual los diferentes grupos artísticos surgieron en América Latina como una respuesta al rechazo a las tendencias artísticas de origen europeo. Sin embargo, quisiera precisar primero un punto importante. Durante largo tiempo, pensaba de manera ingenua que las etiquetas (arte constructivo, arte concreto, abstracción-creación, abstracción geométrica, abstracción lírica, etcétera), correspondían a una necesidad ontológica, que ayudaban a entender mejor aspectos del arte abstracto desconocidos hasta la formación del neologismo y que éste permitía poner en evidencia. Veía estas clasificaciones como útiles para organizar el amplio ámbito del arte abstracto, las consideraba como entidades en sí, válidas en tanto clasificaciones y como una aportación a la comprensión del arte abstracto en general. Después de estudiar más de cerca las querellas terminológicas alrededor del arte abstracto europeo⁵⁴ llegué a la conclusión que son sobre todo armas de poder dentro del campo artístico en el sentido del sociólogo Bourdieu,⁵⁵ de tal suerte que para entenderlas mejor, es necesario ubicarlas dentro de este mismo campo artístico y sus luchas internas.

Podemos tomar el caso complejo del surgimiento del arte abstracto en Argentina en los años cuarenta. En el manifiesto del primer y único número de la revista *Arturo*, el blanco es claramente el surrealismo: “La aclimatación gratuita a las llamadas escuelas no rompe con el patrón de los antiguos contemplativos. [...] Las últimas aportaciones surrealistas y sus voceros eliminan toda posibilidad de romper con esa subordinación cuando absorben con su exclusivismo esponjoso toda una manifestación artística”.⁵⁶

⁵³ Desde esta perspectiva, llama la atención que un libro como *Latin American Art* de Edward Lucie-Smith está estructurado como un libro sobre el arte moderno europeo o estadounidense, salvo tres capítulos dedicados a México (“Muralismo”, “Cuatro mujeres y un hombre” y “La ruptura”). En efecto, de los doce capítulos que conforman el libro, siete tienen que ver con los ismos, desde el simbolismo de los precursores hasta el posmodernismo, pasando por el modernismo, la abstracción geométrica, la abstracción informal, las tendencias expresionistas, el realismo, el *pop art* y el surrealismo.

⁵⁴ Véase la primera parte de mi libro *Qu'est-ce l'art abstrait ?*

⁵⁵ Véase Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, trad. de Thomas Kauf (Barcelona: Anagrama, 1995).

⁵⁶ “Afirmaciones de *Arturo*”, en el catálogo de la exposición *Arte en Iberoamérica*, 327.

A propósito del surgimiento del Grupo Madí, Kosice escribió lo mismo: “se luchaba —en un medio hostil y particularmente sensibilizado por el prestigio del surrealismo— por el predominio de la tensión turbadora de lo consciente y lo poético, frente a los avatares estéticos del onirismo, del automatismo y de lo inconsciente”.⁵⁷

Esta reacción puede interpretarse en términos de oposición, por parte de los artistas argentinos, a un arte de importación europea, es decir, en términos del local en contra de lo global, de nacionalismo en contra del internacionalismo, del autóctono en contra del modernismo europeo. Sin embargo, tal explicación no parece suficiente. En realidad, no se trataba tanto, creo yo, de luchar en contra de una injerencia extranjera, sino de reivindicar el arte abstracto en contra del arte surrealista que dominaba la escena internacional en aquella época (los treinta y cuarenta) y también en Buenos Aires,⁵⁸ de tal suerte que su “exclusivismo esponjoso” no permitía expresarse a otras sensibilidades. En este sentido, se repite en Buenos Aires lo que había pasado en París diez años antes. En efecto, si queremos hacer una comparación entre la situación del arte abstracto en Buenos Aires al principio de los cuarenta y Torres-García, no es a partir de la participación de este último a *Arturo*, sino por el parecido entre la creación del grupo argentino de artistas abstractos y la de *Cercle et carré en Paris* en 1930. Seuphor, quien fundó la revista con Torres-García, ha explicado en varias ocasiones que el punto de partida de la creación de esta revista fue la voluntad de oponerse al surrealismo omnipresente y crear un frente antisurrealista. Sin embargo, como explicó Seuphor, “El anti-surrealismo o antisur, como decíamos, no bastaba como bandera. Teníamos que encontrar algo positivo. Así tuvimos muchas discusiones alrededor de las nociones de neo-plasticismo, elementalismo, constructivismo, abstracción, geometría etcétera”.⁵⁹

En otras palabras, es el mismo contexto de dominación de un grupo, en este caso el surrealismo, el punto de partida de la creación de grupos de artistas abstractos, tanto en París en 1930 como en Buenos Aires en 1944.⁶⁰ Me parece importante insistir en este punto porque por lo menos, en el caso del arte abstracto (no pretendo hablar de otra cosa), no puede oponerse de

⁵⁷ Gyula Kosice, “Del Arte Madí a la ciudad hidroespacial”, en *ICSAC Cahier*, núm. 4 (1985): 62.

⁵⁸ El Grupo Orión ayudó mucho a promover el surrealismo en Buenos Aires con sus exposiciones.

⁵⁹ Michel Seuphor, *Le style et le cri. Quatorze essais sur l'art de ce siècle* (París: Seuil, 1965), 112; y, también entrevistas con A. Grenier en *Michel Seuphor. Un siècle de libertés* (París: Hazan, 1996), 151. Sobre el surrealismo como principal enemigo de la abstracción en 1929, véase Marie-Aline Prat, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, 26-28.

⁶⁰ Sobre la relación ambigua de *Arturo* respecto al surrealismo, véase García, *El arte abstracto*.

manera tajante un arte latinoamericano nacional a las tendencias extranjeras que rechazaría. No es en tanto arte extranjero que se opusieron los artistas abstractos al surrealismo, sino en tanto arte dominante que no permitía que las tendencias no figurativas se expresaran fácilmente.⁶¹

Como ocurre siempre, en la historia del arte abstracto, esta denominación “arte abstracto”, que reivindica *Arturo*, era demasiado general, como un cajón de sastre donde uno encuentra de todo. Ello explica que tarde o temprano los miembros del grupo empezaron a pelearse porque no coincidían sobre lo que es o debería de ser el arte abstracto. Así, en 1946 se formaron dos nuevos grupos, Arte Concreto-Invención, encabezado por Maldonado; Madí, por Kosice. Ya se ha notado que Maldonado retomó una etiqueta usada por Van Doesburg y luego por Max Bill.⁶² Vale la pena notar que Van Doesburg fundó la revista *Arte Concreto* para oponerse a Seuphor y Torres-García. La razón es que estuvo molesto por no haber podido dirigir la revista *Círculo y Cuadrado*,⁶³ como él quería, a la cual reprochaba una concepción no suficientemente radical del arte abstracto.⁶⁴ De ahí su elección de la expresión “arte concreto” para oponerse mejor al arte abstracto. Exactamente lo mismo se repite cuando Arte Concreto-Invención se opone a *Arturo*.

La misma historia se repite de nuevo en Brasil, donde al Grupo Concreto, que desarrolló un constructivismo riguroso y racional inspirado en el grupo suizo de Max Bill, se opone el Grupo Neo-Concreto que se lanza en 1959⁶⁵ en contra de lo que ellos ven como un abuso de un arte demasiado geométrico y racionalista para reivindicar un arte más sensible.⁶⁶

Desde esta perspectiva, el concepto de “ruptura” resulta muy útil para entender la dinámica propia al campo artístico. La llamada Generación de la Ruptura⁶⁷ en México surgió de una inconformidad con el muralismo que dominaba la escena mexicana. Lo mismo se puede decir de Grupo Ruptura en São Paulo (1952), que emergió como una reivindicación de la

⁶¹ Dejo aquí de lado los aspectos políticos de la oposición al surrealismo que exaltaba el individualismo.

⁶² Dawn Ades, “Arte Madí/Arte Concreto-Invención”, en el catálogo de la exposición *Arte en Iberoamérica*, 245.

⁶³ Michel Seuphor. *Un siècle de libertés*, 158.

⁶⁴ Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, 131.

⁶⁵ Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America*, 215.

⁶⁶ Sobre las relaciones entre arte abstracto en Argentina y Brasil, véase García, *El arte abstracto*.

⁶⁷ Para un panorama general acerca de esta “ruptura”, véase Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo xx* (México: Attame, 1994), 41-45, 112.

abstracción como lenguaje puro de líneas y colores en contra de todas las tendencias expresadas en la primera Bienal (1951).⁶⁸

Fuentes prehispánicas del arte abstracto

Ahora quisiera abordar las relaciones entre el arte abstracto y el arte de América Latina desde otra perspectiva: poniendo énfasis en las fuentes del arte abstracto. Se trata de un enfoque muy interesante y estimulante. En efecto, las fuentes que utilizaron los precursores del arte abstracto fueron muy diversificadas: imágenes científicas, imágenes esotéricas, formas geométricas, etcétera. Ahora bien, entre estas fuentes también se encuentra una que fue desconocida largo tiempo por los historiadores del arte: el arte prehispánico. Las cosas empezaron a cambiar a partir de la publicación del libro de Barbara Braun, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World: Ancient American Sources of Modern Art*, publicado en 1993.⁶⁹ Este libro fue el impulso que llevó a investigaciones más enfocadas al arte abstracto emprendidas por un artista argentino que radica en Nueva York desde 1967, César Paternosto. Él ya se había interesado por las esculturas incas,⁷⁰ pero cuando su libro fue traducido al inglés, se dio cuenta que le interesaban sobre todo las fuentes amerindias del arte abstracto, lo cual lo llevó a darle a su libro en inglés un título muy explícito —*The Stone and the Thread. Andean Roots of Abstract Art*—,⁷¹ y después a organizar una exposición muy estimulante: *Abstraction: the Amerindian Paradigm*.⁷² En el catálogo de esta exposición escribió un largo ensayo en el que desarrolla y profundiza ideas ya presentadas en su libro. Primero se pregunta por qué estas fuentes amerindias de la abstracción nunca habían sido estudiadas ni reconocidas. Proporciona varias respuestas. Una tiene que ver con la situación general de marginación que sufrió durante largo tiempo el arte prehispánico como fuente del arte occidental; de esta

⁶⁸ Ana María Belluzzo, “Grupo ruptura y arte concreto”, en el catálogo de la exposición *Versiones del sur*, 273-279.

⁶⁹ Barbara Braun, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World: Ancient American Sources of Modern Art* (Nueva York: Abrams, 1993).

⁷⁰ Véase César Paternosto, *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989).

⁷¹ César Paternosto, *The Stone and the Thread. Andean Roots of Abstract Art* (Austin: University of Texas Press, 1996). De aquí en adelante, me referiré a esta versión actualizada que contiene capítulos nuevos y no al original publicado en castellano.

⁷² *Abstraction: the Amerindian Paradigm*, catálogo de la exposición curada por César Paternosto, Bruselas, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 2001; fue presentada luego en el IVAM (Institut Valencià d’Arte Modern).

marginación da muchos testimonios, entre los cuales destaca la exclusión del arte prehispánico de la exposición *El Primitivismo en el Arte del Siglo Veinte*, presentada en el MoMA en 1984. La otra razón es una actitud de desprecio hacia la producción del arte prehispánico y andino en particular, porque esta producción (tanto cerámica como textiles) se consideraba más como decoración o adorno que obra de arte. Esta actitud tuvo como consecuencia, según él, que esta producción no pudo fungir como fuente para el arte, pues era puro adorno. Para rebasar esta concepción ideológica de desprecio, propone en primer lugar concebirlas como obras de arte tomando en cuenta que son, de acuerdo con la expresión que utiliza, “abstracciones tectónicas”,⁷³ es decir, verdaderas construcciones semánticas que descansan en una estructura. Utiliza la palabra *tectónica* en su sentido etimológico (el indoeuropeo *teks* que significa tanto tejer como construir).⁷⁴ Esta reflexión recuerda la idea de “universalismo constructivo” de Torres-García.

Otro aspecto interesante y sugerente de su exposición es que rastreó más allá de la influencia del arte andino en los artistas de América Latina, así que incluyó también a Paul Klee. Aunque Klee nunca viajó a América Latina, estaba fascinado por el Museum für Völkerkunde de Berlín donde había 22 000 piezas de arte amerindio, de las cuales 7 500 eran textiles.⁷⁵ Con su ojo de pintor, André Masson había entendido muy bien que estos textiles constituían una fuente muy importante de Klee y por esta razón decía que era necesario mirar los textiles del Perú antiguo para compararlos con la obra de Klee.

Arte latinoamericano y arte estadounidense

Si la exposición *Abstraction: the Ameridian Paradigm* presentaba obras de artistas abstractos latinoamericanos que se inspiraron en los textiles andinos, entre ellos el mismo Paternosto, otro aspecto que merece ser mencionado es que estas mismas fuentes tuvieron un impacto muy grande en artistas de América del Norte. Paternosto insiste en particular en Albers, Barnett Newman y Gottlieb. Albers hizo muchos viajes a América Latina con su esposa Anni, principalmente entre 1934 y 1956 (y el último en 1967), ambos quedaron fascinados por los colores, la arquitectura y la geometría de los sitios arqueológicos. En agosto de 1936 Albers escribió a Kandinsky:

⁷³ César Paternosto, “Abstraction: the Amerindian Paradigm”, introducción al catálogo de la exposición *Abstraction: the Amerindian Paradigm*, 74.

⁷⁴ Paternosto, “Abstraction: the Amerindian Paradigm”, 65.

⁷⁵ Paternosto, “Abstraction: the Amerindian Paradigm”, 67.

“México es verdaderamente la tierra prometida del arte abstracto, que por aquí tiene miles de años”.⁷⁶ Gracias al trabajo de investigación de Brenda Danilowitz sobre estos viajes, parece claro que las primeras obras abstractas de Albers se hicieron en 1935, después del primer viaje a México, y que sus famosos *Homenajes al cuadrado* deben mucho también a sus viajes a Latinoamérica.⁷⁷

Los dos otros artistas en los que insiste Paternosto son Barnett Newman y Adolph Gottlieb. Sabemos que Barnett Newman tenía mucho interés por el arte de los indios de la costa del noroeste de los Estados Unidos, pero también por las esculturas prehispánicas; en 1944 organizó una exposición sobre este tema y escribió el texto de introducción al catálogo.⁷⁸ Dado su interés por el arte indígena y el arte prehispánico, no es ninguna sorpresa que estuviera muy interesado por la exposición de Torres-García que organizó la Galería Sidney Janis en 1950. De acuerdo con la galerista, Barnett Newman iba casi diario a verla y comentaba con otros artistas las obras y el uso de los símbolos.⁷⁹ Respecto a Gottlieb, él reconoció que sus pictogramas se inspiraron en las pinturas y textiles indígenas.⁸⁰

La ampliación de la investigación sobre la importancia del arte prehispánico e indígena en los artistas de América del Norte plantea problemas interesantes que vale la pena subrayar. Paternosto estaba muy consciente de esto cuando afirmaba que su posición va en contra de la separación que hace la “historiografía anquilosada” entre arte estadounidense y latinoamericano.⁸¹ Por mi parte, me gustaría recordar que en los años veinte hubo una fuerte corriente que reivindicaba un arte no tan latinoamericano sino continental, es decir, americano. Se encuentra en varios artistas: Siqueiros y Torres-García, quienes vivían en Barcelona y escribieron en una efímera revista significativamente llamada *Vida Americana* (1921). Carlos Mérida, desde su llegada a México en 1919, tenía ideas semejantes, así como

⁷⁶ Josef Albers, carta a Kandinsky, agosto de 1936, citada por Brenda Danilowitz, “No estamos solos: Anni y Josef Albers en Latinoamérica”, en el catálogo de la exposición, *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica* (México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2007), 7.

⁷⁷ Véanse las contribuciones de Brenda Danilowitz en *Anni y Josef Albers*, 71, 119 y ss.

⁷⁸ Véase Barnett Newman, “Pre-Columbian Stone Sculpture”, en *Selected Writings and Interviews*, ed. de John P. O’Neill (Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1992 [1944]), 61-65. En su introducción a este volumen, Richard Shiff puso énfasis en el interés de Newman por el primitivismo, XIV-XV.

⁷⁹ Paternosto, “Abstraction: the Amerindian Paradigm”, 74.

⁸⁰ Paternosto, “Abstraction: the Amerindian Paradigm”, 84. Véase también Evan M. Maurer, “Adolph Gottlieb: Pictographs and Primitivism”, en el catálogo de la exposición *The Pictographs of Adolph Gottlieb*, curaduría de Sanford Hirsch (Nueva York: Hudson Hills Press/Adolph and Esther Gottlieb Foundation, 1994), 36-38.

⁸¹ Paternosto, “Abstraction: the Amerindian Paradigm”, 74.

Mardsen Hartley.⁸² Ahora bien, muchos de estos artistas tienen en común que habían viajado a Europa, querían alejarse del arte europeo dominante y, por esta razón, se voltearon hacia fuentes autóctonas de inspiración en el arte prehispánico, indígena, popular, artesanías, etcétera. Esta concepción es válida tanto para el arte figurativo como para el arte abstracto.

Respecto a los artistas estadounidenses que llegaron a formar la corriente conocida como expresionismo abstracto, vale la pena recordar que en sus declaraciones Mark Rothko, Barnett Newman o Ad Reinhardt sostuvieron puntos de vista semejantes. Esto nos remite otra vez a la situación en América Latina. Para ellos, el nuevo arte que promovían debía alejarse del surrealismo que dominaba la escena en Nueva York, sobre todo por la llegada de muchos artistas surrealistas durante la Segunda Guerra Mundial (en particular Masson, Ernst, Tanguy, Matta, Dalí, así como Breton). Sin embargo, a diferencia de Argentina, por ejemplo, había otra corriente a la que se oponían, la abstracción geométrica que también era muy influyente a través de la AAA (American Abstract Artists) y a la que reprochaban su formalismo excesivo y la pérdida de interés por el asunto de la pintura. Tenían así una doble fuente de influencia que rechazaban tajantemente. Como lo expresará Rothko “Me peleo con el surrealismo y el arte abstracto; uno se pelea así solamente con su padre y su madre”.⁸³ El rechazo de estas dos influencias determinantes y su predominio en el campo artístico neoyorquino de los años cuarenta explica que se voltearan hacia el arte primitivo como fuente autóctona. Se autodenominaron “los fabricantes de mitos”. En un texto de 1945, Barnett Newman opuso claramente dos concepciones de la abstracción: la abstracción geométrica, que criticaba, y la del arte primitivo, que valoraba: “El fracaso de la pintura abstracta se debe a la confusión que existe en la comprensión del arte primitivo, así como en lo que concierne la naturaleza de la abstracción. Es ahora una noción muy difundida que el arte primitivo es abstracto y que la fuerza de la posición primitiva proviene de esta tendencia hacia la abstracción”.⁸⁴

Así, por su propio camino, llegó Barnett Newman a una posición semejante a la de Torres-García. En ambos casos, el rechazo al arte dominante les llevó a voltearse hacia el arte autóctono como fuente de su creación.

⁸² He desarrollado este punto en mi texto “Imágenes e identidades: Europa y América”, en el *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte historia e identidad en América: visiones comparativas*, vol. 3 (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 1017-1030.

⁸³ Mark Rothko, texto escrito para el catálogo de su exposición en la Galería David Porter, retomado en Mark Rothko “Selected Statements” (Londres: Tate Gallery, 1987 [1945]), 82; catálogo de la exposición.

⁸⁴ Barnett Newman, “The Plasmic Image” (ca. 1945), en *Selected Writings and Interviews*, 139.

En otras palabras, a mi juicio hay un profundo paralelismo entre la situación que predominaba en los Estados Unidos y América Latina, paralelismo en términos de dinámica. No se trata de restarle importancia a las corrientes de arte abstracto en América Latina, sino de ponerlas en perspectiva. Por supuesto, si la dinámica de las luchas dentro del campo artístico presentan similitudes, ello no implica que las obras también tengan similitudes. El arte abstracto en y desde América Latina no como proceso sino como resultado sigue presentando, al fin y al cabo, especificidades que son la marca propia de cada artista.

El mestizaje cultural

Poniendo en relación el norte y el sur del continente a propósito del arte abstracto, Paternosto subraya que no se trata de sugerir una transferencia de la abstracción geométrica europea a las Américas, sino de poner en relieve que la abstracción propiamente americana toma distancia de la pureza de los modelos europeos. Según él, los principios estructurales de esta abstracción provienen en efecto de una síntesis de la cuadrícula modernista y de fuentes locales; por ello Paternosto caracteriza esta abstracción americana enraizada en fuentes continentales como un arte de fusión sincrética o mestizaje.⁸⁵ No es ninguna novedad caracterizar el arte latinoamericano con la idea de mestizaje, esta idea se encuentra por todos lados como parte de la “esencia” del arte latinoamericano.⁸⁶ Hay excelentes razones históricas que explican la existencia en América Latina de un “pensamiento mestizo”.⁸⁷ Sin embargo, cabe precisar que hay formas de mestizaje en otros países y en particular en África.⁸⁸ De la misma forma, el mestizaje cultural se produce también en otros países y por supuesto en Europa. Son numerosos los casos de mestizaje cultural en Europa; por ejemplo, el arte paleocristiano, el arte mudéjar, la aportación del arte de los invasores nómadas al arte occidental, la importancia del primitivismo para el arte moderno, etcétera. Se plantea así el problema de determinar cuál es la especificidad del mestizaje latinoamericano, respecto a otras formas de mestizaje cultural. Cabe aclarar a este propósito que Gruzinski, quien acuñó la idea de “pensamiento mestizo”,

⁸⁵ Paternosto, “Abstraction: the Amerindian Paradigm”, 74; véase también su libro *The Stone and the Thread*, 193.

⁸⁶ Véanse Francisco Stastny, “¿Un arte mestizo?”, en *América Latina en sus artes*, 154-170; *Arte en Iberoamérica*, 5, Edward Lucie-Smith, *Latin American Art of the 20th Century*, 7.

⁸⁷ Gruzinski, *El pensamiento mestizo*.

⁸⁸ Véase Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses. Anthropologies de l'identité en Afrique et ailleurs* (París: Payot, 1990).

considera que el mestizaje es un “idioma planetario”.⁸⁹ En otro texto, escribe que la “imagen mestiza” constituye un fenómeno global y no local, y que por lo tanto abarca el planeta entero.⁹⁰ Más generalmente, cabe recordar que el crítico e historiador del arte Elie Faure ya consideraba que todas las civilizaciones son el resultado del mestizaje.⁹¹

Para tratar de entender mejor esta cuestión, quizá nos podría ayudar una última comparación con el arte abstracto. La referencia que hace Paternosto al mestizaje es una forma de descartar la idea según la cual la abstracción en América Latina sería una mera copia de la abstracción geométrica europea. Por esta razón contrasta la pureza o el “canon de pureza” de la abstracción europea (se refiere en particular al neoplasticismo y al suprematismo),⁹² y el mestizaje que caracteriza a la abstracción latinoamericana, enraizada en fuentes continentales. Comparto la idea de diferenciar abstracción en América Latina y en Europa; sin embargo la manera de hacerlo me parece insuficiente, pues la diferencia entre mestizaje latinoamericano y pureza europea no resiste el análisis. Si buscamos las fuentes del arte abstracto europeo, vemos que son muy variadas y de ninguna manera pueden considerarse “puras”, es decir, pertenecientes únicamente al arte culto, si entendemos así la idea de pureza (no definida por él). Primero, hay que recordar que el arte abstracto siendo al principio un movimiento nuevo, no tenía por definición precedentes, es decir, modelos que seguir. Por esta razón, varios de los precursores del arte abstracto buscaron sus fuentes de inspiración por otro lado, en particular en la ciencia (Balla, Delaunay, Kupka, Larionov, Vantongerloo).⁹³ Por otra parte, vale la pena recordar la importancia de fuentes esotéricas,⁹⁴ así como el arte ornamental.⁹⁵ El arte popular también tuvo una gran rele-

⁸⁹ Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, 46.

⁹⁰ Serge Gruzinski, “Image métisse”, en *Dictionnaire mondial des images*, dirección de Laurent Gervereau (París: Nouveau Monde Editions, 2006), 673.

⁹¹ Elie Faure, *Les trois gouttes de sang* (París: Edgar Malfère, 1929); he comentado este libro en un pequeño texto, “Métissage et culture”, en el catálogo de la exposición *Travaux d'été, effets divers* (Marsella: Fonds Regional d'Art Contemporain, 1989).

⁹² Paternosto, “Abstraction: the Amerindian Paradigm”, 74-75.

⁹³ He desarrollado esta idea en “¿Qué onda? La abstracción en el arte y la ciencia”, en *XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y ciencia* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 169-192. Así como en “Ce grand monde des vibrations qui est à la base de l'univers”, en el catálogo de la exposición *Aux origines de l'abstraction* (París: Museo de Orsay, 2003), 50-67.

⁹⁴ La fuente más importante sobre este tema sigue siendo el catálogo de la exposición *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985* (Los Ángeles/Nueva York: County Museum of Art/Abbeville Pres, 1987).

⁹⁵ Véase el catálogo de la exposición *Ornament and Abstraction* (Basilea: Beyeler Foundation, 2001).

vancia en Kandinsky, Malevich y Larionov. Cabe recordar que muchas de las ilustraciones que escogió Kandinsky para el primero y único número de la revista *Der blaue Reiter*,⁹⁶ son obras de arte popular en las que veía modelos de abstracción.⁹⁷

Lo anterior significa dos cosas: 1) el mestizaje cultural no es propio de América Latina, si bien es cierto que empezó a grande escala debido a la conquista;⁹⁸ 2) el arte abstracto europeo no puede considerarse como “puro”, es decir no “contaminado” por fuentes ajenas al arte culto, mientras que el arte abstracto en América Latina sería mestizo. Así, muchas de las prácticas artísticas contemporáneas producen imágenes mestizas por el hecho de combinar de manera original “formas, soportes, iconografías, significados de origen muy distintos”.⁹⁹ Debido a ello, se habla de una estética mestiza en el arte contemporáneo, caracterizada en todos los países por la mezcla de géneros artísticos, así como por la combinación de elementos heterogéneos basados en la apropiación, la recuperación, el desvío, el reciclaje, el collage o, en otras palabras, la hibridación.¹⁰⁰

Así, aunque el mestizaje no constituye una característica propia del arte latinoamericano, podemos decir, en cambio, que es más frecuente en el arte de América Latina debido a dos factores que se refuerzan mutuamente: primero, la sensación, relacionada con la identidad, de pertenecer simultáneamente a dos culturas, lo que lleva a muchos artistas latinoamericanos a incorporar en sus obras elementos de estas dos culturas; segundo, la voluntad de alejarse del arte dominante precisamente gracias a la búsqueda de fuentes autóctonas para nutrir y desarrollar producciones artísticas originales.

Me gustaría concluir con unos comentarios sobre el título del coloquio: *Continuo/Discontinuo*. Se trata de una oposición muy usada en las ciencias, en particular en física —¿es la luz un fenómeno continuo o discontinuo?— pero también en biología o matemáticas. En la historia del arte se ha discutido, por ejemplo sobre los neoimpresionistas, pues a partir de elementos discontinuos (las pinceladas en forma de pequeño punto) construyen la pintura como superficie continua, así que se ha planteado

⁹⁶ Vasili Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, ed. y trad. cast. de Klaus Lankheit (Barcelona: Paidós, 1989).

⁹⁷ He analizado este punto en mi libro *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, 110-112.

⁹⁸ Tal y como lo estableció Gruzinski en su libro *El pensamiento mestizo*, donde propone distinguir entre *mestizaje* “para designar las mezclas acaecidas en el siglo XVI en suelo americano” e *hibridación* para referirse a las mezclas “que se desarrollaron en el seno de una misma civilización o de un mismo conjunto histórico”, 73.

⁹⁹ Gruzinski, “Image métisse”, 673.

¹⁰⁰ Véase Dominique Berthet, comp., *Vers une esthétique du métissage?* (París: L'Harmattan, 2002).

la cuestión de saber si los neoimpresionistas se inspiraron de las teorías físicas de la luz.¹⁰¹

La analogía con el arte latinoamericano puede entenderse así: ¿podríamos rebasar la discontinuidad de la producción artística en cada uno de los países que conforman América Latina para elaborar una visión continua de un arte latinoamericano como tal? Si queremos seguir la analogía con la física, me gustaría sugerir que de la misma forma que la física cuántica logro rebasar el dilema entre continuo (onda) y discontinuo (partícula), al demostrar que los dos coexisten,¹⁰² en el campo de la historia del arte también coexisten todo el tiempo la discontinuidad y la continuidad.

Si consideramos una obra de arte como una unidad —dejando de lado que la continuidad de la superficie pictórica la constituyen elementos discontinuos— esta unidad es necesariamente discontinua, de tal suerte que la principal labor de la historia del arte es construir continuidades a partir de la discontinuidad de las obras. Así, una de las primeras tareas, cuando uno se interesa por la obra de un pintor, es reducir su discontinuidad, creando, mediante agrupaciones, conjuntos continuos de obras que corresponden a periodos caracterizados por rasgos estilísticos semejantes. Más allá de la producción de un artista, se plantea su relación con sus contemporáneos: otra vez, el problema es reducir la discontinuidad fundamental de las obras, en este caso en relación con las de otros artistas, buscando continuidad con categorías: se trata de buscar denominadores comunes a los artistas que integran una categoría dada (grupos, corrientes, ismos, etcétera). En cierta forma nos la pasamos creando categorías para luego tratar de reforzarlas o ponerlas en cuestión. Todas las exposiciones son tentativas de producir continuidades mediante la elección de un cierto número de obras.

Otras categorías son las historias nacionales del arte. En este caso se trata de reducir la discontinuidad de las generaciones sucesivas de artistas, buscando una continuidad, en particular con la idea de identidad. Más allá de las historias nacionales, se plantea al caso que aquí nos interesa: el arte latinoamericano. Se trata exactamente del mismo problema, pero con un grado más importante de generalidad. Mi sugerencia es que en lugar de considerar como un hecho la metacategoría “arte latinoamericano” habría que examinar con cuidado la discontinuidad de las obras producidas en y desde América Latina. Discutir la idea de arte latinoamericano no significa rechazar toda esta producción, sino tomar como punto de partida su discontinuidad, que es una característica fundamental de *todas* las obras de arte.

¹⁰¹ Sobre esta cuestión me permito remitir a mi libro *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction* (París: Gallimard, 2009), 466-467.

¹⁰² Véase Louis de Broglie, *Continu et discontinu en physique moderne* (París: Albin Michel, 1941).

DIVERSIDAD OFUSCADA: EL ESTUDIO DEL ARTE RUPESTRE EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA DEL ARTE INDÍGENA EN AMÉRICA LATINA

FERNANDO BERROJALBIZ

FÉLIX A. LERMA

MARIE-ARETI HERS

Instituto de Investigacione Estéticas, UNAM

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Introducción

Una de las mayores paradojas que caracteriza a América Latina es su diversidad cultural y artística que, sin embargo, sigue siendo poco valorada y estudiada por razón de una situación colonial persistente en gran medida en el mundo del arte y de las imágenes. Este multiculturalismo aún no es asumido plenamente, incluso en la labor de la historia del arte, pues si bien a menudo el arte latinoamericano es visto como periférico, el arte indígena del continente es incluso menos valorado. Salvo los casos en que funge como medio de legitimación de un discurso nacionalista, suele ser confinado en un campo ambiguo de cruce entre la historia y la antropología, enmarcado en ficciones espaciales y temporales, como ocurre con la sobrevaloración de la conquista ibérica o con la mistificación de un pasado glorioso. La centralidad dada a la conquista española ha tenido profundas repercusiones haciendo invisible la creatividad artística indígena posterior, que no encaje en las normas del arte occidental. Mientras el discurso nacionalista privilegia la mirada sobre las obras monumentales y sobrevalúa el papel de ciertos pueblos en detrimento de muchos otros.

Un paso importante en la formulación de una nueva historia del arte en América Latina consiste en ampliar el universo de manifestaciones culturales que pueden ser consideradas objeto de estudio de la disciplina. Por esta vía es posible avanzar hacia la ruptura con modelos tradicionales de referencia centrados en ámbitos geográficos, temporales o culturales que

de manera unidireccional opacan un devenir histórico más amplio y complejo. El conjunto de creaciones plásticas conocido como arte rupestre es, en este contexto, un caso significativo. Mirar hacia él es acercarse a una fuente privilegiada para la comprensión de procesos históricos que de otro modo son poco asequibles, así como a discursos que frecuentemente han sido marginados en las historias del arte oficiales y hechos a un lado por el interés despertado por otras manifestaciones que podemos considerar hegemónicas. El estudio del arte rupestre en América Latina —ya sean pinturas, grabados o geoglifos— es un campo particularmente propicio para develar esta amplia diversidad, antigua y actual. Asimismo, nos permite encaminar la disciplina a una dimensión global y a la vez entablar nuevos diálogos con tradiciones locales.

Especificidades del arte rupestre

El arte rupestre es ante todo un arte que se expresa en el entorno natural y constituye una pieza clave en la construcción de los paisajes culturales que a lo largo del tiempo han caracterizado la historia de las más diversas regiones. Citemos como ejemplo los impresionantes geoglifos del desierto del norte de Chile, en particular el famoso Gigante de Tarapacá también conocido como el geoglifo de Cerro Unita.¹ Esa gigantesca imagen de 100 metros de largo, raspada en la ladera de un cerro que se levanta como una isla en el desierto, nos atestigua que el lugar es el cerro Mallku Tarapacá, es decir, un ente divino. Por su iconografía —de mitos de creación, toponimia regional y tradición indígena— ha sido reconocida la figura de Tunupa o Tarapacá, hijo de Viracocha, deidad frontal con báculos de origen pucara y/o tiwanaku, en su peregrinar civilizador desde el Cuzco hasta la costa.² Este tiempo-espacio mítico se ancla también en el mundo de los hombres, en las redes caravaneras que en tiempos preincas unieron las tierras altas y la costa atravesando los desiertos del norte de Chile y dejaron como testimonios geoglifos, grabados y pinturas a lo largo de las rutas, un arte rupestre

¹ Lautaro Núñez, “Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno”, en *Homenaje al Dr. R.P. Gustavo Le Paige*, ed. de Lautaro Núñez (Antofagasta: Universidad del Norte, 1976), 147-201; Pablo Cerda, Sixto Guillermo Fernández y Jaime Estay, “Prospección de geoglifos de la Provincia de Iquique, Primera Región de Tarapacá, norte de Chile: informe preliminar”, en *Estudios en arte rupestre*, ed. de Carlos Aldunate, José Berenguer y Victoria Castro (Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1985), 311-348.

² Juan Chacama y Gustavo Espinoza, “La ruta de Tarapacá: análisis de un mito y una imagen rupestre en el norte de Chile” (2005 [1999]), *Rupestreweb*, disponible en: <http://rupestreweb2.tripod.com/tarapaca.html>.

que nos permite acercarnos a las múltiples dimensiones que revistió otrora este inhóspito entorno natural.³

Del desierto más árido como el de Atacama a la selva tropical, de las cumbres con nieve perpetua a las orillas del mar⁴ o a las profundidades de una cueva,⁵ podemos encontrar testimonio de cómo un grupo dio sentido a su espacio y esparció sus imágenes sobre el lienzo rocoso.

Cuando quedaron expuestos a la vista mucho tiempo, después de que sus creadores desaparecieron y que el contexto cultural se transformó, esas imágenes cayeron en el olvido y la indiferencia, o se hacen invisibles o, por el contrario, sirven como sostén de la memoria, son resignificadas, retocadas, transformadas quebrantando las cronologías establecidas y, a menudo, también las divisiones espaciales aceptadas en las historias del arte tradicionales; son manifestaciones artísticas que escapan a las dimensiones espacio-temporales convencionales. Un ejemplo muy elocuente al respecto es la Cueva de las Monas, en Chihuahua, donde se sucedieron diversas intervenciones desde el periodo Arcaico hasta bien entrado el colonial en el siglo XVIII.⁶ El arte rupestre del periodo colonial es, por cierto, como veremos más adelante, un campo de estudio aún poco explorado y que promete ser una fuente de singular interés. Así, por ejemplo, también en Chihuahua, la Cueva del Padre Glandorff conserva una pintura enigmática: la estructura simétrica en la cual está encuadrado el personaje representado que evoca un pequeño retablo portátil, una imagen como las que portaban los padres jesuitas. La cueva debe su nombre a la leyenda según la cual este jesuita usaba este lugar para meditar y descansar. Ahí habría enfrentado el espíritu de un hechicero. Pero la imagen no parece ser la de un jesuita sino de un poderoso

³ José Berenguer R., "The Vanishing Language of Rock Art in the Andes of Atacama", Francisco Gallardo, Carole Sinclair y Claudia Silva, "Rock Art, Location and Landscape in the Andean Foothills of the Atacama Desert", y Carlos A. Ashero, "Rock Art of the Puna Desert and Northwestern Argentina", en *Rock Art in the Andes of Capricorn* (Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco Santiago, 1999), 9-56.

⁴ Por ejemplo, el sitio de Las Labradas, municipio de San Ignacio, puerto Barras de Piaxtla, Sinaloa, que cuenta con cientos de grabados sobre rocas basálticas bañadas por las olas del mar: Víctor Joel Santos Ramírez, "Los grabados rupestres de Sinaloa, el sitio de Las Labradas", en *Los petroglifos del norte de México. Memoria del primer seminario de petrograbados del norte de México*, coord. de Víctor Joel Santos Ramírez y Ramón Viñas Vallverdú (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional, 2006), 11-31.

⁵ En la profundidad de la cueva de Juxtluhuaca, en una amplia sala, hay una escena de transmisión de poder: un hombre-jaguar unido por un mecate a un gobernante olmeca sentado a sus pies: David Grove, *Los murales de la Cueva de Oxtotitlan, Acatlán, Guerrero* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970).

⁶ Marie-Areti Hers y Fernando Berrojalbiz, "Las rutas ancestrales del mundo indígena", en *El Camino Real de Tierra Adentro*, coord. de Enrique Servín (Chihuahua: Grupo Cementos de Chihuahua, 2011), 19-43.

personaje rarámuri flanqueado de dos animales fantásticos.⁷ Una obra singular que atestigua la complejidad de las relaciones establecidas mediante el arte entre los misioneros y las personas que pretendían evangelizar.

Las expresiones rupestres pueden darse en el espacio de antiguos asentamientos urbanizados y estar ligadas a grupos de poder, lo cual contradice la asociación común entre “rupestre” y “salvaje”. Citemos por ejemplo las numerosas maquetas esculpidas en los afloramientos rocosos del sitio de Plazuelas en Guanajuato⁸ o los grabados rupestres mexicas del Cerro de la Malinche frente al sitio de Tula.⁹ Más a menudo el arte rupestre está asociado con pequeñas comunidades locales y crea lazos con las personas que lo incorporaron en su paisaje, en su vida cotidiana y ritual, en sus viajes, recorridos y peregrinaciones. Estos lazos son distintos a los que suscitan las obras consideradas tradicionalmente obras de arte. Las manifestaciones rupestres constituyen en general la voz de comunidades que no suelen ser tomadas en consideración en la historia del arte: comunidades campesinas, grupos nómadas, comerciantes, caravaneros, peregrinos. Así, en los confines septentrionales de Mesoamérica, cerca del límite entre Durango y Chihuahua, los vestigios de una pequeña aldea serrana se encuentran cubiertos de grabados, todo alrededor de la corona rocosa de la meseta y hasta en las piedras dispuestas en los cimientos de las casas. Los motivos evocan cantos y peticiones a la lluvia y la fertilidad, recuerdos de migraciones y viajes, símbolos de clanes y familias.¹⁰ Miles de años antes y de kilómetros al sur, en la Sierra de Capivara en el noreste brasileño, en escenas animadas y muy diversas, vemos personajes danzando, mujeres amamantando, parejas copulando; así podemos acercarnos a pueblos antiguos que sin estos testimonios quedarían muy ajenos de nuestra realidad presente.¹¹ Del mismo modo, para las poblaciones nómadas del norte de México, el arte rupestre constituye una fuente esencial y única, para acercarnos a estos pueblos a partir de sus propios testimonios y su creatividad artística. Sin ella difícilmente podríamos despojarnos de los prejuicios e

⁷ Francisco Mendiola, *Espejo de piedra, memoria de luz. El arte rupestre en Chihuahua* (México: Grupo Cementos de Chihuahua, 2006), 130-132.

⁸ Carlos Castañeda López, “Las maquetas de Plazuelas, Guanajuato”, *Arqueología Mexicana*, vol. 3, núm. 46 (2000): 76-79.

⁹ Leonardo López Luján y Alfredo López Austin, “Los mexicas en Tula y Tula en México-Tenochtitlan”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 38 (2007): 33-83, fig. 4.

¹⁰ Marie-Areti Hers, “La música amorosa de Kokopelli y el erotismo sagrado en los confines mesoamericanos”, en *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Amor y desamor en las artes*, ed. de Arnulfo Herrera (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 293-336.

¹¹ Niède Guidon, *Peintures préhistoriques du Brésil. L'art rupestre du Piauí* (París: Éditions Recherche sur les Civilisations, 1991).

incomprensiones que empañan las fuentes históricas producidas en general por los grupos de poder que los aniquilaron.¹²

No es un arte que pueda ser arrancado de su contexto espacial, que pueda ser coleccionado y exhibido en los espacios asépticos de los museos y galerías. Es un arte que, tanto en el momento de su creación como en su largo devenir hasta su contemplación en nuestros días, implica una percepción muy distinta, pone en juego el cuerpo entero, el movimiento, el desafío de la montaña, el ruido del viento y del agua, los truenos, las estrellas o el sol ardiente, las huellas de los animales que cruzan la vereda, el perfume de la tierra húmeda, el latido del corazón en el silencio de la cueva. Es un arte eminentemente vivencial, cuyo estudio y goce son indisociables de caminar, de la visibilidad de los sitios y de la vista ofrecida desde ellos mismos, de los espacios disponibles a su proximidad, los cuales determinaron los rituales que acompañaron la creación y el uso de las obras. A menudo estos lugares pueden ser considerados santuarios, lugares sagrados, de culto y enseñanza, en los cuales las imágenes presentan entre sí una coherencia discursiva similar a las imágenes de una iglesia.¹³

La estrecha relación de las obras de arte rupestre con el territorio de los habitantes de la localidad suele propiciar lazos particulares, distintos a los que pueden originar otros tipos de expresiones artísticas. Es una relación más inmediata, sin intermediación de algún tipo de autoridad externa o discurso académico. Son “sus imágenes” así como son suyos los arroyos, la cueva, la montaña. Aun cuando fueron creadas por antecesores ajenos a su propia cultura, la población local suele tener su propia exégesis relativa a las imágenes rupestres. La interpretación de las obras y su uso puede ser una fuente relevante para conocer la manera en que una comunidad construye su imagen del pasado, a partir de los vestigios que dejaron los antiguos pobladores.¹⁴

¹² Solveig Turpin, *El arte indígena en Coahuila* (Saltillo: Universidad Autónoma de Coahuila-Escuela de Ciencias Sociales-Coordinación de Difusión y Patrimonio Cultural Universitario, 2010).

¹³ Nicté Hernández Ortega, Alejandro Lerma Rodríguez y Raúl Manuel López Bajonero, “Espacios sagrados en el Mezquital: juego de espejos entre arte rupestre y arquitectura en tiempos del contacto”, en *La vitalidad de las voces indígenas: arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*, ed. de Fernando Berrojalbiz (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005), 253-273.

¹⁴ Paulina Faba, *Imágenes de una memoria. Exégesis y representación del pasado entre los wixaritari (huicholes) de Nayarit y Jalisco* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2011); Françoise Fauconnier y Paulina Faba, “Las Adjuntas: arte rupestre chalchihuiteño y cosmovisión huichola”, en *Las Vías del Noroeste II: propuesta para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria*, ed. de Carlo Bonfiglioli, Arturo

El estudio del arte rupestre en América Latina: historias por descubrir

El arte rupestre ha sido estudiado y valorado de distintas maneras en los países latinoamericanos. En términos generales, no ha constituido una fuente privilegiada o principal para el conocimiento de la historia y el arte indígenas. Otro tipo de vestigios y documentos, como la arquitectura monumental, la pintura mural, la cerámica, los códices mesoamericanos o la escultura en piedra, han recibido mayor atención por parte de arqueólogos e historiadores.

La recepción de las creaciones indígenas como poseedoras de valores estéticos puede explicarse, en algunos casos, como parte de una extrapolación de los cánones del arte occidental. La escultura o la arquitectura, por ejemplo, figuraron entre los primeros remanentes materiales que distintos exploradores reconocieron como arte, sobre todo a partir de los siglos XVIII y XIX, en gran medida porque eran vistos como equivalentes o similares a las manifestaciones artísticas del Viejo Mundo.¹⁵

En el mismo contexto, el arte indígena adquirió relevancia al ser reconocido como un medio para acceder a otras facetas de la vida cultural de sus creadores. Los aspectos técnicos implícitos en la elaboración de ciertos objetos y la especulación sobre su función social tuvieron un papel importante en la formulación de preguntas de carácter antropológico, las cuales giraban en torno al grado de desarrollo técnico y social de los aborígenes americanos. La cestería, el arte plumario o los textiles, por citar algunos casos, si bien no eran vistos como obras de arte, sí eran dignos de interés por permitir el acercamiento a culturas exóticas.¹⁶

El creciente interés por los objetos precolombinos, ya sea por sus cualidades estéticas o por las posibilidades que implicaban como medio de conocimiento, se consolidó con el paso del tiempo. El coleccionismo, que hizo su aparición desde los primeros exploradores de los siglos XV y XVI, y que se desarrolló con ímpetu renovado a partir del expansionismo ilustrado del siglo XVIII, hizo posible que los gabinetes de curiosidades y posteriormente los museos concentraran significativos acervos de arte indígena.¹⁷

Gutiérrez, Marie-Areti Hers y María Eugenia Olavarría (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2008), 475-536.

¹⁵ Cruz Martínez de la Torre y Paz Cabello, "El arte precolombino y su incidencia en Europa", en *Influencias artísticas entre España y América* (España: Fundación MAPFRE, 1961), 102-111.

¹⁶ José Alcina Franch, *El descubrimiento científico de América* (Madrid: Anthropos, 1988).

¹⁷ Paz Cabello, *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII* (España: Ediciones de Cultura Hispánica, 1989); José Alcina Franch, *Arqueólogos o anticuarios. Historia antigua de la arqueología en la América Española* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995).

No obstante, el arte rupestre, fijo en los paisajes más diversos del continente, permanecía ignorado casi por completo.

La consolidación de la investigación arqueológica moderna trajo consigo el perfeccionamiento de las excavaciones estratigráficas, el establecimiento de tipologías para el estudio de la cerámica y la lítica, la formulación de secuencias culturales y marcos temporales. No obstante, el arte rupestre volvió a tener un papel marginal en este proceso, el cual continúa ocupando no pocas investigaciones.

A pesar de este contexto general, el arte rupestre despertó la curiosidad de algunos personajes que, por distintas razones, recorrieron los intrincados territorios de la geografía americana. A continuación se señalan algunos casos significativos, los cuales son evidencia de que a pesar de su carácter marginal, el interés por el arte rupestre tiene una profundidad histórica en los países latinoamericanos.

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, los jesuitas asentados en la península de Baja California dieron cuenta de la existencia de antiguas pinturas en los abrigos rocosos de las serranías. En algunos de sus informes nos legaron descripciones de su color y tamaño, de las figuras representadas y la opinión de los indígenas sobre ellas, quienes atribuían su elaboración a una antigua generación de gigantes.¹⁸

Décadas más tarde, a mediados del siglo XIX, se suscitaron otras experiencias que nos hablan de la recepción del arte rupestre en las jóvenes repúblicas hispanoamericanas. Algunas de ellas formaron parte de proyectos encaminados a la obtención de un amplio conocimiento del territorio en sus distintos aspectos, tanto naturales como sociales. Tal es el caso de la comisión encargada en 1831 a Carl de Berghes por parte del gobernador de Zacatecas, que consistía en realizar un estudio sobre el sitio arqueológico conocido como La Quemada y su región circundante, el cual incluyó noticias sobre arte rupestre. Esta iniciativa consideró, además de la investigación, el resguardo del sitio y la elaboración de una legislación que asegurase su preservación, lo que hace de ella un caso pionero en la historia de la protección del patrimonio arqueológico en México.¹⁹

Otro ejemplo es el trabajo desarrollado en 1850 en Colombia por la Comisión Corográfica dirigida por Agustín Codazzi. Surgida también de una iniciativa gubernamental, su objetivo era recorrer el país para recabar información sobre los más diversos aspectos del medio natural y social. Fue

¹⁸ Harry W. Crosby, *The Cave Paintings of Baja California. Discovering the Great Murals of an Unknown People* (San Diego: Sunbelt Publications Inc., 1997).

¹⁹ Fernando Berrojalbiz, *Paisajes y fronteras de Durango prehispánico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012).

en este contexto que algunos de sus dibujantes y acuarelistas realizaron los primeros registros del arte rupestre colombiano.²⁰

Por otro lado, es bien conocido el interés de los viajeros extranjeros del siglo XIX, tanto europeos como estadounidenses, por las antigüedades, así como el papel que algunos de ellos desempeñaron en importantes hallazgos o en la promoción de nuevos descubrimientos por medio de sus libros. Cabe mencionar en este sentido a Ephraim George Squier, de nacionalidad estadounidense, quien publicó en 1851 las primeras descripciones y dibujos del arte rupestre de Nicaragua, en particular de las pictografías de la laguna Asososca y de los petroglifos de Cailagua. Algunos de sus dibujos son los únicos que se han publicado hasta ahora acerca de estas expresiones.²¹

Estos casos pioneros, así como los estudios subsiguientes que consolidaron una bibliografía especializada a lo largo del siglo XX, forman parte de una historia poco explorada: la de los distintos caminos que ha tomado el estudio del arte rupestre en cada país y en América Latina en su conjunto. Acercarnos al proceso histórico de la interpretación del arte rupestre en América Latina es una realidad más que descubrir, además del estudio mismo de las obras. Esta labor merece atención no sólo como una curiosidad historiográfica o bibliográfica, sino como una oportunidad para conocer el modo en que fueron vistas estas creaciones en el pasado e incentivar la reflexión sobre nuestra propia manera de entender este arte.²²

Otro aspecto que debe tomarse en consideración, asumiendo el carácter indígena del arte rupestre en América Latina, es el papel diferenciado de la cultura aborígen en los distintos contextos nacionales. En algunos países su presencia permanece vigente, manifestándose de manera cotidiana, como resultado de un proceso histórico de reformulación constante de tradiciones y saberes ancestrales. En otros, por el contrario, ha desaparecido por completo o subyace como un lejano componente de las culturas mestizas.

Debido a lo anterior, el arte rupestre puede ser objeto de recepciones muy distintas entre las poblaciones locales. En algunos casos el resguardo de los sitios y la exégesis de su contenido se encuentran vinculados a las

²⁰ Pedro María Argüello, "Historia de la investigación del arte rupestre en Colombia", *Rupestreweb* (2000), disponible en: <http://rupestreweb.tripod.com/colombia.html>, consultado en noviembre de 2011.

²¹ Ephraim George Squier, *Nicaragua; Its People, Scenery, Monuments, and the Proposed Interoceanic Canal* (Nueva York: Appleton & Co., Publishers, 1852).

²² Dos obras de interés para acceder a una amplia bibliografía sobre el arte rupestre en América Latina son: Juan Schobinger, *Arte prehistórico de América* (México/Milán: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Jaca Book, 1997); y VV. AA., *Rock Art of Latin America and the Caribbean. Thematic Study* (París: Icomos, 2006).

comunidades, las cuales mantienen una relación con dichas manifestaciones, asumiéndolas como parte de su herencia cultural y como elemento constitutivo de sus territorios. Basta mencionar para ilustrar esta situación el resguardo de sitios con pinturas rupestres por parte de comunidades otomíes en el centro de México o la ritualidad que todavía se expresa en cuevas del estado de Chiapas por parte de indígenas mayas del grupo cho'1.²³

En contraparte, hay otras localidades donde el arte rupestre guarda pocos vínculos con la población, ya sea porque se trata de asentamientos recientes o porque el arte ha perdido su significación para quienes habitan cerca de él. En sitios con grabados rupestres del norte de El Salvador, en donde el conflicto armado de la década de 1980 provocó una movilización de desplazados que huían de la guerra, ahora se encuentran poblaciones para quienes el arte rupestre no constituye un elemento de especial significación.²⁴

Una combinación de los elementos señalados, mayor interés por otras manifestaciones artísticas y recepción diferenciada de la cultura indígena, puede derivar en formas distintas de ver el arte rupestre dentro de un mismo país. En el caso mexicano, el mayor protagonismo dado a las culturas mesoamericanas en detrimento de las culturas norteamericanas es un caso ejemplar. Mientras en el centro-sur del país las zonas arqueológicas monumentales son el ícono por antonomasia del esplendor de las antiguas civilizaciones, en el norte el arte rupestre de las culturas aborígenes, tradicionalmente concebidas de manera prejuiciada como sociedades de cazadores salvajes, suele adquirir un papel de mayor relevancia. No obstante, es importante aclarar que el arte rupestre se encuentra por igual en prácticamente todo el territorio, sin circunscribirse a un tipo de medio natural o a un solo tipo de desarrollo sociocultural.

En este sentido, hace falta investigar la existencia de expresiones rupestres producidas por culturas no indígenas, como sería el caso de sociedades plenamente mestizas o de origen africano. En recientes investigaciones sobre arte rupestre cubano se plantea la posibilidad de que poblaciones trasplantadas durante el periodo colonial sean las artífices de algunos motivos particulares, como el caso de los arqueros.²⁵ Por medio del arte rupestre es posible explorar nuevos caminos que nos permitan acceder a otras formas de significación del entorno llevadas a cabo por distintos grupos humanos que han habitado el territorio latinoamericano.

²³ Karen Bassie, "El Proyecto de la Cueva Jolja", *FAMSI* (noviembre, 2011), disponible en: <http://www.famsi.org/reports/00017es/index.html>.

²⁴ VV. AA., *Rock Art of Latin America and the Caribbean*.

²⁵ Divaldo Gutiérrez *et al.*, "Representaciones de arqueros en el arte rupestre de Cuba. Consideraciones generales", *Catauro. Revista cubana de antropología*, núm. 16 (2007): 102-128.

Por último, es preciso tomar en consideración que los proyectos instrumentados para la investigación, difusión y resguardo del arte rupestre, no son ajenos a las políticas más generales que en materia de educación y cultura se instrumentan desde las instancias gubernamentales de las distintas naciones. Los contextos políticos y económicos, los intereses y las reivindicaciones de los distintos actores sociales, y el papel desempeñado por el mundo académico, se entrelazan para formar diferentes realidades en las que el acercamiento al fenómeno rupestre adquiere variadas posibilidades. Las anteriores observaciones destacan una serie de implicaciones que deben considerarse en una tarea pendiente: escribir la historia de los distintos acercamientos al arte rupestre en América Latina.

Hasta ahora, en su gran mayoría, los arqueólogos han sido quienes han estudiado estas expresiones con los métodos de su disciplina. Se hace necesario que desde la historia del arte se pueda proponer una visión distinta, nutrida especialmente por dos perspectivas de investigación de la antropología y de la historia, a saber: la antropología del arte y los estudios poscoloniales. Ambas perspectivas convergen en varios de sus propósitos.

Algunos postulados de la antropología del arte

En la antropología del arte, el punto de partida es que el concepto de arte derivado de la historia del pensamiento occidental ha sido utilizado siguiendo una definición institucional muy rígida, en la que sólo tenían cabida las obras realizadas en este contexto. En esta perspectiva, se propone considerar el arte de una manera más amplia, para que abarque la riqueza de las expresiones, así como la variedad de experiencias estéticas de culturas y sociedades no occidentales.²⁶

La estética es parte fundamental de la condición humana. Como lo argumentó de manera diáfana Leroi-Gourhan, tuvo la misma importancia el papel de la estética que el del lenguaje o el de la técnica en el desarrollo del hombre. Algo esencial a la especie humana es la vida en grupo, y para el buen desenvolvimiento de esta vida social, para asegurar al individuo la mejor inserción afectiva en su sociedad la estética es imprescindible.²⁷ Ha estado siempre, desde que apareció el hombre tal y como somos nosotros, y ha impregnado todas las experiencias culturales y todas las expresiones

²⁶ Michèle Coquet "L'anthropologie de l'art", en *Ethnologie. Concepts et aires culturelles*, ed. de Martine Segalen (París: Armand Colin, 2001), 152-153.

²⁷ André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra* (Caracas: Ediciones de la Biblioteca-Universidad Central de Venezuela, 1971), 265-274.

en las distintas sociedades humanas hasta el día de hoy. Precisamente por ello, por esa larga y diversa historia del hombre, se puede vislumbrar que ha habido y hay actualmente estéticas muy diferentes, que dan lugar a obras que muestran creatividad y sensibilidad. Aunque muchas sociedades no hayan tenido o tengan un concepto o un término similar al de arte en el pensamiento occidental, esto no implica que sus obras no puedan merecer la misma consideración y la misma preocupación por su estudio. Eso ha llevado también a tomar en cuenta la valoración de los propios grupos por sus creaciones.²⁸

Así como aceptamos sin ningún tipo de duda, que las variadas expresiones encontradas en una iglesia —pinturas, esculturas, retablos, adornos arquitectónicos, orfebrería— son obras de arte que transmiten un discurso religioso, toda una visión del mundo y de la estética occidental, de la misma manera las pinturas, los grabados y objetos hallados en los santuarios rupestres también deben ser considerados arte pues manifiestan un discurso simbólico elaborado. Este discurso se plasmó con unos recursos plásticos determinados que responden a unas convenciones bien establecidas.

En la antropología del arte no se trata de equiparar de manera idéntica las concepciones, prácticas y valores de otras culturas con las de occidente. Puede vislumbrarse que en otras sociedades hay, además de una estética, una serie de aspectos relacionados con algunas de sus expresiones que tienen bastante similitud con el campo del arte en el occidente. En estas sociedades, los creadores dedican mucha atención y tiempo a sus obras, y sus comunidades encuentran placer en verlas materializarse y en contemplarlas. Son creaciones individuales y en muchas ocasiones se ha comprobado la existencia de especialistas consagrados a la creación de estas obras. La comunidad puede juzgar y evaluar según la factura o ejecución de las mismas, y debido a la consideración de su talento, los artistas gozan de un prestigio, el cual puede ser recordado durante generaciones en la tradición oral.²⁹

El proceso creativo en el arte rupestre

Un aspecto muy destacado en la antropología del arte es el proceso de creación de las obras. En el arte rupestre, la creación de la obra se inicia desde la elección del lugar donde ubicar la expresión, cómo inscribirlas en el paisaje según su uso simbólico. A menudo, se trata de lugares especiales,

²⁸ Coquet, "L'anthropologie de l'art", 144.

²⁹ Sally Price, *Arte primitivo en tierra civilizada* (México: Siglo XXI Editores, 1993), 150-151.

sagrados. Así, podemos suponer que es el caso de la pintura olmeca polícroma de Juxtlahuaca, Guerrero, 1 kilómetro dentro de una cueva, con una simbología referente a la toma de poder de los gobernantes, transmitido por una entidad divina.

La sacralidad de estos lugares se hace patente en el caso de muchos sitios donde no se trataba de representar a los seres sobrenaturales, sino de hacer manifiesta su presencia.

En otros sitios, en un continuo proceso creativo, la obra se origina por actos reiterativos de ejecutar imágenes como gestos que formaban parte de un ritual. En la tradición Gran Mural de Baja California, uno de los aspectos por destacar es la sobreposición de imágenes, la cual no se hizo al azar, pues se han observado algunos patrones.³⁰

En otros casos, más que la representación o la realización de motivos, parece que lo relevante son los gestos realizados por diversas personas en un ritual celebrado en ese lugar. Tal sería el caso de otros sitios del norte de México, particularmente del periodo Arcaico, del estilo Chihuahua policromo abstracto, en los cuales pueden observarse hileras horizontales y verticales de puntos o pequeñas rayas hechos con los dedos impregnados de pigmento.³¹

Las omnipresentes manos en todo América, ejecutadas con técnicas muy variadas, también pueden dar testimonio de la importancia del proceso de creación. Realizadas al negativo o positivo, estarcidas, impresas o dibujadas, en muchas ocasiones superpuestas entre sí o a otros motivos, pertenecientes a hombres, mujeres y niños, parecen mostrar en muchos de los sitios donde se hallan que era importante el gesto de ejecución, la huella que testimonia la presencia de ciertas personas, así como la imagen que se conserva en la pared.

Relacionado también con el proceso de creación, hay un aspecto de muchos sitios de arte rupestre que los distingue de las obras artísticas de la tradición occidental. En el norte de México se localizan varios sitios con miles de grabados sobre las rocas que tapizan la superficie en una extensión enorme, de tal manera que a veces es imposible saber dónde termina el sitio; parece un tipo de expresión que constantemente se está ampliando, en una concepción donde la obra se abre al infinito.

³⁰ Crosby, *The Cave Paintings of Baja California*, 223.

³¹ Fernando Berrojalbiz y Marie-Areti Hers, "Memoria y paisaje cultural: diversas estrategias de la apropiación del arte en la Sierra Madre Occidental de Durango", en *XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Apropiarse del Arte: impulsos y pasiones*, ed. de Olga Sáenz (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 93-115.

Uso, percepción y vivencia del arte rupestre

Como se ha comentado al principio, una de las particularidades del arte rupestre es que se encuentra inmerso en el entorno natural, es uno de los elementos más importantes en la creación de un paisaje cultural. En la concepción y creación de dicho paisaje, la manera de percibir el mundo en el seno de la cultura que dio origen a las expresiones es factor fundamental en la ejecución, recepción y uso de la obra. Por tanto, a la hora de enfrentarnos al estudio de la misma habrá que tener en cuenta las posibles maneras de percibir los colores, las texturas, las superficies, los materiales. Incluso habrá que pensar esas maneras en relación con el uso, el culto o las actividades o ceremonias realizadas en el lugar, donde pueden entrar en juego olores, sonidos y una amplia gama de experiencias sensoriales, formas distintas de transformar y combinar las propiedades de la materia y la naturaleza.³²

Estudios poscoloniales

A partir de finales de los años setenta surge una serie de estudios culturales e históricos, iniciados sobre todo por intelectuales de origen hindú que ponen de relieve los grandes prejuicios en los que se basa la cultura occidental y su visión del mundo, especialmente respecto de las culturas y personas que no son parte de su universo.³³ Gran parte de esas culturas y personas fue o es de países colonizados en los últimos quinientos años por sociedades europeas, que también escribieron la historia de ese proceso y establecieron la manera de pensar esas otras partes del mundo. Los estudios poscoloniales surgieron pocas décadas después de que la mayor parte de esos países recuperó su soberanía y son llamados así porque cuestionan severamente las estructuras de pensamiento establecidas en la época colonial que perduran todavía en la mentalidad moderna y promueven la supremacía occidental.³⁴

Aunque no conforman una teoría sólidamente integrada, últimamente estos estudios destacan la complejidad del proceso colonial: no se trata de un único tipo de relación bilateral colonizador —colonizados, sino más bien de muy diferentes tipos de relaciones y papeles que tienen en la

³² Coquet, "L'anthropologie de l'art", 152.

³³ Ziaddin Sardar y Boris van Loon, *Estudios culturales. Una guía gráfica* (Barcelona: Paidós, 2011), 115-125.

³⁴ Chris Gosden, "Postcolonial Archaeology: Issues of Culture, Identity, and Knowledge", en *Archaeological Theory Today*, ed. de Ian Hodder (Cambridge: Polity Press, 2006), 243.

sociedad colonial unos y otros. En estos encuentros de culturas, éstas no se mantienen separadas, por ello se critica la visión esencialista de las culturas que las concibe como monolíticas e impermeables. Estos estudios propugnan que en una sociedad colonial se crean culturas híbridas.³⁵

Un aspecto que todos ponen de relieve es que no sólo los miembros del grupo colonizador tiene poder de acción, de agencia, en los procesos y acontecimientos desarrollados en esas “colonias”, sino que la gran diversidad de colonizados tiene ese poder de agencia también, pero de forma diferente, no son sujetos pasivos y resignados. De tal manera que la sociedad colonial es producto de la intervención de todos, de colonizadores pero también de colonizados. La intervención de los colonizados va más allá de la resistencia y la colaboración, abarca una infinidad de maneras, entre ellas variadas estrategias de inserción, que inciden en la forma como se va creando y cambiando esa sociedad colonial.³⁶

Las identidades que surgen son múltiples, incluso para una misma persona, pues como señalan, todos los sujetos humanos somos múltiples, con una red complicada de relaciones y con conflictos de los códigos en que estamos inmersos.³⁷

Debido a lo anterior en estos estudios poscoloniales se pretende romper con el monopolio de occidente sobre la construcción del pasado, que para muchos grupos es extremadamente importante en el proceso de revitalización de sus culturas.³⁸ En esa empresa señalan la importancia de escuchar y rescatar voces de grupos y personas que han estado marginados. Generalmente estos estudios se han centrado en diversos aspectos de la cultura, sobre todo en aquellos inmateriales, pero han otorgado poca atención a las imágenes plásticas, a las creaciones artísticas de los colonizados.

Arte rupestre y perspectiva poscolonial

Según nuestro punto de vista, el arte rupestre ofrece una aproximación privilegiada a estas voces marginadas. En comparación con otros estudios sobre tradiciones indígenas coloniales —como la pintura, la plumaria, la talla de retablos e imágenes, realizadas en ámbitos culturales dirigidos por los europeos—, las obras de arte rupestre fueron creaciones elaboradas

³⁵ Gosden, “Postcolonial Archaeology”, 247.

³⁶ Gosden, “Postcolonial Archaeology”, 247.

³⁷ Gosden, “Postcolonial Archaeology”, 245-246.

³⁸ Saurabh Dube, “Introducción. Cuestiones acerca de las modernidades coloniales”, en *Modernidades coloniales: otros pasados, historias presentes*, ed. de Saurabh Dube (México: El Colegio de México, 2004), 13-48.

por la voluntad e intención de los grupos indígenas, en lugares de su elección, sobre soportes y con técnicas que escogían y en donde plasmaban lo que querían expresar con libertad. Por ello, representan una fuente de información inigualable para conocer cómo veían a los colonizadores y a su mundo, qué aspectos les llamaba más la atención y cuáles rechazaban, cómo estaban entendiendo los nuevos elementos culturales, los nuevos simbolismos, los nuevos dioses y cómo los estaban insertando dentro de su experiencia, para crear un desarrollo nuevo.

En estos nuevos desarrollos culturales los pueblos indígenas desplegaron una riqueza y variedad de recursos expresivos donde se observa cómo se adueñaron y reelaboraron técnicas y elementos del mundo europeo. Las composiciones de las escenas y de los motivos son también peculiares, mezclan sus formas tradicionales con la narración occidental. Todo lo incorporan a una tradición artística propia, con características diferentes de la occidental. Crean un nuevo arte.

Además, mediante estas expresiones podemos saber cómo construían y conservaban su memoria, lo cual es probable que estuviera relacionados con sus tradiciones orales. Las obras rupestres coloniales en América son la reflexión de diversos pueblos a lo largo de este extenso continente ante los estremecedores cambios que estaban produciéndose. El arte rupestre nos ofrece la visión de los olvidados de este fenómeno histórico, el otro lado de la moneda. Presenta cómo estos pueblos no son pasivos, sino activos, cómo realizaron sus propios desarrollos culturales ante estos acontecimientos, cómo crearon estrategias ante el choque de culturas, muchas veces sutiles estrategias de resistencia cultural.³⁹

Conclusiones

Durante el siglo xx y comienzos del siglo xxi el arte occidental ha sufrido grandes convulsiones. Una de las características de todos estos años ha sido la tendencia a la ruptura con las normas convencionales del arte, la búsqueda y exploración de otras formas de expresión más libres, otras concepciones y formas de construir, percibir, experimentar y vivir el poder creativo del hombre. Curiosamente, estas nuevas formas de arte que se están abriendo tienen sorprendente similitudes y afinidades con expresiones de culturas no occidentales tanto del pasado como del presente.⁴⁰

En el arte rupestre podemos hallar puentes y vínculos con esas exploraciones y nuevas formas de arte occidental. Se trata de un arte en relación

³⁹ *La vitalidad de las voces indígenas.*

⁴⁰ Coquet, "L'anthropologie de l'art", 142-143.

íntima con la naturaleza, que interviene, modifica el entorno creando un paisaje cultural, de manera parecida a las creaciones del llamado *land art* o *earthwork*.⁴¹ Además, hay tipos de arte como el *performance*, o *happening* donde se realizan acciones que involucran al público de una forma más activa y que a veces incluyen intervenciones plásticas, en las que también puede participar la música, éstas pueden ser semejantes a ciertas acciones o ceremonias realizadas en lugares con obras rupestres. Por otra parte, las expresiones rupestres no figurativas que se han llamado signos, tanto por sus formas como por la fuerza del color y de sus combinaciones, se acercan al arte abstracto occidental contemporáneo en sus diversas variedades.

Éstos son algunos ejemplos que demuestran que las expresiones rupestres no están tan alejadas de las creaciones del arte contemporáneo más vanguardista y que el diálogo entre ambas es posible, lo cual es un imperativo porque pueden ayudarnos a entender mejor estos dos supuestos polos opuestos de la expresión humana. Debido a ello creemos que el arte rupestre es fundamental para una nueva historia del arte en América Latina que valore la riqueza cultural y artística americana.

Sin embargo, precisamente por sus características y por sus enormes dimensiones espacio temporales, no podemos hablar de un arte rupestre latinoamericano; circunscribirlo a un regionalismo es absurdo. Este tipo de arte nos abre una ventana hacia un diálogo con todo el mundo. Los estudios sobre sitios rupestres, conjuntos de sitios o paisajes culturales, nos remiten a interlocuciones donde son igual de pertinentes las comparaciones con otras manifestaciones americanas como con las de otros continentes. Un ejemplo de ello lo constituyó el coloquio sobre arte rupestre colonial celebrado en 2010 precisamente en esta ciudad de Oaxaca, también bajo los auspicios del Instituto de Investigaciones Estéticas. En ese foro, fueron enriquecedoras las correlaciones realizadas con estudios y experiencias académicas de otras partes de América, así como con investigaciones en Australia y África.⁴² A pesar de la diferencia en las expresiones artísticas, resultó de gran ayuda para cada uno de los investigadores conocer las reacciones y los desarrollos que la colonización suscitó en el arte rupestre de otras partes del mundo.

A la luz de las reflexiones anteriores, el arte rupestre se erige como una manifestación artística indispensable para una nueva historia del arte que busque considerar la riqueza de las más diversas expresiones, que

⁴¹ Thomas Heyd, "Rock Art: Art Status, Aesthetic Appreciation, and Contemporary Significance", en *Signifying Place and Space. World Perspectives of Rock Art and Landscape*, ed. de George Nash (Oxford: Bar International: 2000), 2.

⁴² *La vitalidad de las voces indígenas*.

persiga repensar la historia de la creatividad y de las distintas experiencias estéticas, y pretenda investigar y cuestionar el papel del arte en su concepción más abierta, en toda la complejidad social de América Latina hoy en día, en su constante relación con el resto del mundo.

II. DE LO HOMOGÉNEO A LO DISCONTINUO: EL DILEMA DE LAS HISTORIAS NACIONALES

ALEJO GONZÁLEZ GARAÑO. POLÍTICAS DE LA FICCIÓN NACIONAL EN LA CONFORMACIÓN DE CATEGORÍAS EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA ARGENTINA

SANDRA M. SZIR

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Historia del arte y nación

El horizonte de la institucionalización y la madurez significativa de la actual disciplina de la historia del arte en la Argentina invitan a reflexionar sobre el desarrollo del campo de estudio y su trayectoria, sus narrativas y perspectivas críticas, las fronteras disciplinares, los cambios en las definiciones del dominio u objeto de indagación, las transitorias o a menudo, recurrentes categorías de análisis. Como cualquier disciplina que se plantea estos problemas en una perspectiva histórica, la relectura de sus primeros modos de práctica y especulación se impone como tarea con el fin de estudiar la genealogía de nuestros propios usos discursivos en el paisaje teórico contemporáneo.¹ En los albores de la historia argentina del arte *argentino*, las relaciones entre producción visual, los campos cultural y social, la cuestión de las identidades colectivas y el complejo problema de los nacionalismos se presentaron como nudos problemáticos centrales.

A propósito del surgimiento de la historiografía artística argentina los investigadores² acuerdan en señalar los nombres fundadores de Eduardo

¹ Para estas perspectivas conceptuales en el ámbito de la historiografía general véanse Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History* (Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1985); Hans Belting, *The End of the History of Art?* (Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1987); Donald Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science* (New Haven/Londres: Yale University Press, 1989).

² Véase José Emilio Burucúa y Ana María Telesca, "El arte y los historiadores", en *La Junta de historia y numismática americana y el movimiento historiográfico en la Argentina*, tomo 2 (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1996), 225-238; José Emilio Burucúa, "Prólogo", en *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, coord. de José Emilio Burucúa, tomo I (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), 23-32.

Schiaffino³ (1858-1935) y José León Pagano⁴ (1875-1964), cuyas actuaciones y publicaciones principales datan de las dos últimas décadas del siglo XIX —en el caso del primero— y de las primeras décadas del siglo XX. En la consideración de una proyección histórica de nuestra historiografía, y particularmente en el análisis de la definición de categorías histórico-culturales que han pensado e inventariado la producción local del siglo XIX, emerge disímil pero complementaria la figura —poco estudiada desde el punto de vista historiográfico—⁵ de un historiador, coleccionista y bibliófilo. Alejo González Garaño (1877-1946) operó en los aún incipientes espacios discursivos de la historiografía artística en términos de una expansión del canon de artistas del siglo XIX referentes hasta el momento y de una inclusión de objetos culturales, las estampas litográficas, antes considerados marginales. Él otorgó, de este modo, visibilidad a imágenes y artefactos producidos en soportes y cualidades diferentes a las telas y pinturas. El análisis del contexto intelectual e institucional de su producción escrita, de su narrativa basada en los estudios iconográficos y de las estrategias para difundir los fenómenos visuales de su amplia colección, permite problematizar el concepto de nacionalismo, y cuestionar su empleo como etiqueta “demasiado cómoda y demasiado vasta [...] aplicado a fenómenos políticos e ideológicos de distinta naturaleza”.⁶ Habilita asimismo la reflexión sobre los modos en que algunos historiadores y críticos de arte interpretaron el uso de las imágenes en la construcción de una historia nacional.

Estudios iconográficos e identidad nacional

En 1931 publiqué un álbum titulado: QUINCE ACUARELAS INÉDITAS DE E. E. VIDAL, PRECEDIDAS POR UN ESTUDIO DE LA ICONOGRAFÍA ARGENTINA ANTERIOR A 1820 Y UNA NOTICIA DE LA VIDA DEL AUTOR.

³ Véanse Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)* (Buenos Aires: edición del autor, 1933); *Recodos en el sendero* (Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1925); *Urbanización de Buenos Aires* (Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1927).

⁴ Véanse José León Pagano, *Prilidiano Pueyrredón* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1933); *El Arte de los Argentinos* (Buenos Aires: edición del autor, 1937); *Historia del Arte Argentino* (Buenos Aires: L'Amateur, 1944).

⁵ Una excepción puede verse en el extenso estudio que le ha dedicado Talía Bermejo que, aunque centrado en su actividad como coleccionista, detalla en forma pormenorizada la articulación de tal actividad con las de historiador, promotor y difusor cultural en numerosas instituciones y en el contexto cultural de la época. Talía Bermejo, *Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960). Procesos de construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos* (tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, 2008).

⁶ Fernando J. Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002), XIII.

Constituía su texto un trabajo absolutamente inédito y que versaba sobre una materia a la cual los investigadores de nuestro pasado histórico y artístico no le habían concedido, hasta entonces, la importancia merecida.⁷

González Garaño presenta así sus empresas intelectuales y materiales como operaciones precursoras en diversos aspectos. En primer lugar, muestra la exhumación y difusión de documentos desconocidos procedentes de archivos olvidados del país o del exterior, hallados durante recorridos y viajes de estudio. Exhibe, por otro lado, el rescate de una memoria descuidada hacia nombres de artistas presentado como actos de “reivindicatoria justicia”, como el caso de Carlos Morel, “primer hijo del país que realizara una labor de arte sobresaliente en nuestra patria”⁸ o el de César H. Bacle, si bien no el introductor sí fue el impulsor del definitivo establecimiento del proceso litográfico en territorio argentino.⁹ De igual modo, González Garaño persigue una labor de atribución, rectificación, revisión y ampliación de datos, fechas y afirmaciones; pero fundamentalmente, insiste en el cuidado aplicado a la recuperación y posterior difusión de *documentos o recuerdos gráficos*,¹⁰ como la referencia a las vistas ejecutadas por Fernando Brambila, producidas a fines del siglo XVIII durante el viaje de Malaspina, halladas por González Garaño en 1925 en el Depósito Hidrográfico de Madrid.¹¹

Tales búsquedas eran los ejercicios necesarios para obtener los instrumentos requeridos para una erudición acorde con la aspiración de un saber científico pero también con una experiencia articulada con otras actividades e intereses. Alejo González Garaño desarrollaba una práctica de coleccionista y bibliófilo, orientando sus elecciones en su mayoría hacia retratos de hombres ilustres, obras de carácter costumbrista, vistas panorámicas o tipos populares, producidos por artistas viajeros o nativos de los siglos XVIII y XIX en diversos soportes y técnicas, muchas veces acuarelas, dibujos a lápiz o tinta pero también litografías reproducidas en estampas, álbumes o publicaciones periódicas. González Garaño uniformaba en sus escritos y exposiciones estas imágenes diversas en un conjunto que homogeneizó bajo la categoría de “iconografía nacional”.

⁷ Alejo González Garaño, *Iconografía Argentina anterior a 1820. Con una noticia de la vida y obra de E.E. Vidal* (Buenos Aires: Emecé, 1943), 7.

⁸ Alejo González Garaño, *Exposición Carlos Morel. 1813-1894* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1933), 3.

⁹ Alejo González Garaño, “Prólogo”, en *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, edición facsimilar (Buenos Aires: Viau [Bacle y Cia. Impresor Litógrafo del Estado], 1947), s.p.; Bacle. *Litógrafo del Estado. 1828-1838* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1933).

¹⁰ Alejo González Garaño, *Carlos E. Pellegrini, 1800-1875. Discurso de recepción como miembro de número de la Academia Nacional de la Historia* (Buenos Aires: Imprenta Busnelli, 1939), 44.

¹¹ González Garaño, *Carlos E. Pellegrini, 1800-1875*, 21-22.

Al igual que para otros miembros de la elite, para González Garaño el coleccionismo de bienes culturales formaba parte de una tradición familiar y una formación cultural, estaba ligado a los lazos sociales y de parentesco y al acceso a un determinado capital simbólico.¹² Este coleccionismo como una práctica de clase en los años veinte y treinta, proveniente de gestiones particulares pero estrechamente vinculado a instituciones públicas, se comprueba en González Garaño su activa participación en numerosas instituciones en las que ejerció cargos centrales¹³ como la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, la Asociación Amigos del Arte, la Academia Nacional de Bellas Artes. Tales adscripciones y su intensa actividad en la escritura histórica lo condujeron al reconocimiento de sus pares y al nombramiento como miembro de la Academia Nacional de Historia y al cargo de director del Museo Histórico Nacional a partir de 1939.

Emilio Ravignani destaca sobre los aportes de González Garaño la articulación de la tecnología epistemológica del conocimiento histórico a partir de la recopilación y crítica de fuentes escritas y del inestimable auxilio de la “tradición figurativa”. Afirma que hasta hacía poco tiempo, estos valiosos documentos iconográficos se mantenían en la “penumbra de sus salones” hasta que González Garaño, después de un esfuerzo de coleccionismo “inteligente” y “patriótico”, se propuso con su producción escrita brindar “un conocimiento cabal de nuestro pasado” basado en aquellos objetos visuales. Ravignani presenta la lógica en la cual González Garaño había superado “la ardua tarea de concienzudo coleccionista, para entrar al terreno del historiógrafo del arte y de la iconografía de nuestro pasado”,¹⁴

¹² González Garaño compartía su afición con sus hermanos Alfredo y Celina, ambos coleccionistas. Celina centró sus intereses principalmente en muebles, pinturas, esculturas, platería y objetos de arte del periodo colonial. Alfredo coleccionó, al igual que Alejo, dibujos, acuarelas y grabados de los siglos XVIII y XIX argentinos y americanos, pero también pinturas y esculturas de arte contemporáneo. Véase Adolfo Luis Ribera, catálogo *Colección Alfredo González Garaño. Iconografía argentina/Sudamericana. Siglo XIX* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1979). También Bermejo, “Arte y coleccionismo en la Argentina”, 37-44.

¹³ Alejo González Garaño fue secretario de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos desde el año 1928, tesorero de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes desde 1931, miembro de la Sociedad de Historia Argentina desde 1933, miembro del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades desde 1934, integró a partir de 1935 la Comisión Directiva de la Asociación Amigos del Arte, fue secretario y miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1936, miembro del Instituto Americano de Arte. Fue además adscripto honorario del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires desde 1938, miembro de la Academia Nacional de Historia y de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos.

¹⁴ Emilio Ravignani, “Palabras de presentación pronunciadas por el Doctor Emilio Ravignani”, en González Garaño, *Carlos E. Pellegrini, 1800-1875*, 9-17.

es decir, indica el modo en el cual historiador y coleccionista se interpelan mutuamente.

La fuerza descriptiva y el valor de la imagen como vía de conocimiento del pasado es señalada por González Garaño:

La iconografía es un poderoso auxiliar para el cabal conocimiento y recreación de innumerables aspectos relacionados con la historia privada de los pueblos. Una pintura, un grabado, una litografía de época, suelen reflejar, fielmente, la modalidad impar de cierta costumbre o el matiz peculiar de determinado paisaje, con mayor precisión que la que aportan, a veces, fríos documentos oficiales e inciertas fuentes de tradición.¹⁵

La iconografía clásica como método involucra una tarea semiológica que construye redes de significados basados casi siempre en la búsqueda de un texto o conjunto de textos más o menos coetáneos a la obra artística, a los cuales el estudioso remite la representación visual en cuestión, operación que a menudo se identifica con la idea original del artista y el sentido de la obra. Como consecuencia de esta posición metodológica, la historia del arte se acercó a otras disciplinas humanísticas, la literatura y filosofía, y estableció conexiones con distintos saberes. Los iconógrafos reconocían, por otra parte, que tales contactos se podían producir tanto en obras de arte como en otras producciones consideradas *menores*, pertenecientes a ámbitos culturales relativamente marginales pues muchas veces es en estas últimas donde se mantenían con mayor constancia las tradiciones y podían estudiarse mejor ciertos temas iconográficos, y era en estas *ilustraciones* donde se observaban las relaciones entre los textos y las imágenes.¹⁶

Si bien en los textos de González Garaño lo visual no es contrastado con un amplio universo de textos filosóficos o literarios, el discurso escrito aparece en forma de documentos oficiales, cédulas, memorias, ordenanzas, bandos, actas de cabildo; señala como fuentes adicionales, las ricas descripciones de los viajeros, estas “narraciones imparciales, un fiel reflejo de lo visto por sus autores, relativo a la vida y costumbres”.¹⁷

De igual modo que los relatos de viajeros, las imágenes son medidas por González Garaño con la norma de la veracidad, la calidad artística podía estar ausente pero el valor de lo iconográfico concebido como documento

¹⁵ González Garaño, “Prólogo”, s.p.

¹⁶ El género culminante de esta práctica fue el *libro de emblemas* en el cual cada imagen sintetizaba una idea o discurso, mensaje que no podía enunciarse bien si se prescindía de la representación visual. Véase Juan Antonio Ramírez, “Iconografía e iconología”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, ed. de Valeriano Bozal, tomo 2 (Madrid: Visor, 1996), 227-244.

¹⁷ González Garaño, *Iconografía Argentina anterior a 1820*, 34-35.

lo otorgaba la “verdad” en una marcada creencia en el valor de la descripción visual fidedigna. La representación gráfica pintada por el cartógrafo holandés Juan Vingboons en el siglo xvii era el primer panorama que en lo topográfico contenía “mucho de verdad”,¹⁸ mientras que otras imágenes estaban resueltas con menos fidelidad. De los artistas del siglo xix, en la visión de González Garaño, Carlos E. Pellegrini es el “mayor evocador gráfico del viejo Buenos Aires”. Este “historiador gráfico” representaba con su precisión de ingeniero nuestro pasado histórico y social, útil y exacto, sin “otro propósito que el documental”.¹⁹

La veracidad inherente a la condición de documento era imprescindible en la descripción de González Garaño, como afirmaba Ravignani, para una reconstrucción precisa y objetiva de la historia nacional.²⁰ El marco intelectual que contextualiza las vinculaciones entre conocimiento histórico, documento y nacionalidad está dado naturalmente por el discurso de la Nueva Escuela Histórica, grupo que persiguió el saber científico y la profesionalización e institucionalización de la práctica del historiador. Desde fines del siglo xix y comienzos del xx, la disciplina histórica había adquirido una centralidad dominada por la cuestión nacional y los debates que tuvieron lugar en torno a este problema cercanos a 1910, año de festejo del Centenario de la Revolución Independentista de Mayo. Del grupo originario conformado por Ricardo Levene, Emilio Ravignani, y otros, La Nueva Escuela Histórica se expandió a partir de los años veinte ligada a instituciones culturales y universitarias, y elaboró una versión del pasado argentino cristalizado en una gran obra publicada entre 1936 y 1950.²¹ La historia, los historiadores, el Estado y la política conformaron en este periodo una red de consensos que favorecieron la expansión y perdurabilidad de la Nueva Escuela.²² La historia fue centro de una fuerte demanda estatal y social, y su enseñanza en el sistema escolar era la canalización de esa demanda y de la aspiración del Estado de unificar culturalmente a los hijos de inmigrantes pero también a los sectores populares criollos que “debían ser transformados en patriotas y ciudadanos”.²³ La visión de un pasado nacional cumplía un papel fundamental en ese contexto que se ejercía desde la formalización

¹⁸ González Garaño, *Iconografía Argentina anterior a 1820*, 15.

¹⁹ González Garaño, *Carlos E. Pellegrini, 1800-1875*, 45, 47.

²⁰ Emilio Ravignani, “Palabras de presentación pronunciadas por el Doctor Emilio Ravignani”, en González Garaño, *Carlos E. Pellegrini, 1800-1875*, 14.

²¹ Ricardo Levene dirigió una *Historia de la nación argentina* en doce tomos convocando la colaboración de numerosos especialistas.

²² Fernando Devoto y Nora Pagano, *Historia de la historiografía argentina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2009), 139 y ss.

²³ Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanián, *Políticas de la historia, Argentina, 1860-1960* (Buenos Aires: Alianza, 2003), 107.

de una liturgia patriótica, desde los manuales escolares y los retratos de próceres, o en términos de Ricardo Rojas, la “pedagogía de las estatuas”.²⁴

La disciplina histórica, por medio de la Nueva Escuela, asumió entonces la tarea de producir un discurso “científico” sobre el pasado, formalizando un protocolo metodológico, basado en el documento “auténtico”. El Estado instituyó comisiones de lugares históricos, revisoras de textos y documentos, o para la definición de los “auténticos” atributos de los símbolos patrios. La *Iconografía de Rivadavia* de Alejo González Garaño puede leerse en ese marco.²⁵

En efecto, la función social de la historia era entonces fortalecer la conciencia y la identidad nacional, demanda estatal para la cual los historiadores se concentraron en la historia del país privilegiando problemas de la historia política, cuestiones jurídicas e institucionales y estructurando los relatos cronológicos en torno a los grandes hombres. Cabría preguntarse entonces de qué modo interactuaban las imágenes costumbristas difundidas por González Garaño en este contexto.

¿Qué imágenes para qué nación?

Los documentos gráficos más antiguos que actualmente conocemos referentes a Buenos Aires se pueden clasificar en distintos grupos: los tomados directamente del natural, que son los más escasos, puesto que en los tiempos del coloniaje sólo llegaron al Río de la Plata pocos artistas capaces de ello; los de autores que interpretaban erróneamente apuntes sacados del natural por algún piloto o inhábil aficionado o que se basaban en grabados ya conocidos, los cuales adulteraban; y por último, los productos de pura fantasía, realizados por artistas de fama que, desconociendo en absoluto los sitios que tenían que representar, procedían arbitrariamente falseando la realidad. Dentro de estos recuerdos gráficos podríamos igualmente hacer dos nuevas clasificaciones. Una referente a las obras que nos muestran el aspecto de los territorios o

²⁴ “Según la teoría expuesta en el capítulo I, la historia no se enseña solamente en la lección de las aulas: *el sentimiento histórico*, sin el cual es estéril aquella se forma en el espectáculo de la vida diaria, en la nomenclatura tradicional de los lugares, en los sitios que se asocian a recuerdos heroicos, en los restos de los museos y hasta en los monumentos conmemorativos, cuya influencia sobre la imaginación he denominado *la pedagogía de las estatuas*. Pero estos son elementos didácticos extraños a la escuela, bien que todo gobierno establecido deberá también utilizarlos en la formación de la nacionalidad. Dentro del aula, el maestro los aprovechará con frecuencia, pero de acuerdo con el Plan que el Estado le imponga”. Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista* (Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1971 [1909]), 139.

²⁵ Alejo González Garaño, *Iconografía de Rivadavia* (Buenos Aires: Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1945).

ciudades representadas, otra a los respectivos hábitos sociales, costumbres, retratos, indumentaria, acontecimientos históricos, etc.²⁶

De este modo clasifica González Garaño la iconografía anterior a 1820, las categorías aplicadas y la valoración según el criterio de verdad y descripción visual supuestamente objetiva pueden trasladarse a su conceptualización de las imágenes de temas locales del siglo XIX, producidas por artistas viajeros o nativos en la tradición visual conocida como costumbrismo. Las exposiciones de la Asociación Amigos del Arte con la iniciativa de Alejo González Garaño, entre 1930 y 1935, conforman parte del corpus de esa retórica. Juan Mauricio Rugendas en 1930, Carlos E. Pellegrini en 1932, César H. Bacle, Carlos Morel y Emeric Essex Vidal en 1933 y Juan León Pallière en 1935. Estos nombres, soslayados por algunos historiadores o considerados como “iniciadores” por otros,²⁷ quedaron desde allí incorporados al canon de relatos del arte nacional.

Esta producción de vistas urbanas o rurales, tipos y costumbres, era interpelada en el marco del proyecto de las elites políticas y económicas que implantaron, entre sus instrumentos para la construcción de ficciones históricas de una identidad colectiva,²⁸ un imaginario que comenzó a incluir junto a imágenes de la pintura histórica o retratos de aparato estos relatos sobre los orígenes de la nación y en particular de la ciudad de Buenos Aires, la pampa como paisaje natural distintivo y sus habitantes.²⁹ Pero la tradición no es únicamente un vínculo con el pasado sino una histórica y compleja reconstrucción del mismo. La idea de nación, nacionalismo y sus significados comprenden una heterogénea y variedad de aplicaciones en sus distintas familias ideológicas, culturalistas, naturalistas, voluntaristas,

²⁶ González Garaño, *Iconografía Argentina anterior a 1820*, 10-11.

²⁷ Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, ed. de Godofredo Canale (Buenos Aires: Francisco A. Colombo, 1982 [1909]).

²⁸ Las clásicas referencias a estos enfoques acerca de las naciones como construcciones recientes son: Ernest Gellner, *Nations and Nationalism* (Oxford: Oxford University Press, 1983); Benedict Anderson, *Imagined Communities* (Londres: Verso, 1983); *The Invention of Tradition*, ed. de Eric Hobsbawm y Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983); Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990). Véase, asimismo: José C. Chiaramonte, *Ciudades, provincias, estados: orígenes de la nación argentina (1800-1846)* (Buenos Aires: Emecé, 2007 [1997]); Fernando J. Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*; Oscar Oszlak, *La formación del Estado argentino. Orden, progreso y organización nacional* (Buenos Aires: Planeta, 1997).

²⁹ Para un análisis de las representaciones del paisaje local véase Graciela Silvestri, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Edhasa, 2011).

que resulta imposible resumir en unas pocas líneas,³⁰ y que deben pensarse en las perspectivas del horizonte político de esos años. Pero en el contexto de una selección histórica para la construcción de un pasado mítico por parte de las elites, desde la historia, la literatura y la iconografía, la figura de González Garaño resulta central también por su vínculo con la escena cultural de las décadas del veinte al cuarenta, las vanguardias artísticas, y su interacción con intelectuales y artistas que operaban de diversas maneras con el pasado y que articulaban variadas respuestas frente al problema de un arte nacional. Con tales elementos es que debe problematizarse la acción historiográfica de González Garaño al hacer reemerger ese corpus de imágenes.

En el escenario cultural de Buenos Aires convivían distintos “usos del pasado”, desde la reivindicación del gaucho como tipo nacional auténtico hasta la del pasado colonial e hispánico,³¹ y esta diversidad lo prueba en los años veinte y treinta la Asociación Amigos del Arte, cuyas salas se ocupan de obras que reflejan las tensiones entre nacionalismo y cosmopolitismo, arte culto y popular, tradicional y moderno, regionalismos, nativismos, latinoamericanismos, hispanismos.³²

En ese contexto, en la acción de González Garaño se entrecruzan diversas lógicas, la del historiador ligado a estrategias del Estado y de las diversas instituciones con las que actúa, pero también la del coleccionista que difunde un patrimonio que entiende de interés público pero que al darlo a conocer hace pública también una posición y una posesión, idea reforzada por su insistencia en que las imágenes, aunque muchas de carácter múltiple, indican una pertenencia al universo de los objetos “raros y curiosos”. Se entrelaza, además, con la idea de una “tradición nacional conservada con los atributos de pureza y autenticidad”,³³ valores que se le oponen a una ciudad como Buenos Aires que en las transformaciones modernizadoras y debido al aluvión inmigratorio se había tornado, en la perspectiva de algunos, totalmente cosmopolita y mercantil. Esto es señalado por González Garaño acerca de la figura de Pellegrini:

Nuestra ciudad, consciente de su futuro, puede ya mirar hacia atrás y saludar, con simpatía comprensiva, la figura del francés aporteñado que supo

³⁰ Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismos* (Buenos Aires: Alianza, 1991 [1983]), 78-79.

³¹ Alejandro Cattaruzza, *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945* (Buenos Aires: Sudamericana, 2007).

³² Marcelo Pacheco, “Historia cronológica de Amigos del Arte: 1924-1942”, en *Amigos del arte 1924-1942*, ed. de Patricia Anturdio y Marcelo Pacheco (Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano/Fundación Costantini, 2008), 181-201.

³³ Ravignani, “Palabras de presentación pronunciadas por el Doctor Emilio Ravignani”, 15.

fijar, nítidamente, en su obra plástica, varios matices de un mismo Buenos Aires: el decorativo Buenos Aires de la leyenda unitaria; el Buenos Aires rojo de federales y de crepúsculos encendidos; el Buenos Aires atemperado del Cabildo y el turbio de la Recova; el Buenos Aires que se exalta románticamente en peinetones y se engola en los cuellos de los caballeros; el cívico Buenos Aires de las asonadas y el fervoroso de las procesiones; el Buenos Aires que es grave por los negros bozales y los gauchos severamente engalrados; el pulcro de los minués y el claro de los cielitos; el confuso Buenos Aires de ríos, de pantanos, de polvaredas; el quieto Buenos Aires de patios, de rosadas azoteas, de cielos inmensos; el nocturno Buenos Aires que se reconoce en el canto puntual de los serenos, en un rasguear de ocultas guitarras, en un lentísimo desfile de carretas.³⁴

Una breve travesía por la historiografía artística posterior a los escritos de Alejandro González Garaño indica una continuidad de varias décadas en cuanto a ideas e interpretaciones acerca del corpus de obras del siglo XIX. En el campo del coleccionismo y en los espacios institucionales de difusión artística, museos y galerías, la presentación de este conjunto de obras siguió siendo enunciado bajo la categoría de “iconografía”³⁵ ligada a lo nacional, y en algunos casos a sectores de una elite nacionalista y a elementos simbólicos de la misma: el campo, el caballo. Las producciones litográficas del siglo XIX continuaron estimándose entonces por el “valor documental de las piezas” consideradas a menudo como “vivas ventanas abiertas al pasado”³⁶ fundamentales en la “reconstrucción de nuestro pasado histórico”.³⁷

Sin embargo, algunos críticos comenzaron a interpretar las imágenes en su carácter de representaciones producidas fundamentalmente por artistas viajeros que construían prototipos que actuaban sobre la mentalidad social y señalaron que esos prototipos se encarnaban en el espíritu de cada pueblo al punto que éste se sintió persuadido a creerse tal como lo pintaban los viajeros. Afirma así Blas Matamoro:

³⁴ González Garaño, *Carlos E. Pellegrini, 1800-1875*, 75-76.

³⁵ Sirven de ejemplo las siguientes exposiciones: *Iconografía de América*, Buenos Aires, Galería L'Amateur, 1968; *Exposición Iconográfica del Libertador*, Buenos Aires, Museo Histórico Nacional, 1971; *Las Tareas Rurales en la Iconografía Argentina*, Buenos Aires, Sociedad Rural Argentina, 1972; *Colección Alfredo González Garaño. Iconografía Argentina/Sudamericana. Siglo XIX*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1979; *Iconografía Argentina del Siglo XIX*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana/Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, 1987; *Iconografía Argentina del Siglo XIX*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1989.

³⁶ Aníbal Aguirre Saravia, catálogo *Las tareas rurales en la iconografía argentina* (Buenos Aires: Sociedad Rural Argentina, 1972).

³⁷ Adolfo Ribera, catálogo *Colección Alfredo González Garaño*.

También los gauchos, gentes difíciles de descubrir en términos estrictamente sociales, son un resultado del arte romántico. Ya Borges nos ha explicado cumplimentadamente como la poesía gauchesca fue escrita por señoritos de la ciudad, propietarios acomodados que veían la vida campesina como algo alejado, a la vez muy conocido y colorido y que, por lo mismo, concebían como materia artística, en términos románticos, según acabamos de ver.³⁸

Las diferentes modalidades visuales de cada uno de los artistas refuerzan la idea de construcción de un imaginario. Matamoro refiere el estilo de Pellegrini, cuyas composiciones tienen a los edificios como elementos nucleares. Las propiedades técnicas del dibujo y su atención al detalle de la arquitectura conciben a los grupos humanos alrededor de la centralidad de iglesias o edificios públicos que tienen además sus propios valores simbólicos. J.L. Pallière, en cambio, presenta un “modelo más teatral”, con escenarios y actores que hacen un personaje, poses y decorados. Sus ilustraciones están llenas de tipos humanos embellecidos y sensuales, en escenarios naturales exuberantes, muy distintos a la pampa. Una vida pacífica, de trabajo y de bailes, de sociabilidad y pulperías, son las elecciones temáticas de estos iconógrafos en épocas de sangrientas luchas políticas, aunque otra producción presenta pinturas y litografías que tuvieron como objetivo instalar en la memoria colectiva los episodios fundadores, las disputas bélicas por el control del Estado como una “indagación acerca del uso político de la imagen en las escrituras de la historia, de los vínculos entre narración histórica, ideología, política y estilo”.³⁹

Se imponen así, otras miradas que marcan un desplazamiento hacia la revisión de las condiciones de posibilidad intelectuales y materiales de estas imágenes, sus modos de producción y diseminación. Este análisis revelaría lo que la escritura “científica” de González Garaño, descriptiva, atenta a la iconografía, el archivo y a los datos biográficos de los artistas no consideró, al soslayar lo que las imágenes tenían de artefactos culturales, ligados a convenciones de representación y a necesidades comerciales de la producción editorial del siglo XIX, libros, álbumes y publicaciones periódicas, soportes principales para su difusión. Lecturas recientes proveen nuevas interpretaciones de este corpus. Natalia Majluf ha demostrado para el caso de Perú que las imágenes de tipos y costumbres que rápidamente se difundieron en la región si bien crearon un espacio para la afirmación de diferencias culturales entre naciones conjuntamente con los discursos

³⁸ Blas Matamoro, “Iconografía argentina del siglo XIX. Colección María y Alfredo González Garaño”, catálogo *Iconografía argentina del siglo XIX* (Buenos Aires: Fundación San Telmo, 1989), s.p.

³⁹ Roberto Amigo, “Las armas de la pintura”, catálogo *Las armas de la pintura. La Nación en construcción (1852-1870)* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2008), 10.

de los nacionalismos respondían a formatos estandarizados de representaciones visuales. A su vez, las características de los medios a través de los cuales se reproducían favorecieron un intercambio visual de carácter internacional y las formas de producción y los formatos comerciales operaron como factores que impusieron cierto grado de uniformidad en una producción de imágenes de algún modo globalizada.⁴⁰

Marta Penhos señaló, por su parte, que en las representaciones de las vistas de Buenos Aires producidas por ilustradores viajeros del siglo XVIII, aún las consideradas más fidedignas, intermediaban, entre la observación y el dibujo, los modelos iconográficos convencionales característicos de la normativa que Svetlana Alpers analiza en la pintura holandesa.⁴¹

Estas observaciones apuntan a una idea común. Gran parte de la producción icónica de los siglos XVIII y XIX de América Latina fue creada mediante sistemas de visualidad, formatos, imágenes y convenciones representativas diseñadas en Europa para un consumo cultural, político e ideológico, en su mayor parte también europeo.⁴² Gran parte también de las lecturas histórico-artísticas surgidas en el siglo XX sobre esa producción siguió la misma lógica en sus análisis. Una mirada histórica y relacional revelaría lo que Walter Mignolo denomina la colonialidad como el “lado oscuro” de la modernidad o el poder de la colonialidad como estrategia del desarrollo de la modernidad europea.⁴³ Sin agotar la lectura en ese aspecto y, aunque enunciado de modo simplificado, las imágenes de viajeros develarían intereses imperialistas, y las representaciones de tipos y costumbres dependientes narrativa y visualmente de la mirada europea.

Finalmente, la relectura crítica de la historiografía artística tiene por finalidad aportar herramientas teóricas actuales en el horizonte del desarrollo disciplinar contemporáneo. La idea consiste en reexaminar la topografía

⁴⁰ Natalia Majluf, “Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860”, en *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860* (Nueva York: American Society, 2006), 16.

⁴¹ Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005), 321-345. Véase asimismo Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (Madrid: Blume, 1987).

⁴² Para los aportes de los estudios poscoloniales o subalternos véanse como ejemplos Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona: Mondadori, 2010 [1997]); Gayatri C. Spivak, *¿Puede hablar el subalterno?* (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011); Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002 [1994]); Homi Bhabha, comp., *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010 [1990]); Partha Chatterjee, *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008).

⁴³ Walter Mignolo, “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, comp. de Edgardo Lander (Buenos Aires: Ciccus-Clacso, 2011), 74-75.

de la disciplina pero también encontrar motivaciones para hacerlo. Es claro que Alejo González Garaño proveyó instrumentos que plantearon una nueva genealogía en la consideración del arte argentino y, al incorporar nombres e imágenes que por su apreciado valor iconográfico debían ser reconocidos y estudiados, amplió tempranamente el canon de objetos y desplegó una idea de cultura visual decimonónica de mayor densidad que afectó al devenir posterior de la historiografía del arte argentino. Revisar su discurso con nuevas preguntas, atendiendo a los procesos de producción, los medios y los contextos de recepción de esas imágenes, nos plantearía nuevas respuestas y nuevas preguntas. Como para tantos otros problemas, no serán únicas ni definitivas.

IMÁGENES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PATRIA. MURALES EN EDIFICIOS PÚBLICOS EN LA ARGENTINA EN LA DÉCADA DE 1930

CECILIA BELEJ

Universidad de Buenos Aires

Introducción

El impacto de la visita de David Alfaro Siqueiros a la Argentina, en 1933, se tradujo en la emergencia de varias propuestas muralistas que convivieron y respondieron a proyectos diferentes que articularon arte y política de manera diferencial: el primero estuvo ligado a la izquierda y en él participaron Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Demetrio Urruchúa. El segundo fue el proyecto mural de Benito Quinquela Martín, quien desde mediados de la década de 1930 se hizo eco de los debates sobre la pintura mural como arte al alcance del pueblo y desplegó sus obras en edificios que él mismo donó y en construcciones del Estado. Finalmente, la tercer vertiente fue impulsada por Alfredo Guido, Jorge Soto Acébal y Rodolfo Franco, quienes sostuvieron una relación fluida con el poder político desde el momento en que recibieron la mayoría de los contratos estatales para decorar los edificios construidos por la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, que a partir de mediados de la década de 1930 cobró un impulso notable. El programa iconográfico desarrollado por este último colectivo de artistas se basó no sólo en adecuar la obra al edificio donde se emplazaba, teniendo en cuenta la función del mismo, sino fundamentalmente en desplegar un repertorio visual cuya temática eran los hitos históricos, las alegorías de la Nación, las costumbres y los paisajes nacionales.

Estas alternativas estéticas intervinieron en el proceso de creación de imágenes y relatos de identidad, y funcionaron como herramientas para presentar, en el espacio público, ideas políticas para la construcción de imágenes simbólicas de identidad tanto política y como estética.

El objetivo de esta ponencia es analizar los murales producidos por este colectivo de artistas —cuya cara más visible fue Alfredo Guido— que

retrató motivos que remitían a la Historia Nacional y a las alegorías de la Nación, así como también a las actividades productivas, en especial las agropecuarias. Estos murales —ubicados en edificios de ministerios, sindicatos y en las estaciones del metro— han sido poco estudiados por la historiografía del arte debido a que, en general, se asocia el muralismo con un arte político de izquierda. Sin embargo, si se atiende al desarrollo local, es de provecho el estudio de estos murales porque permite establecer cuáles fueron los relatos visuales elegidos por el Estado, entre otros comitentes, para decorar sus edificios principales durante la década de 1930. ¿Cuál fue el contexto que permitió el surgimiento de este arte mural? ¿Cuál fue la relación entre los artistas y el Estado para obtener los encargos? En relación con los temas representados, ¿qué acontecimientos históricos se seleccionaron? ¿Cuáles fueron las actividades productivas asociadas a una imagen de riqueza y crecimiento nacional? Éstos son algunos de los interrogantes que guiarán este trabajo. Para ello se presentará brevemente el contexto en que se dan estos encargos, para ver de qué modo se entabló la articulación entre los encargos del Estado y este colectivo de artistas, después se analizará qué tipo de propuesta tuvieron estos artistas y, finalmente, se presentarán algunos ejemplos de los murales realizados.

Los encargos estatales

En la segunda mitad de la década del treinta comienza una gran demanda de obra mural, especialmente en la ciudad de Buenos Aires, pero también en otras ciudades de la Argentina. La mayor parte de estas obras son requeridas por el Estado para decorar los edificios públicos que se construyeron, particularmente los realizados por la Dirección General de Arquitectura perteneciente al Ministerio de Obras Públicas que tuvo gran preponderancia durante esta década.

La segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen, iniciada en 1928, concluyó abruptamente con un golpe de Estado. El 6 de septiembre de 1930 el general José Félix Uriburu asumió el cargo de presidente provisional e inauguró una década marcada por la corrupción y el fraude electoral. Esta crisis de orden político se sumaba a los efectos de la crisis económica provocada por el *crack* de Wall Street un año antes. En el plano económico, las secuelas de la crisis se habían sentido ya desde 1928, con la fuga de capitales provocada por el auge especulativo de la bolsa de Nueva York, y se prolongaron hasta 1932. El modelo agroexportador, que había permitido el espectacular crecimiento económico de la etapa anterior, parecía llegar a su fin. En cambio, la industria comenzó a crecer, en especial la relacionada con el sector primario, como por ejemplo los

alimenticios y textiles. Ciudades importantes, como Buenos Aires o Rosario, recibían diariamente la afluencia de trabajadores rurales en busca de nuevos horizontes. Estas migraciones internas dieron como fruto la transformación del espacio urbano. José Luis Romero designó como *ciudades masificadas* a las urbes surgidas como producto de esta transformación, un fenómeno que implicó el desarrollo de cinturones de miseria en la periferia de sus centros urbanos.¹ La desocupación, la sobrepoblación, el hacinamiento y la aparición de villas de miseria fueron retratadas en los tangos desesperanzados de Enrique Santos Discépolo y las *Aguafuertes* de Roberto Arlt, las cuales ilustran el hambre y la desazón que marcaron el comienzo de la década.

Estas transformaciones, que atraviesan esta década y la siguiente, van a modificar la relevancia de los sectores de la economía, así como el lugar del Estado que se volvió más intervencionista. Al final del gobierno de Yrigoyen, en el de Uriburu y al principio de la presidencia de Justo, se tomaron medidas ortodoxas para paliar la crisis que no dieron los resultados esperados. A partir de 1933 fue nombrado ministro de Hacienda Federico Pinedo, quien le dio un giro a la economía, favoreciendo políticas en las que el Estado intervenía directamente e intentando regular oferta y demanda. Dentro de las medidas aplicadas para salir de la crisis, se siguieron los lineamientos de John Maynard Keynes,² en especial sobre la plena ocupación y la generación de empleo desde el Estado. El presidente Justo Pinedo, que si bien era miembro del Partido Socialista, tenía ideas liberales en lo económico que no acordaban con Keynes, no obstante esto, se aplicaron algunas medidas que apelaban al pragmatismo habida cuenta de las penurias que atravesaba el país. Una de las salidas a los acuciantes índices de desempleo fue la generación de puestos de trabajo en obras públicas mediante la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas,³

¹ José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004 [1976]).

² Keynes publicó en 1936 *Teoría general del empleo, el interés y el dinero*, donde hablaba sobre la Demanda agregada a partir de lo que había observado en el proceso de la Gran Depresión.

³ El Ministerio de Obras Públicas fue creado en 1898, en el marco de la centralización y construcción del aparato estatal. En él se subsumió al Departamento de Ingenieros Civiles de la Nación y la Dirección de Ferrocarriles Nacionales. Esta estructura centralizada, ubicada en Buenos Aires, poseía delegaciones regionales en distintas partes del territorio. En las décadas siguientes se sumaron más reparticiones con nuevas especificidades. En 1912 se creó Obras Sanitarias de la Nación y en 1933 la Dirección Nacional de Vialidad. De acuerdo con Anahí Ballent, desde el momento de creación hasta 1952 se despliega el programa inicial del ministerio diseñado por los ingenieros. Véase Anahí Ballent, "El rol del Ministerio de Obras Públicas de la Nación en la construcción del territorio nacional: coordenadas y problemas de una historia institucional", en *Ciudades americanas, aproximaciones para una historia urbana*, en prensa.

con la construcción de caminos, escuelas, hospitales y otras obras de infraestructura a gran escala, en la que se empleó una cantidad formidable de gente. Es llamativo e interesa a nuestro estudio que muchas de las obras de este periodo contaron con murales o “paneles decorativos” como se los llamaba en la época. Los encargos que recibieron Guido, Quinquela Martín y otros fueron no solamente en edificios de ministerios, sino también en otras obras realizadas por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

Respecto de esta cuestión, en el *Boletín del Ministerio de Obras Públicas de la República Argentina* aparecía como un logro la decisión de realizar murales en los edificios públicos: “Destacamos en números anteriores, la ponderable tendencia de la Dirección General de Arquitectura de la Nación, de ornar los grandes edificios públicos con esculturas y ‘panneaux’ de autores argentinos”.⁴

Antes de adentrarnos en el estudio de estas problemáticas es necesario preguntar por qué la Dirección General de Arquitectura se interesó en incorporar obras de arte monumentales en los edificios que construía. Algunos de los murales eran sobre temas históricos y otros alegóricos, como veremos más adelante. Es poca la información conservada respecto a estos encargos. Los murales ocupaban un lugar menor en las preocupaciones del ministerio, en el *Boletín de Obras Públicas* no se menciona si se realizaban concursos o no. Como las obras arquitectónicas se licitaban por concurso y los planos debían ser aprobados por la Dirección General de Arquitectura, es posible pensar que entre los requerimientos estuviera decorar con murales o paneles decorativos los edificios y que siempre se contrataran los mismos artistas, un grupo disponible de nombres para realizar este tipo de trabajos que iba repitiéndose en todas las obras, como una especie de marca de los edificios de esta época.

Como ha señalado Peter Burke: “El nacionalismo resulta relativamente fácil de expresar en imágenes, tanto si éstas caricaturizan a los extranjeros [...] como si celebran los grandes acontecimientos de la historia de la Nación”.⁵ Teniendo en cuenta lo expuesto, puede ser útil tomar los murales de edificios públicos y revisar su relación con el nacionalismo. En torno al Centenario surgió un nacionalismo cultural o un primer nacionalismo preocupado por la identidad nacional. Ricardo Rojas y Manuel Gálvez fueron cruciales en la cristalización de estas ideas. Ambos provenían del interior del país y dirigieron su mirada a España en un momento en

⁴ “Una obra de arte para el nuevo palacio del Ministerio de Hacienda de la Nación”, en *Obras Públicas y Privadas* (enero, 1939): 61.

⁵ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 82.

que toda Hispanoamérica se encontraba realizando un acercamiento a ese país, estrechando vínculos y revalorizando la raíz española. Ambos pensaron la cuestión de la raza argentina como fruto de la combinación del elemento hispano con el indígena. Ricardo Rojas se preocupó por dotar de una conciencia histórica a la población con la educación, a partir de diversos soportes como la literatura y la arquitectura, entre otros.⁶ Cattaruzza ha señalado que el Estado utilizó varios medios en pos de lograr la nacionalización de sus habitantes. Los libros escolares, los retratos de los próceres y las banderas en las aulas de las escuelas primarias colaboraban a un mismo fin. Durante la década del treinta, se constata una preocupación del Estado en este sentido y una exaltación de los símbolos patrios.⁷ Dentro de la variedad de estrategias utilizadas para tal fin, se incorporaron los murales como otro soporte más para expresar ideas de nación. Surgieron así grupos de muralistas que trabajaron en forma separada y reclamaban al Estado que contratara a los artistas para decorar los muros de los edificios públicos, esgrimiendo sus argumentos en revistas de artes plásticas y de arquitectura. Si por un lado la prédica de David Alfaro Siqueiros fue atentamente escuchada, también empezó a mirarse el modelo estadounidense del muralismo del New Deal, que tenía un carácter político menos radical. Particularmente, los ingenieros del Ministerio de Obras Públicas tuvieron una relación directa con los Estados Unidos que, una y otra vez, fue retomado por los artistas como un modelo en el que el Estado los contrataba para llevar adelante un programa mural. Alfredo Guido, Rodolfo Franco y Soto Acébal lo hicieron no sólo para representar temas históricos, mediante imágenes, sino también para reflejar las actividades del país, las costumbres, su gente, etcétera, con el propósito de que el Estado penetrara de manera indirecta con mensajes visuales de corte nacionalista. Es interesante la apelación al Estado y la convicción de estos artistas en la pedagogía que subyacía a la utilización del arte público a la manera de “grandes libros de imágenes” que funcionarían con la misma eficacia que la publicidad, pero en este caso para dar a conocer la Historia Nacional.

⁶ Véanse Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (Buenos Aires: Ariel, 1997); y Ana María Telesca, Laura Malosetti Costa y Gabriela Siracusano, “Impacto de la ‘moderna’ historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino”, ficha de cátedra (Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, 1999).

⁷ Véase Alejandro Cattaruzza, “La historia y la ambigua profesión de historiador en la Argentina de entreguerras”, en Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian, *Políticas de la historia. Argentina, 1860-1960* (Buenos Aires: Alianza, 2003).

La propuesta de los artistas

Con respecto al provecho que el Estado podría hacer del muralismo Guido manifestó que:

Se ha dicho que la decoración, en tiempos pasados, era un libro abierto a las multitudes para que pudieran “leer” por medio de representaciones fisioplásticas, la narración de la Historia de cada pueblo, conocer los fundamentos de las Religiones, etc., etc.; porque la gran mayoría no sabía leer ni escribir. Era una manera de suplir esa falta de conocimiento, por medio de la pintura y la escultura. Muy bien. Hoy —aunque parezca una paradoja—, cerrando el círculo en espiral, hemos llegado a las mismas conclusiones: Hay que presentarle al público grandes libros de imágenes, —ya se ha iniciado este hecho con el cinematógrafo—, para que pueda conocer lo que otrora también necesitaba saber. Además se hace presente en este viejo problema, un nuevo personaje: el tiempo. Podemos por lo tanto comprobar como cosa bien curiosa, lo siguiente: el hombre de antaño, tenía tiempo pero no sabía leer; el hombre de hoy sabe leer pero no tiene tiempo [...] Cosa, que en definitiva los iguala. Además, en un momento de presencia del espíritu primitivista utilitario, encuadra perfectamente, la finalidad de ahorrar tiempo. Para resolverlo sobran los instrumentos: publicidad gráfica, decoración, teatro y cinematógrafo.⁸

En 1936 se inauguró el edificio del Ministerio de Obras Públicas.⁹ Se trataba de un proyecto importante que el titular de esta cartera, Manuel Alvarado, había proyectado dos años antes. El edificio, de 23 pisos y 96 metros de altura, fue construido en estilo racionalista, con algunos detalles *art déco* y se trató del primer rascacielos financiado por el Estado nacional; permitía la centralización de todas las oficinas del ministerio en un solo espacio con capacidad para dos mil empleados. Además de la modernidad de su estilo, la construcción contaba con bajo relieves, esculturas y obras murales en su interior.¹⁰ Durante este periodo el ministerio, y más precisamente la Dirección de Arquitectura del mismo, tuvo a su cargo la construcción de la mayoría de los edificios de los ministerios que todavía

⁸ Alfredo Guido, “La decoración en la arquitectura”, *Revista de Arquitectura*, núm. 250 (octubre, 1941): 445.

⁹ En este edificio hoy funcionan dos ministerios, entre el piso 1° y el 12° el Ministerio de Salud y desde el 13° hasta el 22° el Ministerio de Desarrollo Social. Se encuentra ubicado en la avenida 9 de Julio, 1925.

¹⁰ Véanse de Luciano Giusti, “Un monumento histórico sobresale en la Av. 9 de julio”, *Argentina Salud*, año 1, núm. 4 (junio-julio, 2010): 20-21; y “El edificio para las oficinas del Ministerio de Obras Públicas de la Nación”, *Boletín de Obras Públicas de la República Argentina*, núm. 16 (1936).

hoy existen, aunque en su mayoría refuncionalizados, además de escuelas, comisarías, puentes, caminos y una gran variedad de obras ampliadas considerablemente durante la década de 1930 como parte de las políticas retomadas del New Deal. El Ministerio de Obras Públicas fue inaugurado con quince murales: *La arquitectura* y *La ingeniería* de Alfredo Guido, en la sala de entrada; *En plena actividad* de Benito Quinquela Martín en el despacho del Ministro; un mural de Ernesto Valls que representaba a los trabajadores del puerto para la Biblioteca; *Ganarás el pan* de Antonio Alice, en el despacho del subsecretario del Ministerio; un paisaje del noroeste de Emiliano Celery, en el despacho del oficial mayor; *Apuntador* de Miguel Victorica, destinado a la Dirección de Contabilidad; uno de Rodolfo Franco para el escritorio del director de Navegación y Puertos; un *panneau* según un boceto de Pío Collivadino, realizado por Raúl Mazza para el despacho del director General de Estudios y Obras del Riachuelo; un óleo de Adolfo Montero para la Dirección de Irrigación; *Arquitectura* de Gastón Jarry para el despacho del director general de Arquitectura, y un *panneau* de Antonio Pibernat para el despacho del director General de Ferrocarriles, entre otros.¹¹ Además de la heterogeneidad y distinta calidad de los artistas que participaban, en estas obras se ve una gran variedad de temas, lo cual dio origen a un repertorio que después sería retomado en otros emprendimientos realizados por el Ministerio de Obras Públicas.

Consecuentemente, encontramos en los murales del edificio del Ministerio de Obras Públicas, y en otras obras públicas, predilección por la decoración con alegorías que remitían a la función del edificio, como una suerte de ilustración visual del destino del mismo. Para los artistas que pintaron en el Ministerio de Obras Públicas, se trató de un gran encargo aunque participaron de manera independiente entre sí. Desconocemos qué criterios se utilizaron para distribuir los espacios o la selección de temas. Sin duda dos fueron los lugares preferenciales: el ingreso, donde Guido pintó dos frescos y el despacho del ministro, destinado al panel de Quinquela Martín. Estos sitios prioritarios se replican en los otros edificios construidos por la Dirección General de Arquitectura, como el Ministerio de Hacienda, el Museo de Ciencias Naturales y las oficinas de Ferrocarriles del Estado, entre otros. Los murales se disponían en general en la sala de ingreso, en el despacho del ministro, en oficinas clave y en algunos otros pisos. En el caso del edificio de Obras Públicas, la elección de Guido y Quinquela Martín indica el lugar de estos artistas en los encargos estatales y su importancia o

¹¹ Las obras de Guido son frescos, a diferencia de las otras que están pintadas en óleo sobre tela y embutidas en la pared, a excepción de la de Quinquela, pintada sobre *celotex* (cartón prensado).

reconocimiento con relación a los otros pintores, quienes se destinaban a lugares de menor relevancia dentro del edificio.

Temas representados, lugares y técnicas

Para una mejor comprensión del tipo de obras realizadas en Buenos Aires durante esta década, se pueden agrupar los murales de acuerdo con los temas representados de la siguiente manera:

- Del trabajo y los oficios
- De la noción de la Argentina relacionada con el modelo agroexportador
- Temas de Historia Argentina, en particular hitos que remiten a la Construcción del Estado Nación
- Paisajes nacionales y costumbres de sus habitantes

Las técnicas utilizadas de estos murales son variadas e incluyen desde el óleo sobre tela, que luego se embutía a la pared, hasta mezzo frescos. Los emplazamientos son, por un lado, edificios construidos por el Ministerio de Obras Públicas como el Ministerio de Hacienda, el Palacio de Justicia de Córdoba, entre otros; y, por otro, emprendimientos realizados por empresas privadas, como las líneas del Subte, cuyas estaciones están decoradas por murales cerámicos.

Tomaremos ahora algunos ejemplos significativos de las propuestas del colectivo de artistas que nos ocupa. Uno de los edificios con alegorías es el Ministerio de Hacienda inaugurado en 1939, donde se encuentran quince murales. La mayoría de sus murales remite a la economía del país, a sus riquezas naturales y al crecimiento económico. Dos de ellos toman temas muy similares entre sí, aunque con composiciones diferentes: *Riqueza nacional* de Francisco Vidal, obra de 3 × 3.20 metros (fig. 1) que se ubicó en el salón del ministro y *Riquezas argentinas* (2.30 × 3.50 metros) de Antonio Alice, en el sexto piso. La primera se trata de una composición clásica con cinco figuras femeninas y tres masculinas, todas las mujeres en posiciones clásicas, sentadas ya sea de frente o de espaldas, algunas sostienen algún elemento que remite a la agricultura. Casi en el centro de la composición, una mujer campesina lleva una hoz en la mano y en la otra un atado de espigas de trigo. Detrás de ella se encuentra Mercurio, dios del comercio. A la izquierda de la escena, una mujer lleva sobre su cabeza una canasta llena de frutas típicas de la Argentina (uvas, peras, manzanas). En el último plano izquierdo se ve un paisaje de campo con tres hombres: uno que ara la tierra, otro que recoge el trigo y uno más sobre una carreta. En el centro, el puerto con tres



1. Francisco Vidal, *Riqueza nacional*, 1939, mural en Ministerio de Hacienda.
Foto: archivo de la Coordinación de Recuperación del Patrimonio Cultural, Ministerio de Economía y Finanzas Públicas, Argentina.

transatlánticos y detrás los rascacielos de la ciudad, mientras que a la derecha, se observan los silos y un puente por el que marcha un tren de vapor. Cierra la composición un arcoíris. Esta elocuente imagen remite a un anhelo y una noción de la Argentina muy enraizada que se relaciona con la idea de la nación próspera, el suelo fértil, una economía basada en la agricultura y la ganadería, y el comercio de estas materias primas a través del puerto.

El segundo mural de Alice (fig. 2) presenta una mujer con el torso desnudo que escribe con una pluma sobre un gran libro con el escudo nacional en su tapa. Ella y un grupo de personas están sentadas sobre una alfombra de trigo dorado y detrás el cielo color celeste intenso que remite al color de la bandera argentina. Hacia la izquierda de la composición, el trigo se confunde con monedas de oro que brotan de un ánfora, remitiendo



2. Antonio Alice, *Riquezas argentinas*, 1939, mural en Ministerio de Hacienda.
Foto: archivo personal de la autora.

al título de la obra *Riquezas argentinas*, como fruto de la tierra. Ambas obras aluden a la exportación de productos agropecuarios que, al menos hasta la crisis de 1930, había permitido el crecimiento económico, en parte como esperanza de recuperar ese motor de la economía, en parte con la nostalgia de aquella época perdida “de las vacas gordas”.

Otro ejemplo que representa el paisaje y las costumbres de cada región se encuentra en dos murales del edificio de Ferrocarriles del Estado; hoy ocupado por los Tribunales Federales, que fueron realizados en 1937 para decorar el inmueble de estilo racionalista construido para el nuevo complejo portuario de Puerto Madero.¹²

La técnica con la que se hicieron es poco frecuente y muy delicada, consiste en realizar un plateado a la hoja con aluminio y sobre éste pintar con óleo muy diluido en seco (fig. 3). Se logra una imagen muy luminosa debido a que el metal se refleja a través de la pintura. El crítico

¹² Véase “El nuevo edificio para los FF.CC. del Estado”, *Revista de Arquitectura*, núm. 198 (junio, 1937): s.p.



3. Adolfo Montero, *La línea del Norte*, 1937, mural en Ferrocarriles Argentinos.
Foto: archivo personal de la autora.

de arte José León Pagano recién inauguradas las obras se refirió de esta manera:

Entre las obras mayores, de orden y extensión decorativos, emergen dos, ejecutadas en el Edificio de los Ferrocarriles del Estado: dos *panneaux* de once metros de ancho por seis y medio metros de alto. Claroscuro de tonalidad cálida sobre fondo laminado. Franco los describe sumariamente: El tema del primero es La línea del Norte, o de los valles. A la izquierda, están representados la técnica y el obrero ferroviarios; al fondo una ciudad norteña. Mujeres de Santiago del Estero con tipas en la cabeza. Paisanos de la quebrada y del llano en lo alto. A la derecha, coyas viajeros y llamas coronan el desnivel del *panneau*, en cuya parte baja se ven gauchos sudeños de Abra-Pampa, indios y arqueros del Chaco. En el centro, el trabajo y el arte aborígenes.

El segundo de estos *panneaux* representa La línea del Sud [fig. 4]. Allí están el puente de Río Negro, los obreros, la antigua carreta patagónica sobre el fondo panorámico del lago Nahuel Huapí, en las cercanías de San Carlos de



4. Adolfo Montero, *La línea del Sud*, 1937, mural en Ferrocarriles Argentinos.
Foto: archivo personal de la autora.

Bariloche. En primer término, hacia la izquierda, los inmigrantes; a la derecha, paisanos del Norte y de Chile.¹³

A modo de conclusión podemos decir que durante la década de 1930 observamos que de las tres vertientes muralistas, sólo la de Alfredo Guido, Rodolfo Franco y Soto Acébal (con excepción de algunos pedidos puntuales a Quinquela Martín) recibió encargos para realizar murales. Asimismo, los temas que representaron se relacionaron con la construcción de una idea de nación determinada, donde se apeló a la riqueza del trabajo y de los campos argentinos, a la de vez que se retrataron episodios de la historia nacional.¹⁴ Es interesante la apelación al Estado y la convicción de estos artistas en la pedagogía que subyacía el uso del arte público a la manera de

¹³ José León Pagano, *El arte de los argentinos. T. II. Desde la Acción innovadora del "nexus" hasta nuestros días* (Buenos Aires: edición del autor, 1938), 294-295.

¹⁴ Roberto Amigo ha demostrado que para fines del siglo XIX la pintura de historia no tuvo un desarrollo muy profuso en el Río de la Plata. De acuerdo con este autor, sí prosperaron géneros menores como los cuadros de batalla y de costumbres militares, en particular con relación, por ejemplo, a la Guerra del Paraguay y la Batalla de Caseros. Véase Roberto Amigo, "Imágenes en guerra: la Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata", *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos* (Coloquios, 2009), disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/49702>.

“grandes libros de imágenes”, que funcionarían con la misma eficacia que la publicidad, pero en este caso para dar a conocer la historia argentina. Si bien tuvieron un éxito moderado, lograron realizar gran cantidad de obras en edificios públicos de importancia. Esto se debe probablemente a que su discurso resultó más congruente con los gobiernos conservadores de la década, preocupados por cimentar una identidad nacional por medio de símbolos y representaciones patrias. El alineamiento de estos factores determinó el éxito que se revela en mayor cantidad de murales pintados en comparación con el grupo de artistas de izquierda que no encontró un campo fértil para plasmar su proyecto. En el contexto de una década signada por el primer golpe de Estado en 1930 y el fraude electoral, la vertiente mural que más éxito tuvo, en cuanto a cantidad de encargos recibidos, fue la nacionalista, cuyo propósito fue pintar “la Historia Nacional, recuerdos de próceres, geografía del país, modalidades de vida y trabajo de las distintas regiones” para favorecer “la creación del espíritu de unidad de Patria”.

LA IMAGEN DEL PODER (O EL PODER DE LA IMAGEN): FOTOGRAFÍA CUBANA EN EL SIGLO XX¹

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO

Casa de las Américas

Desde que la imagen fotográfica se instituyó en versión de lo real no ha podido escapar a su influjo. Sin embargo, pretender que se puede objetivar en una película sensible —no tan sensible en los tiempos que corren— la medida de los acontecimientos, las conductas, los estados de ánimo, y a un mismo tiempo mantener la imparcialidad, parece un empeño condenado al fracaso.

No hay objetividad absoluta en una fotografía. Vana presunción. Ésta es una idea heredada que cada vez más queda en entredicho. El sujeto creador, ese *ojo que ve* tras la cámara, hace que nos cuestionemos desde dónde y por qué se toma una imagen. ¿A qué responde? ¿A quién sirve? ¿Qué lugar ocupa(rá) en la memoria individual o colectiva? ¿Por cuáles medios será conocida?

Dado que toda foto es una apariencia física de *algo*, y ese algo se nos presenta inevitablemente fragmentado, escurridizo, fuera de nuestro conocimiento, latente en su ausencia y consumo, ¿cómo se puede *leer*, recuperar el significado de una foto tomada hace un siglo, por ejemplo, trascendidos el contexto, el motivo y hasta la *intención* inicial de su autor? Parece imposible. Poco menos, una quimera.

Cuanto más legible es una foto, más desconfianza me provoca, sólo podemos ensayar, aventurar una explicación posible, conjurar, en fin, la incógnita que plantea cada vez que intentamos decodificar sus evidencias. Si la capacidad comunicativa de la imagen fotográfica es ya un axioma fundacional, no lo es establecer su convivencia con el discurso sobre una época o hecho histórico, y más, desde un tema como el poder (político, social o cultural). Resulta, por el contrario, un conflicto.

¹ Una versión de este texto se publicó en fecha posterior a su presentación como ponencia en el XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte Continuo/Discontinuo. Los Dilemas de la Historia del Arte en América Latina, en la revista digital *Arteamerica*, núm. 30 (abril-julio, 2013), disponible en: <http://arteamerica.cu/30/dossier/nahela.htm>.

Desde su aparición, la fotografía mostró cómo servir al tiempo. Apresurar instantes, situaciones, espacios hizo de ella un documento de “lo acontecido” y, por tanto, de interés para la Historia. No es novedoso constatar que la fotografía emergió como elemento de cotejo, índice de validez de la(s) historia(s) —ya sabemos, parcial ella misma cual visión-fragmento, tal como el relato histórico.² En la imagen fotográfica los grados de manipulación —o su contrario de objetividad— parecen fundamentarse de acuerdo con la valoración adjudicada, ya sea en el campo de la *expresión* y/o de la *información*.

Analizar el lugar que ocupa el poder como tema —subyacente o explícito— en la fotografía cubana de la pasada centuria puede convertirse en una empresa difícil, porque deviene en una arqueología por momentos poco gratificante; debido a que, por una parte, la historia del siglo xx cubano transitó por una ruptura político-social de gran espíritu liberador en 1959 que llega hasta nuestro días; por otra, sobresalió, en el ejercicio arbitrario del poder durante una sangrienta dictadura (1952-1958) perpetrada bajo condiciones de (neo)colonialismo, dependencia e injerencia imperialistas.

Para iniciar el estudio e identificación del poder como tópico en la fotografía hay que dirigir la mirada hacia el *creador* de imágenes. Es el fotógrafo la primera instancia de análisis pues, siguiendo a Susan Sontag en su libro *On Photography*: “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder”.³

Examinar el entorno y seleccionar un fragmento de él suponen una posición de poder para el fotógrafo, pues “controla” —hasta donde le es posible— la percepción y, en consecuencia, la *construcción* de la imagen que perdurará, aun a pesar de él. En cierto modo, cumple con “develar” lo que no se ve habitualmente: el equilibrio que en toda fotografía se establece de lo oculto y lo explícito;⁴ lo que se reconoce como sus componentes connotativo y denotativo.⁵

² Es conocida la capacidad de manipulación que tiene el relato histórico como narración. Los silencios y distorsiones, pero también la relevancia de acciones y momentos en la sucesión del tiempo, son parte de la construcción de la historia.

³ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gardini, rev. de Aurelio Major (México: Alfaguara, 2006): 16.

⁴ Sontag, *Sobre la fotografía*.

⁵ “Todas las teorías del discurso —sea textual o visual— están encaminadas a oponer en un mensaje dos aspectos distintos: por una parte, el aspecto *semántico* o *denotativo*, lo que se dice, y lo que es traducible objetivamente sin pérdida de contenido a otro lenguaje, lo que se muestra en la imagen [...]; y, por otra, el aspecto *estético* o *connotativo*, todo lo que se liga al mensaje de manera implícita sin que necesariamente sea dicho de modo explícito, todas las asociaciones, todos los armónicos que vienen de manera más o menos necesaria a la mente del espectador que

El fotógrafo es quien nos hace ver y ese poder es una responsabilidad que no necesariamente tiene su fuerte en la objetividad a ultranza, sino en la obligación de comunicar y reflexionar sobre el presente y el pasado, como fundamentos de lo “porvenir”.

Sin duda los estudios sobre los mecanismos de poder enunciados por varios pensadores son muchos y muy variados. Lo cierto es que se concentran en su carácter relacional dentro de la sociedad, por ser en ella donde se reproducen a plenitud. El poder único —muchas veces identificado con el poder político-gubernativo— no existe sino en una multiplicidad de relaciones de autoridad diseminadas en distintos niveles y expresándose en desigual intensidad (la noción de los micropoderes en Michel Foucault). Por otro lado, la reflexión que desde los estudios poscoloniales realiza Aníbal Quijano con su teoría sobre la colonialidad del poder, la clasificación social y el eurocentrismo, aporta una visión igualmente enriquecedora y diversa, y nos permite comprender algunas propuestas fotográficas que comentaremos.

La posición desde donde se hace la foto, ya sea desde el poder, frente o lateral a él, también supone una adecuación de la recepción del mensaje; y podría decirse que la fotografía cubana del siglo xx osciló en esa dinámica.

Un poco de historia

La fotografía arribó a inicios de la década de 1840 a Cuba para ocupar, rápidamente, un lugar decisivo en la relación que, a partir de ese momento, el más común de los hombres guardó con el mundo de la representación.

La aristocracia criolla de mediados del siglo xix, en franca ascendencia y poderío económico, se reveló deseosa de perpetuar su posición social. La nueva técnica —mucho más rápida, económica y de similares resultados que la pintura para los efectos del realismo— propició una vasta colección de retratos que ha llegado a nosotros de forma fragmentaria y nos muestra anónimos personajes, individuos o grupos, de diferentes generaciones, vestidos con sus mejores galas. El sentido de la solemnidad y la calma en la pose de cada imagen, por demás característicos del retrato de esos años, la dota de fuerza y atractivo, aun ante los ojos contemporáneos.

Por otro lado, la imagen que nos llega de la segunda mitad del siglo se vio matizada por el aporte de fotógrafos extranjeros como Charles

contempla el mensaje”. Abraham Moles A., “La imagen como cristalización de lo real”, en *Image I. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico* (La Habana: Casa de las Américas-Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba [UNEAC], 2002), 74-175.

DeForest Fredricks,⁶ quienes documentaron los espacios definitorios del estatus social. Fredricks se fue a la Alameda de Paula⁷ siguiendo los pasos de la burguesía criolla, que buscaba expandir la ciudad vieja con la adquisición de terrenos allende la muralla para construir mansiones, fincas de descanso y recreo (calle Tulipán 12, en el actual municipio Cerro). Pero igualmente registró la diferenciación de estamentos sociales claramente instituidos, cuando en sus escenas ciudadanas, muchas de ellas centradas en la arquitectura, tomó aquella *Volanta* que presenta dos damas ricamente ataviadas de paseo en su carruaje, conducido por un negro calesero; o cuando se fue al campo para testimoniar el trabajo de los negros esclavos en la *Recogida de caña* —principal fuente de riqueza de la clase en el poder. Su trabajo, sin ánimo de aleccionar —nada más lejano de sus deseos—, tiene más bien un hálito de tristeza que reside en la minuciosidad de los detalles y la representación de un estado de cosas ideal, inamovible —aun frente a la realidad de la explotación esclavista—, lo cual es herencia del romanticismo.

La importancia que adquieren los estudios fotográficos por esos años determina su proliferación en la capital, así como la aparición de fotógrafos ambulantes y daguerrotipistas en tránsito por todo el país, que democratizaron la tendencia a la representación antes privativa de la clase pudiente nacional. Entre los más valiosos sobresale el Estudio Martínez Otero, pues llegó a atesorar una gran colección desde finales del siglo XIX y hasta la primera mitad del XX, en la zona central de la Isla. El Estudio Martínez Otero-Illá, como se le conoció después, logró captar, además de las diferencias y particularidades de las capas sociales, la vida de las comunidades y los pueblos de esa zona. Con sus retratos, realizados con una suave iluminación y un gusto por los fondos con paisajes y decorados de corte neoclásico, la burguesía mostraba su posición, estabilidad y decencia. Pero también encontramos documentados los modos de vida, tipologías constructivas, fiestas y eventos sociales de la zona, desde una mirada más espontánea, si se quiere cercana, en la que las clases humildes eran retratadas muchas veces “vestidos de domingo”, festejando.

No es de extrañar entonces que, aun cuando las condiciones y adelantos de la práctica fotográfica no eran óptimas, los fotógrafos estuvieran presentes en una de las contiendas bélicas más importantes de la historia

⁶ El fotógrafo estadounidense Charles DeForest Fredricks (1823-1894) llegó a la Isla en la década de 1850, para fijar en la siguiente década su estudio fotográfico en la calle Habana de la hoy Habana Vieja. Véase José Navarrete, “La Habana de Charles D. Fredricks”, *Fotografía Cubana*, núm. 0 (2005): 10-24.

⁷ El más antiguo paseo de La Habana, terminado en 1776, donde iba a pasear, a mostrarse, la aristocracia criolla.

cubana: la Guerra de los Diez Años (1868-1878). Aunque, no se recogiera verídicamente el fragor de las batallas —muchas de las tomas en combate o acampadas recurren a la pose de estudio— y se obviara una representación dramática del suceso, la edición de dos álbumes —*Álbum histórico fotográfico de la guerra de Cuba desde su principio hasta el reinado de Amadeo*, con fotografías de Leopoldo Varela y Solís en 1870, y *La Paz en Cuba* (1878) con imágenes de Elías Ibáñez— constituye un ejemplo del interés documental que va adquiriendo la fotografía para sus cultivadores, sobre todo en el segundo caso que, a la par que registra la propuesta pacifista del general Arsenio Martínez Campos, testimonia la crítica situación de un país arrasado tras una década de enfrentamientos al colonialismo español. Nótese, sin embargo, que la fotografía servía al poder español antes que a los insurgentes.

En la última década del siglo XIX, el fotógrafo y su obra alcanzaron en el espacio periodístico un nivel de reconocimiento que gradualmente fue ganando, entrada la nueva centuria, en responsabilidad y eticidad. Desde ese momento, los sucesos trascendentales en el ámbito nacional son plasmados por una pléyade de fotógrafos que comenzaron a colaborar en distintas publicaciones: *La Habana Elegante*, *El Hogar* y *El Figaro*, entre otras.

Entre los fotorreporteros más destacados de esta etapa encontramos a José Gómez de la Carrera quien comenzó en 1893 a laborar en *El Figaro*, donde realizó diversos reportajes, fundamentalmente retratos, vistas nocturnas, fotos de arquitectura y, más tarde, sobre la guerra. Las fotos a los convoyes de tropas españolas constituyen retratos colectivos en cuya frontalidad se resume la intención histórico-trascendente de sus protagonistas, su “disciplinamiento” transmitido en el orden compositivo de la fila de soldados, cuando la visión de los insurgentes en el campamento mambí registra una actitud más relajada, fuera de toda solemnidad. Una contraposición que en el plano del discurso habla desde dónde se hace la fotografía, ¿a quién sirve? Máxime cuando, por otro lado, accedemos a las fotos que unos años antes registraron la labor unificadora y agitadora del Partido Revolucionario Cubano, fundado por José Martí en 1892, que organizó a los cubanos independentistas dispersos después de la contienda anterior y que residían en el exilio.

Según apuntara Enrique de la Uz en su escrito “Crónica tardía sobre la fotografía cubana”,⁸ el Ejército Libertador, con muy pocos recursos y gran movilidad, no podía sufragar la presencia de un fotógrafo, de ahí que la mayoría de las imágenes sobre la guerra correspondieran a la parte española y fuesen realizadas fundamentalmente por fotógrafos de provincias convertidos, por necesidad, en corresponsales de guerra.

⁸ Enrique de la Uz, “Crónica tardía sobre la fotografía cubana”, en *1898: las fotografías cubanas* (Valencia: Centre Cultural La Beneficencia Diputación Provincial de Valencia, 1998), s.p.

No obstante, lo que definitivamente impugna este empleo de la fotografía en favor del bando español fue el conjunto de imágenes que por su carácter revelador presenta el abuso desmedido del poder sobre un pueblo. En Cuba, entre los años de 1896 y 1897, en plena Guerra de Independencia, la sustitución del general español Arsenio Martínez Campos —por entonces capitán general y gobernador de la Isla— por Valeriano Weyler permitió a este último aplicar de forma inmediata una atroz medida: la reconcentración de campesinos en los poblados para evitar su apoyo a los insurrectos. La escasez de alimentos y la consecuente depauperación física de estos desplazados ayudaron a conformar en los Estados Unidos una opinión sobre la “situación cubana” que preparó el terreno para la posterior intervención en 1898.⁹ Las innumerables fotos de este hecho, de autores anónimos, constituyen un documento de una impresionante fuerza visual utilizada como propaganda política en la vecina nación del norte. La censura ejercida sobre los fotógrafos —ya no más bienvenidos en la campaña como poco antes había sido—, bajo el mandato del nuevo capitán general Weyler provocó la casi desaparición de la información fotográfica sobre este tema en la prensa. El criterio de verdad que el público confería a la fotografía, en tanto reflejo de lo real, era un riesgo demasiado evidente que el alto mando español no pretendía correr. La circulación de este tipo de fotografía en la prensa cubana fue casi nula, se trataba entonces de negar la dimensión del magnicidio. Estas imágenes permiten constatar cómo la fotografía puede, desde un *uso* crítico, salvarnos del olvido y la desmemoria, a la par que servir a manipulaciones dentro del discurso político.

Finalizada la guerra, la euforia y la admiración del pueblo por sus héroes, pese a la amenazante presencia de los interventores estadounidenses, hacen que proliferen retratos colectivos de los oficiales mambises, fácilmente reconocibles por la hamaca, el improvisado campamento o su vestuario modesto. Muchos soldados compartieron su porción de inmortalidad cuando la fotografía les devolvió su imagen heroica como prueba veraz de su arrojo y resolución para tomar el poder y cambiar el futuro de Cuba.

Con el retorno de las tropas y los oficiales españoles a su patria, también apresada por la lente de los fotorreporteros, se inició un nuevo periodo en la historia cubana. El advenimiento del siglo xx prometía cambios significativos.

⁹ Después de la explosión del buque estadounidense *Maine* —el cual entró al puerto habanero sin haber sido anunciado el 25 de enero de 1898—, el gobierno de los Estados Unidos decidió intervenir para cuidar sus intereses en la Isla y “ayudar a los cubanos en su independencia”.

El siglo xx cubano: la República y la Revolución

En la República, proclamada el 20 de mayo de 1902, la frustración del sueño martiano se hizo patente desde poco antes de fundada, con la Intervención Norteamericana¹⁰ que sentó las bases, con la enmienda Platt, para el total control de la política y la economía cubana por parte de los Estados Unidos, y el derecho a intervenir siempre y cuando sus “intereses” peligraran. La fiesta neocolonial había comenzado. La presencia amenazante de los *marines* en su paso por la ciudad mancillaron la estatua de José Martí en el Parque Central de La Habana.

El agravamiento de las diferencias sociales —concentrado el poder en un sector de la burguesía y con la sucesión de gobiernos corruptos que despojaron al país de sus recursos— llegó a su momento más dramático con el mandato de Gerardo Machado. Después la crisis de 1929 en los Estados Unidos y su inevitable repercusión en la Isla —para ese entonces ya mono-productora y dependiente del mercado estadounidense—, el presidente no se sostenía frente a la emergencia de una juventud crítica y un movimiento obrero que pedía su renuncia.

El fotoperiodismo, que se había afianzado en los primeros treinta años, alcanzó un punto climático durante la lucha contra Machado, en la que se produce la radicalización de algunas publicaciones que habían trabajado el tema sociopolítico. Imbuida del espíritu nacionalista que permeó toda la década de 1920, se genera una fotografía de búsqueda en lo social que fue desarrollada, primeramente, por las revistas *Carteles* y *Social* y luego por *Bohemia*, destacándose fotorreporteros como Generoso Funcasta, Rafael Pegudo, Molina y Domenech, y un joven José Tabío que documentan los sucesos más importantes de la época: huelgas obrero-estudiantiles, crímenes y asesinatos cometidos por el gobierno, retratos de la burguesía en los hipódromos, entre otros. El *Diario de la Marina*, vocero del régimen, presentaba otra visión de la Isla abocada al “progreso”, cuando la violencia campeaba en sus calles.

La experiencia cinematográfica, que para los años treinta formaba parte de la vida cultural de muchos de los países del área, condicionó un gusto visual más dinámico en el público, que, habituado a la imagen en movimiento, exigía a la foto fija captar la inquieta vida moderna. Se

¹⁰ La entrada de tropas estadounidenses por la zona oriental del país, con la rendición de Santiago, 16 de julio en 1898, condicionó la rendición de España y la toma del país, muertos dos de las figuras cimera del independentismo cubano, José Martí (1895) y Antonio Maceo (1896), comenzó el 1o. de enero de 1899 la ocupación militar de Cuba por los Estados Unidos.

produce entonces una transición hacia la fotografía *live* que ponderaba la aprehensión del instante decisivo, vital.

En las décadas del 1940 y 1950 las contradicciones sociales y políticas alcanzan un nivel superior con el Golpe de Estado de 1952 a cargo de Fulgencio Batista. Los fotógrafos se volcaron a plasmarlo también en el campo de la representación, desde la crítica y la denuncia.

Constantino Arias concretó sus esfuerzos en darnos una visión de conjunto de la sociedad republicana citadina, pues prestó una especial atención al submundo cabaretero de La Habana de fines de los cuarenta y principios de los cincuenta, con todo el brillo de su ambiente artificioso de músicos y coristas. Igualmente, trabajó por esos años como fotógrafo del Hotel Nacional de Cuba, donde registró sus salas de juego y casinos, la presencia de los ricos burgueses del norte disfrutando de un *weekend* en la ciudad, así como la afectación de una clase criolla decadente en su afán por lograr parecerseles. La visión de este fotógrafo se dio desde el acercamiento crítico a la figura humana que muestra una realidad descarnada e incisiva y presenta sin afeites la banalidad y ridiculez de algunos personajes, tanto como su prestancia. Arias gustaba de trabajar con el *flash* para sacar abruptamente de la oscuridad una escena. Paralelamente, dio también cuenta de las luchas estudiantiles y los enfrentamientos al régimen de facto. La calle constituía el espacio para la oposición al poder, el tratamiento del fotógrafo al registrar la realidad no podía ser desde el distanciamiento. Sus trabajos para *Alma Máter* (la revista de la Universidad de La Habana), por su amistad con dirigentes juveniles, documentaron el clima de terror y violencia a la que ha sido sometida la Isla. Su cámara registró, como participante activo, la brutalidad policial y sus persecuciones a estudiantes durante las manifestaciones callejeras, con la conciencia del que asiste a un momento crucial que necesariamente se ha de testimoniar para futuras generaciones. En su obra de este periodo se muestra la contraposición clasista no sólo en el acercamiento a los personajes, sino también en el uso de los espacios como caracterizadores de quienes los comparten. Su trabajo participa de una voluntad por develar zonas de lo social marginadas por la prensa, la radio y la televisión nacionales, medios orientados, casi en su totalidad, a presentar una imagen comercial, turístico-paradisíaca de la Isla.

José Tabío también buscó material para sus trabajos en las pésimas condiciones de vida de las capas pobres en zonas rurales. Como miembro del Ala Izquierda Estudiantil desde 1934 y luego en 1938 del Partido Comunista, Tabío, con objetivos políticos bien precisos, se dedicó a documentar en fotografía y en cine —perteneía a la Cuba Sono Film—¹¹

¹¹ La Cuba Sono Film fue una agencia de servicios propagandísticos del movimiento revolucionario vinculado al Partido Socialista Popular (PSP) que reunió además de José Tabío a otros

los abusos de la guardia rural contra los campesinos, preocupación que compartió con Raúl Corrales. En aquellos años Tabío publicó sus fotografías junto con el escritor Onelio Jorge Cardoso en el libro *Gente de pueblo*: imágenes profundas, directas, de las que fueron seleccionadas algunas para el volumen recopilatorio de esta etapa de su obra titulado *Tiempo para no olvidar* (1985).

Ante esta inaudita situación, el movimiento estudiantil comenzó a organizarse para llevar a cabo el asalto al Cuartel Moncada en la ciudad de Santiago (26 de julio 1953). La frustrada acción devenino en una carnicería humana, la muerte de muchos jóvenes, así como el encarcelamiento y posterior juicio de Fidel Castro Ruz y otros asaltantes. La censura desatada en los años inmediatos al asalto no impidió que la fotografía sirviera para captar el mítico alegato condenatorio de Fidel titulado “La historia me absolverá”. Aparece Fidel de pie, con una imagen de José Martí, el Apóstol, detrás. Nada podía ser más simbólico. La impronta que significó saberse en el centro del debate sobre el futuro de la nación, sólo podía castigarse con la cárcel, pues la muerte no fue posible.

Dos años más tarde, con la liberación de los presos políticos en 1955, Fidel y muchos de sus compañeros partieron al exilio para preparar la última etapa de la lucha. Él, como el Apóstol, marchó a México, fue a Nueva York, a la Florida, de ahí de nuevo a México desde donde reunió junto con sus compañeros los recursos para regresar a la Isla, pues había prometido que en 1956 serían libres o mártires. Las pocas imágenes que documentan esta etapa, tal como aquellas tomadas en la Sierra Maestra, una vez establecido el Estado Mayor, pueden asumirse dentro de la estética de las “fotos de familia”. Aun cuando las miramos a la distancia de más de medio siglo, se advierte una frescura y la cercanía necesaria en la que todavía el (los) líder(es) no son iconos, sino que están probando su valía. Realizadas por otro compañero, un amigo, son fotos que buscan los rostros de seres en tránsito a convertirse en leyenda.

Un momento significativo, que manifiesta el cuidado y la atención en los medios de información tenida siempre por el Movimiento Revolucionario 26 de julio (MR-26-7) y el Ejército Rebelde, fue la creación de la emisora Radio Rebelde, decisiva para hacer partícipe al pueblo de la

fotógrafos como José Viñas, Raúl Corrales o Ernesto Fernández. Por medio de ella se realizaron películas y reportajes sobre las condiciones sociales que después se proyectaban en las reuniones del partido como material para el debate político. A mediados de los cuarenta, Raúl Corrales comenzó a trabajar en la Cuba Sono Film como laboratorista. Realizó sus primeras fotos dentro de la temática social para publicarlas en *La Prensa Obrera de Cuba* y el periódico *Hoy* hasta su clausura y, después, en *Carteles y Bohemia*. Al igual que Tabío, la denuncia de la situación del campesinado cubano y de los obreros azucareros, así como los allanamientos de sindicatos por la policía y los asesinatos de líderes obreros, fueron el centro de su atención.

lucha en las ciudades, cuando más cercana era la victoria.¹² Pero también lo fueron las gestiones que por diversas vías llevaron a la Sierra Maestra a los periodistas Herbert Matthews, Robert Taber y Andrew Saint George de diversos periódicos y agencias estadounidenses.¹³ Mediante estas entrevistas, realizadas en 1957, el “mundo” supo que en Cuba se libraba una revolución en contra de la dictadura que había cobrado veinte mil vidas.¹⁴

Bohemia, como hemos apuntado, fue una revista muy comprometida en la década de 1950 con la realidad social del país, sirvió de antecedente para otras publicaciones después del triunfo revolucionario de 1959, al publicar en los primeros días de ese año lo que se denominó *La Bohemia de la Libertad*, una recopilación gráfica de cincuenta años de enfrentamientos del pueblo cubano en la lucha por su libertad. Se imprimieron un millón de ejemplares, en tres volúmenes, que sugerían al pueblo comprar, encuadernar y guardar para sus hijos. Las imágenes reunidas en esta edición de la libertad presentaban sin censura —como se ufanaban en recalcar—, después de siete años de dictadura, la historia del movimiento, los asesinatos y desmanes de la policía batistiana (había particular minuciosidad en mostrar los instrumentos de tortura y su funcionamiento), el avance de las tropas del Ejército Rebelde y la toma de ciudades (desde Oriente a Occidente, como en las anteriores guerras de independencia), la Huelga General, la entrada victoriosa de los barbudos en La Habana y la toma final del poder.

La salida precipitada de Fulgencio Batista hacia República Dominicana —con Trujillo como anfitrión— y la alegría del pueblo volcado en las calles cerraban uno de los capítulos más terribles de la historia cubana.

¹² También hay que recordar las acciones del 13 de marzo de 1957, con la toma de Radio Reloj y el Asalto al Palacio Presidencial por jóvenes del Directorio Revolucionario. Aun cuando fue un intento fallido, revela la toma del poder desde los medios, la necesidad de dominar la información.

¹³ Herbert Matthews reportero de *The New York Times*, Robert (Bob) Taber, periodista de la cadena CBS (Columbia Broadcasting System), y Andrew Saint George (Hungría) reportaba para la revista *Look*.

¹⁴ El 17 de febrero de 1957, el periodista estadounidense Herbert Mathews realizó la primera de las entrevistas a Fidel Castro en la Sierra Maestra, que fue publicada una semana después —el 24 de febrero— en *The New York Times*, la cual tuvo gran repercusión internacional y conmocionó al país. El presidente Fulgencio Batista, aunque negó la veracidad del suceso, debió aceptar que la prensa cubana (en la sección “En Cuba” de la revista *Bohemia*) reprodujera días después el escrito del afamado periodista y la imagen que registró el histórico momento, pues había decretado con anterioridad el levantamiento de la censura para el 26 de febrero y ya no pudo dar marcha atrás. Este hecho marcó sin duda el camino del uso de la fotografía como herramienta eficaz para dar a conocer al nuevo gobierno y su proyecto sociopolítico.

II

En efecto, el triunfo de la Revolución cubana el 1o. de enero de 1959 fue un vuelco dentro de la trayectoria de las luchas de liberación en América Latina: señaló un antes y un después. La fotografía acusó también esta fuerza en el cambio de las temáticas tratadas, en lo formal y en la posición del fotógrafo.¹⁵

Como se ha visto, la crítica a los detentadores del poder neocolonial de algunos fotógrafos fue un proceso que se desarrolló conforme iba radicalizándose su postura política y su identificación con la situación de los sectores más vulnerables de la sociedad, las luchas sindicales y los estudiantes; sectores que cobrarán, en la segunda mitad del siglo xx, un protagonismo inusitado como parte del poder.

Conforman una generación con un discurso ya sólido al inicio de la Revolución quienes estaban trabajando anteriormente, vinculados de algún modo con la prensa, como los fotógrafos Raúl Corrales, Ernesto Fernández, José Tabío y los recién llegados desde los Estados Unidos, Osvaldo y Roberto Salas; también quienes se ocupaban en diversas ramas como la publicidad, como Mario Ferrer, Liborio Noval (Publicitaria Siboney), Alberto Díaz y Luis Pierce Byers (Estudios Korda). Reunidos alrededor de dos publicaciones claves del periodo, la revista *Cuba* (primero *INRA* y luego *Cuba Internacional*) y el periódico *Revolución*, asumieron el desafío de crear una iconografía auténticamente revolucionaria para la que bebieron de la figura y el carisma de sus héroes, el pueblo y el proceso revolucionario que se iniciaba.

El carácter épico atribuido a la fotografía de esta etapa —enunciado por María Eugenia Haya en su excelente trabajo “Apuntes para una historia de la fotografía en Cuba”—,¹⁶ radicaba, precisamente, en el momento histórico que ésta plasmó y en el sentimiento popular que generó la Revolución como proceso, sentir del que también fueron conscientemente partícipes los fotógrafos citados, quienes estuvieron muy implicados en la documentación de este proceso *desde* el poder.

Para el nuevo gobierno, los medios informativos cobraron una importancia capital: la televisión, el cine, la prensa y, principalmente la fotografía,

¹⁵ La destacada fotógrafa e investigadora cubana, ya fallecida, María Eugenia Haya señaló algunos rasgos de esta transformación: la utilización de cámara de pequeño formato (35 mm), acorde con la necesidad de un rápido desplazamiento del fotógrafo, y la diáfana luz natural en sustitución del *flash*. Por otro lado, se impuso como norma el rechazo manifiesto a la manipulación tecnológica o la distorsión del referente, en aras de testimoniar la realidad y los cambios que se estaban operando en la sociedad cubana de esos años.

¹⁶ María Eugenia Haya, “Apuntes para una historia de la fotografía en Cuba”, *XX Aniversario Casa de las Américas*, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo (México: Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1979), 33-92.

obtuvieron un reconocimiento social sin precedentes. Todos los medios estaban al servicio del nuevo poder,¹⁷ en una de las campañas más eficaces de contrainformación, ante la propaganda imperialista.¹⁸ Se trataba de mostrar al mundo el júbilo y el apoyo del pueblo al nuevo gobierno. Trabajando en el plano simbólico, se convirtieron los cuarteles en escuelas; las playas y los clubes de la burguesía se destinaron para el disfrute del pueblo; se entregó la tierra a los campesinos, y fueron nacionalizadas empresas e industrias, la banca y los recursos naturales. Y la fotografía estuvo ahí para atestiguarlo.

Es posible reconocer rápidamente las imágenes de esta etapa por la recurrencia a la figura del líder, personificado en Fidel, el Che Guevara, Camilo Cienfuegos y tantas figuras que, como Celia Sánchez y Vilma Espín —representantes de la emergencia de la mujer como sujeto social y político de fuerza— compartieron protagonismo con el pueblo uniformado. Imponer disciplina a una sociedad necesitada de estructura y entrenamiento —frente a la inminencia de un ataque estadounidense o la violencia de una contrarrevolución interna— fue creando organizaciones (Comités de Defensa de la Revolución, Milicias de Tropas Territoriales, Fuerzas Armadas Revolucionarias, etcétera) con hombres y mujeres que, en diferentes niveles podían y estaban prestos a tomar las armas. La invasión de Playa Larga y Girón, que culminó con la derrota de los mercenarios patrocinados por el gobierno estadounidense, así como la Crisis de Octubre de 1962 fueron también ampliamente divulgadas.

El dramatismo de algunas imágenes hoy pudiera parecer teatral a los ojos más escépticos, pese a su fuerza signíca y, en ocasiones, potencial belleza, lograda mediante ángulos inusitados, en función de *contar* la historia. La fotografía cubana de los sesenta se entronizó como lectura de lo real, toda vez que se proyectó a páginas completas en las publicaciones citadas (*Cuba y Revolución*) y se desplegó en murales como parte de exposiciones oficiales que acompañaban a delegaciones cubanas en ferias y eventos internacionales,¹⁹ aun cuando el crédito de autoría no siempre fue especificado.

¹⁷ El 9 de enero de 1959, sólo un día después de su entrada en la capital, en el programa de televisión *Ante la Prensa*, Fidel anunció los puntos de la futura Ley de Reforma Agraria y exigió la salida de la misión militar estadounidense en la Base Naval de Guantánamo.

¹⁸ Recuérdese, por citar sólo un ejemplo, el efecto de la Operación Peter Pan (1960-1962), propagada desde los Estados Unidos, con la idea de que el nuevo gobierno cubano tomaría la patria potestad sobre los hijos. Muchas familias temerosas, ante la supuesta pérdida, enviaron sus hijos a los Estados Unidos; se estima que catorce mil niños abandonaron el país en esa fecha. Las campañas de desinformación internacional han prevalecido hasta la fecha.

¹⁹ Durante los años sesenta y setenta se realizaron exposiciones fotográficas como parte de las Jornadas de Solidaridad con Cuba en diversos países o como parte de proyectos de exhibición, entre ellos el Pabellón cubano en la Expo 67 de Montreal, Canadá.

En esa época se estaba rescribiendo y definiendo la imagen de una nueva sociedad que abogaba por la formación del “hombre nuevo”. El caso de la revista *Cuba* es sintomático pues, como la revista *Life*, respondía a intereses específicos: en el caso cubano tenía la misión de hacer visible el proyecto revolucionario. La Revolución se hizo, entonces, desde la acción, sí, pero también desde el texto y la representación. Raúl Corrales, recordando el estilo de trabajo de la revista *INRA* (*Cuba*), comentaba cómo el Che Guevara (quien hasta 1962 fungió como jefe del Departamento de Industrialización del Instituto Nacional de Reforma Agraria-INRA) visitaba las oficinas de la revista para observar el trabajo y mirar las diapositivas.²⁰ Una preocupación del alto mando político fue cómo se proyectaba al mundo el proceso revolucionario. De ahí que en los reportajes de la euforia se transitara a la “construcción del futuro”, mediante el desarrollo de las diferentes ramas económicas. Este impulso que duró toda la década y hasta bien entrados los años setenta fue registrado por la lente de muchos fotógrafos.

La imagen *Guerrillero heroico* de Alberto Díaz (Korda) es paradigmática de este momento e ilustrativa en varios niveles. En realidad la foto hoy es un símbolo por el uso desmedido (para bien y para mal) que se ha hecho de ella pero lo es sin dudas, como todo retrato, como referencia primera a la figura política del Che Guevara, la trágica muerte del héroe, acaecida unos años después; y sólo detrás descubrimos el “contexto” que le dio origen: la muerte de un centenar aproximado de personas después del sabotaje y la explosión del barco *La Coubre* (1960). El gesto adusto, acusatorio, concentrado, entró a la historia para resumir, solemne, las luchas de la izquierda mundial, el antiimperialismo. Esta vez el icono sustituyó a la historia, al relato y al contexto.

Por otra parte, la fotografía de los años sesenta también giró su atención hacia nuevos protagonistas: los estudiantes en la Campaña de Alfabetización, los campesinos, las concentraciones populares, las movilizaciones, el “todos” que la nación involucraba. Sin embargo, no todos fueron representados. Cientos de personas, pertenecientes a la media y alta burguesía, clase desplazada del poder (excluida del poder político), fue abandonando la Isla durante toda la década. El proceso migratorio se dirigió fundamentalmente a los Estados Unidos, España y algunos países latinoamericanos como México o Venezuela; tuvo oleadas sucesivas destacando como punto climático 1965 con Camarioca, para cerrarse como flujo más o menos constante en 1970.

Tomando la revista *Cuba* como referencia dada su circulación internacional, no se documentó con sistematicidad el proceso migratorio,

²⁰ Véase Laura Antillano, “Raúl Corrales: imágenes de una Revolución”, *Encuadre*, núm. 14 (1988): 40-41.

salvo el caso específico de Camarioca. Es entonces en los álbumes de familia, en el espacio doméstico, donde deben buscarse los testimonios. Sin embargo, sí hubo una reflexión intimista del tema en la serie *Exilio* (1967-1991) del joven fotógrafo José A. Figueroa, quien también perteneció al personal de *Cuba*. En sus imágenes se observa no sólo el sentimiento por la pérdida, el abandono, la ruptura familiar, sino también por la decantación, como en la imagen de la puerta de una casa con el sello oficial que se ponía a las casas abandonadas por sus moradores en la salida definitiva, que muchos creían transitoria. En la misma puerta que ostentaba un sello de metal se leía “Ésta es tu casa, Fidel”. El contrasentido: la imagen de una familia que aparentemente comulgaba con el nuevo gobierno y que, no obstante, terminó por abandonar el país. Y queda la nostalgia por siempre, la que acompaña a todo el que sale de su patria y fija residencia fuera de sus límites, manifiesta en el espacio del malecón de Cayo Hueso (Key West, Florida) justo donde se está a noventa millas (144.84 kilómetros) de la isla.

Asimismo, Figueroa recuperó otra visión de una juventud que no necesariamente vestía como miliciano o de verde olivo, sino que, vestidos “a la moda”, posaban ante su cámara desinhibidos, recorriendo en carro la ciudad, besándose sobre las tumbas del Cementerio de Colón, fumando despreocupados parecían al margen de tanto movimiento y cambio social. Son fotos si se quiere hedonistas, que buscan desde la intimidad, la belleza; casi se diría que el artista se autorreconoce (en sus amigos). Como retratos muy personales, y por ello faltos de esa uniformidad o solemnidad, se nos revelan como individuos de un sector dentro de la juventud que también fue rebelde a su manera y no por eso menos importante. La historia (con minúscula) que también ha de contar en la memoria colectiva, desde la individualidad de sus personajes.

Sin embargo, no puede decirse que los años sesenta culminaron hasta que en julio de 1970 la zafra llegó a su fin con los históricos carnavales en todo el país. La Zafra de los 10 Millones quedó como el ingente esfuerzo de “salir del subdesarrollo”, una prueba de voluntad que desde el gobierno movilizó a la nación entera por largos meses (octubre, 1969-julio, 1970). Pese a que solo se logró la respetable cifra de 8.5 millones, y se sintió no llegar..., la fotografía se mantuvo día a día documentando el avance, insuflándonos con la imagen de cientos de contingentes, y macheteros “millonarios”, por las cifras de arrobas de caña que cortaban. De ahí han quedado las magníficas imágenes captadas por Iván Cañas, Luc Chessex,²¹

²¹ De los muchos fotógrafos extranjeros que visitaron Cuba en esos años destacaron los suizos Luc Chessex y René Burri, el primero vivió la “experiencia cubana” por más de diez años; el italiano Paolo Gasparini y el mexicano Rodrigo Moya.

Enrique de la Uz,²² y tantos otros fotoperiodistas en las provincias. La revista *Cuba Internacional* (como pasó a llamarse en el propio año setenta) y el periódico *Granma* (antes *Revolución*) dieron un seguimiento a esta temática durante el decenio.

Los setenta fueron un momento particular para la Revolución. En esta época se incrementó la presencia de Cuba en el terreno de la política internacional y se utilizaron todos los espacios para expandir el proyecto de la Revolución como una realidad de más de una década en el poder. Pasados los primeros años, el proyecto (ya definitivamente socialista) necesitaba mejor organización en el nivel político y ejecutivo. De esta forma, se dieron pasos, a mediados de la década, para institucionalizar diferentes estructuras y poderes. El proceso de centralización, con un fuerte referente soviético,²³ se hizo sentir, pero también la ampliación e independencia de algunas esferas. Después del Primer Congreso del Partido Comunista (1975), se crearon nuevos organismos como el Ministerio de Cultura que, bajo la dirección de Armando Hart —veterano revolucionario de la Sierra Maestra y otrora Ministro de Educación— supuso un nuevo momento para el arte cubano. Aunque durante la primera mitad de la década se sintieron los pesados vientos del *quinquenio gris*,²⁴ la fotografía, hasta ese momento “imagen de la Revolución”, no tuvo mayores problemas, sobre todo la de corte documental. Por otro lado, cuando culminó el decenio, ésta adquirió más reconocimiento con

²² El ensayo fotográfico “No hay otra manera de hacer la zafra” de estos tres fotógrafos salió publicado en la revista *Cuba Internacional* en octubre de 1970, y participó en el Salón 70 (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana). Por su parte, el trabajo sobre la zafra de Rigoberto Romero fue realizado en coautoría con Leovigildo González, con el título “Con sudor de millonario”, un poco después, entre 1974-1975.

²³ En 1974, Leonid Brezhnev visitó oficialmente Cuba y se firmaron nuevos acuerdos de cooperación económica y política, así como la subsecuente consolidación de la posición de Cuba dentro del Consejo de Mutua Ayuda Económica (CAME).

²⁴ El quinquenio gris es un término acuñado por el ensayista Ambrosio Fornet que hace referencia al periodo que va desde 1971 hasta 1976, tomando como puntos de anclaje dos hechos: la celebración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (La Habana, 1971) y la creación del Ministerio de Cultura (1976). Aunque hay autores que amplían el efecto de la política cultural aplicada en esos años hasta finales de los setenta, todos coinciden en que bajo la dirección de Luis Pavón Tamayo (quien presidía el Consejo Nacional de Cultura durante ese periodo) la cultura cubana sufrió el embate de la censura y la marginación de reconocidos intelectuales y otras figuras emergentes de casi todas las ramas artísticas. Bajo la égida de una “necesaria purga ideológica”, extremistas y burócratas abogaban por la normatización del deber ser del arte y la cultura nacionales, lacerando el libre fluir de la creación de intelectuales de diverso origen e intereses artísticos, como hasta el momento, con sus altos y bajos, se había mantenido tras el Triunfo de la Revolución cubana.

la fundación de la sección fotográfica en la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).²⁵

En el contexto latinoamericano, muchos de los mejores exponente de la lente, mediante la gestión de la Casa de las Américas, participaron en los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía realizados en la Ciudad de México en 1978 y 1981, donde se promovió el análisis de las propuestas de toda la región y se logró potenciar la creación de asociaciones de fotógrafos, los espacios de archivo, la promoción y el estudio de la fotografía. Concebidos por el Consejo Mexicano de Fotografía (CMF), creado en 1977, los coloquios propiciaron además la muestra colectiva *Hecho en Latinoamérica* (Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 1978). Esta muestra y su segunda edición, *Hecho en Latinoamérica II* (1981), fueron una plataforma internacional para crear conciencia entre fotógrafos e investigadores sobre la necesidad de sistematizar el estudio de la fotografía latinoamericana, en contraste con la producción emergente en otras latitudes.

Cristina Vives, destacada crítica e investigadora cubana, siguiendo el parecer de Mario García Joya y Pedro Meyer, en su texto “Fotografía cubana. Una historia... personal”, apunta que la presencia cubana en el coloquio de 1978 fue importante porque:

por primera vez se había podido reunir una muestra amplia, que ponía a los ojos del público decenas de negativos hasta se momento inéditos, guardados en los archivos personales o reproducidos en la prensa nacional; [...] la fotografía cubana [...] era la única que asumía una visión “optimista” de su realidad y resultaba un “oasis” en medio del panorama latinoamericano devastado por el individualismo, la frustración, la violencia y el deterioro de la condición humana.²⁶

Dos años más tarde, al cierre de los setenta o comenzando los ochenta, como quiera que desee ubicarse los tristes sucesos de la Embajada de Perú (abril, 1980),²⁷ comenzó un nuevo capítulo migratorio conocido

²⁵ Hasta ese momento, los fotógrafos, en su mayoría, pertenecían a la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC) o realizaban su trabajo de forma independiente, hasta su entrada en la UNEAC no habían tenido una consideración social del carácter artístico de su trabajo.

²⁶ Cristina Vives, “Fotografía cubana. Una historia... personal”, *Artecubano*, núm. 3 (2001): 49.

²⁷ El 1o. de abril de 1980, un grupo de personas penetraron por la fuerza en la Embajada de Perú en La Habana con el objetivo de solicitar asilo político, resultando la muerte de un policía que custodiaba la sede diplomática. Días después y conforme el número de cubanos que solicitaban asilo ascendía y llegaban a hacinarse en el patio de dicha embajada, diversas negociaciones entre ambos gobiernos tuvieron lugar. Poco después el 14 de abril, la provocación que supuso el decreto firmado por el presidente Carter de los Estados Unidos, de acoger a todo aquel que hubiese penetrado en esa misión diplomática, desencadenó un nuevo capítulo en la

como El Mariel (por ser el puerto habilitado para las salidas de cubanos hacia los Estados Unidos). Pese al apoyo incondicional del pueblo a la Revolución —palpable en cientos de imágenes de manifestaciones frente a la Embajada de Perú o la Oficina de Intereses Norteamericana— y la indignación —que llegó en ocasiones a la violencia verbal entre vecinos durante los “actos de repudio”—, la historia dio un salto atrás. La revista *Cuba Internacional* dio cuenta del suceso, aunque es notable cómo la fotografía fue perdiendo protagonismo, desplazada poco a poco por el texto, la palabra, el discurso.²⁸

No obstante, otro aporte significativo de la década del setenta son también algunos trabajos o series que, en vez de buscar el rostro del líder, la imagen del poder, registraron las múltiples representaciones de su figura en la cotidianidad, a partir de soportes gráficos diversos (carteles, dibujos, grafitis). Si bien emergen del encuentro con lo popular —*La imagen constante* de Ramón Martínez Grandal (1973-1977), *A la plaza con Fidel* de Mario García Joya (Mayito) o *Pueblo, Revolución y Fidel una misma cosa* de Luc Chessex— son un ejemplo de cómo en su recorrido por la Isla los fotógrafos captaron imágenes o representaciones populares que, a veces de forma distorsionada, reproducían fotografías paradigmáticas del momento. En ellas se trataba de trascender al sujeto, desplazar la foto de la atención del líder hacia su representación, multiplicada e interiorizada por el pueblo. Estos trabajos constituyen intentos de conceptualización, de estructuración de un discurso fotográfico que tuvo gran auge en los años ochenta dentro del fotodocumentalismo: el ensayo fotográfico.²⁹ Al mismo tiempo, son una llamada de atención sobre el mito y su reproducción indiscriminada. José A. Figueroa realizó una investigación. Dos décadas después con la imagen del Che (en su versión iconográfica más conocida, *Guerrillero heroico* de Korda)

crisis de las relaciones migratorias entre Cuba y los Estados Unidos, lo cual culminó en lo que se dio a conocer como el Exodo del Mariel, por ser Mariel el puerto desde donde miles de cubanos partieron rumbo a la Florida. En un editorial del periódico Granma del 21 de abril de 1980, se hizo pública la decisión del gobierno cubano de que no serían detenidas las embarcaciones que llegaran a la Isla desde los Estados Unidos para recoger a quienes deseaban emigrar hacia ese país. Inmediatamente el Departamento de Estado de los Estados Unidos realizó declaraciones contra esos viajes y amenazó con arrestar, confiscar e imponer multas a embarcaciones y patrones que participaran en este éxodo.

²⁸ En esto indiscutiblemente influyó la escasez de materiales de importación (película, reactivos y tintas de impresión, papel fotográfico, etcétera) que había en el país desde el bloqueo económico por los Estados Unidos a la Isla impuesto en 1962.

²⁹ En esta tendencia, la Casa de las Américas tuvo cierta influencia con la convocatoria de su Premio de Fotografía Latinoamericana y Caribeña (1981) que, después de la celebración del III Coloquio Latinoamericano de Fotografía en Cuba (1984), se llamó Premio de Ensayo Fotográfico Casa de las Américas.

y la figura de José Martí convertida en bustos producidos industrialmente (1988), después dispersos por todo el país (1980-actualidad).

Después de estos primeros coloquios de fotografía fue instaurándose una práctica autoral en los años ochenta que exploró las posibilidades discursivas de esta forma de presentar imágenes: el ensayo fotográfico. Esto supuso un ejercicio más crítico sobre la realidad y propició una mejor identificación de los fotógrafos con el mensaje que representaban. La propia noción de ser un *ensayo* señalaba que el fotógrafo no estaba dispuesto a esperar el encuentro azaroso con la realidad, sino que iba ya con una idea preconcebida de lo que quería expresar y hasta del tipo de imagen que iba a realizar.

El tópicus del poder en los ochenta pasaba en el plano de la representación por un momento poco lucido porque los nuevos grupos de fotógrafos ya no estaban tan apegados a las figuras políticas y disminuyó el espacio reservado a la foto de prensa (condición que llega hasta nuestros días), había pocas novedades que mostrar, si bien el único país latinoamericano en lograr un viaje al cosmos fue Cuba en 1980³⁰ y las relaciones con la URSS, la RDA y otros países del CAME³¹ gozaban de buena salud. Con la guerra de Angola, donde la presencia de tropas cubanas y su indiscutible aporte a la liberación de ese país y de Namibia, se afianzó la imagen de Cuba no sólo como elemento de peso en la política internacional y ejemplo de internacionalismo, sino en su visible preparación y poderío militar. Quince años (1975-1989) ha sido el periodo bélico más extenso en que intervino el pueblo cubano y el primero fuera del territorio nacional.³² Si bien es cierto que algunos fotógrafos estuvieron presentes como corresponsales de guerra y debían entregar por razones de seguridad los negativos de sus trabajos —especialmente los que permitían el reconocimiento de zonas, campamentos enemigos o las acciones bélicas—, también lo es que la fotografía personal, esa que trajeron consigo, dio un rostro particular a la gesta.

Ramón Pacheco, quien en 1984 se graduó de la Escuela de Corresponsales de Guerra Máximo Gómez, realizó sus primeras prácticas ese mismo año en Angola. Como fotógrafo de campaña participó durante seis meses en operaciones de limpieza, lucha contra efectivos de la UNITA (Unión Nacional para la Independencia Total de Angola) y marcha en caravana atravesando

³⁰ El viaje conjunto URSS-Cuba contó con los astronautas Yuri Romanenko y Arnaldo Tamayo como protagonistas respectivos de la hazaña.

³¹ Comunidad de Ayuda Mutua Económica (CAME), a la que Cuba ingresa en 1972.

³² La presencia cubana en el plano civil fue decisiva en la estructuración del estado angolano. La cooperación abarcó casi todos los campos de la actividad gubernamental: salud, educación, asesoría en agricultura, la industria básica, formación de angolanos mediante becas de estudios y, en el plano cultural, surgieron coproducciones en diversas manifestaciones y medios (televisión, música, cine).

diversas zonas del país, lo que le permitió acercarse a la vida cotidiana de hombres inmersos en situaciones límites. Aunque también hizo innumerables retratos de soldados y tomó imágenes de la vida civil angolana, creemos que sus fotos más impactantes fueron las que realizó durante las acciones de combate: la operación de un soldado con el mínimo de recursos en pleno campo; el traslado de los heridos en improvisadas camillas durante la marcha diaria de las columnas de un campamento a otro; la respuesta cubana cuando el 17 de julio su brigada sufrió el ataque inesperado de la UNITA; todas fueron registradas por su cámara. Pacheco fotografió los rostros de estos hombres, algunos muy jóvenes, que desempeñaban su papel con una precisión inusitada. La acción contenida, latente, parece exigirnos implicación en ella. También nosotros debemos correr, cargar, ayudar en algo, arriesgar la vida. Que estas fotografías perduraran en el espacio íntimo de un diario-álbum personal le confiere a su ya indiscutible valor documental un matiz inquietante: la historia de una gesta sobrevive no sólo en la ficción artística o en el dato histórico, sino también en la memoria individual, en los archivos gráficos de algunos de sus protagonistas.

Otra es la visión de José Antonio Figueroa. Su vinculación al trabajo documental en el cine³³ lo lleva a Angola en 1982 donde permanecería hasta 1983. Entre los distintos documentales que realizó se destaca *Cangamba*, exhibido en Cuba tiempo después.³⁴ Su constante desplazamiento por la zona sur y centro donde se libraban los principales enfrentamientos le permitió registrar los vestigios de algunas batallas. Quien haya seguido la trayectoria de este fotógrafo coincidirá en que sus imágenes más logradas parten de una estética documental que asume lo simbólico como detonante de múltiples asociaciones. Así, la foto que muestra una caseta derruida por los impactos de potentes armas refiere el estadio de un país en guerra y su incierto destino. La huella de los disparos, como índice de la violencia, abre la reflexión al plano de la muerte como posibilidad no menos inquietante. Asimismo, cuando toma la ventana de su habitación y el paisaje exterior, Figueroa nos introduce en su entorno más cercano para revelarnos su estado de ánimo y la inseguridad de una existencia marcada por la pérdida del espacio propio, la familia. Es una suerte de autorretrato emocional donde los grises señalan la tendencia a la introspección y la economía de

³³ Como Figueroa pertenecía a Cined (Cinematografía Educativa), programa de cine educativo perteneciente al Ministerio de Educación, fue solicitado por la sección fílmica del Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias para realizar algunos documentales en Angola.

³⁴ Cangamba, poblado ubicado en la zona central oeste del territorio angolano, fue cercado por las fuerzas de la UNITA (2 de agosto de 1983) y defendido en uno de los combates más duros de la guerra por cubanos y angolanos. Después de siete días la victoria favoreció a estos últimos.

elementos en la representación apuntan al intimismo. La imagen logra transmitirnos el tiempo dilatado de la espera y el desasosiego que impone la circunstancia de una guerra. Figueroa también captó la realidad de una sociedad donde la pobreza y el prolongado conflicto bélico hicieron grandes estragos. Sin embargo, están sus fotos de niños que irradian simpatía, espontaneidad, confianza en el futuro. Su mirada se dirigió igualmente a las marcas que el ser humano deja como prueba de su paso y resolución. Al registrar una zanja-trinchera en la que se lee un letrero heredero de la fraseología política al uso, el artista refiere la ineludible presencia cubana en las distintas facetas de la vida civil de ese país, así como la tendencia inevitable a nombrar y dejar indicios, a imponerse también desde el discurso. Como toda imagen susceptible de las más disímiles construcciones, ésta pudiera hacer referencia al arrojo y la incondicionalidad, pero también al vacío, lo desconocido, la incertidumbre. Figueroa gusta de tendernos trampas.

El regreso de los efectivos cubanos a la isla a partir de 1989, tras la rendición de la UNITA, así como la caída del muro de Berlín y la posterior desintegración de la URSS, significaron la entrada de Cuba en los años noventa. Un proceso de reevaluación de los logros y necesidades del país, traducido en una nueva configuración y adecuación a los condicionamientos de un mundo unipolar, dejó al país en la encrucijada de resistir o abandonar su proyecto. De hecho se produjo otro momento crítico dentro de las relaciones de poder y un disenso —aunque de matiz económico— que no fue menos impactante desde la representación. Ocurrió la Crisis de los Balmes en 1994,³⁵ y un nutrido conjunto de fotografías salió a testimoniar el suceso. Desde la confianza y seguridad de algunos personajes, su arrojo y destreza, hasta la presencia de espectadores que, curiosos o expectantes, observaban la partida de sus vecinos, amigos, familiares. Un espectáculo por dramático no menos demoledor.

En lo que se refiere a la posición del fotógrafo en los años noventa, éste acusó también el embate de las carencias materiales que asolaron al país y afectó su quehacer inevitablemente, pues significó que la imagen fotográfica otrora portadora del mensaje periodístico y en la que se centraba la comunicabilidad con las masas fue desterrada de la plana de los diarios. Se perdió el espacio conquistado durante los años sesenta y setenta,

³⁵ Propiciada por la difícil situación económica que atravesaba el país como apuntábamos, pero también por el discurso atrayente de los medios de comunicación desde Miami (fundamentalmente Radio Martí, creada en 1985), que alentaban a los cubanos a abandonar la Isla poniendo en riesgo su vida, en el intento por llegar a las costas estadounidenses. La ley de Ajuste Cubano, que priorizaba la emigración ilegal (pies mojados-pies secos) y premiaba su temeridad, lanzó al mar a cientos de miles de cubanos en las embarcaciones más endebles y precarias.

lo que llevó a los fotógrafos a centrarse en un trabajo más subjetivo alejado de los imperativos de la inmediatez periodística. La fotografía comenzó a circular fundamentalmente en galerías nacionales³⁶ o extranjeras y el mensaje se tornó más personal, en el sentido de una búsqueda formal y temática tendiente a la concreción de tópicos como la conducta individual y colectiva, las incertidumbres y deseos del cubano. Una fotografía que buscaba al hombre, no al héroe.

Humberto Mayol, por su parte, registró la calle, los comportamientos, la gestualidad y se detuvo en los interiores de las casas, dejando constancia de las caóticas mixturas culturales tan usuales en el espacio vital del cubano común. La preeminencia que el objeto adquiere como parte de una cultura de la acumulación en los ochenta, se desplazó, en las imágenes de Mayol, al poder de la representación y al uso excesivo de ciertos iconos, nacionales o no, que devino en expresión de los ideales y de la memoria familiar de muchos de estos seres. De esta forma, en 1989 el fotógrafo comenzó una serie titulada *Los Románticos Ángeles de la Tierra*,³⁷ en la que destaca la imagen de una anciana sentada en el sofá de su casa que mira sonriente a la cámara bajo el influjo de varias generaciones de héroes y pensadores. Las fotografías o afiches enmarcados de Fidel, el Che, Camilo, Marx, Lenin, José Martí o Celia Sánchez comparten con fotos familiares en un mismo espacio y nivel de relevancia.

En el caso de Cristóbal Herrera, su acercamiento al tema del poder se concreta al recibir, en 1999, la beca de creación ofrecida ese año por el concurso internacional World Press Photo. Su interés fue realizar un ensayo fotográfico con esta temática en el contexto cubano y explorar a un tiempo la presencia del líder —encarnada en la figura de Fidel como instancia más alta y representativa del poder en la isla.³⁸ Cristóbal analizó cómo es distribuida la información por los medios de comunicación masiva en Cuba, al tiempo que registró la capacidad reproductiva que la imagen fotográfica propicia para la asunción del poder desde la representación de la imagen del líder y los símbolos patrios. Este ensayo pone en entredicho la usual correspondencia de la relación *significante-significado*. La esencia documental aquí, como en el ejemplo arriba mencionado, es el escenario

³⁶ La Fototeca de Cuba, fundada en 1986, constituyó un importante espacio de promoción y estudio de la fotografía cubana; con el impulso de María Eugenia Haya y Mario García Joya, se realizaron importantes muestras de artistas nacionales y grandes maestros de la imagen internacionales.

³⁷ Esta serie fue realizada con su hermano, el también fotógrafo, Carlos Mayol.

³⁸ Recuérdese el antecedente citado —aunque con diferente intención— del ensayo *Pueblo, Revolución y Fidel una Misma Cosa* de Luc Chessex, realizado a fines de los años sesenta y principio de los setenta.

sobre el que erigir las más diversas construcciones: ideológicas, psíquicas, históricas.

Para cerrar el recorrido, sólo nos detendremos en la serie titulada *Absolut Revolution* (2002) del dúo de fotógrafos Nelson Ramírez de Arrellano y Liudmila Velasco. Otra vez la Plaza de la Revolución, su torre en forma de estrella que se alza con la estatua de Martí a sus pies, es el punto de mira. Punto que nos mira y descubrimos como referente, en su altura, desde cualquier elevación de la ciudad. ¿Qué significa para los cubanos esta plaza? Cómo hoy sigue siendo un símbolo, no sólo de las glorias pasadas, los históricos y decisivos momentos del devenir nacional del último medio siglo, sino el lugar de encuentro de todos los cubanos: para los de *afuera* es la plaza cívica y para los de *adentro* la guía, el fiel de la balanza, donde girarse para buscar fuerzas y seguir. En las imágenes de Nelson y Liudmila la plaza y su torre son amenazadas por nubarrones: el símbolo de un país cuyo destino, como dijo Martí, es seguir a “la estrella que ilumina y mata”.

Indiscutiblemente, el tema esbozado debería tener una revisión más extensa y específica, para elucidar la infinidad de factores y representaciones que, urdidos en el entramado social, son imposibles de agotar en el espacio de esta ponencia. Sin embargo, sólo se ha tratado de dar algunas claves para reflexionar sobre la historia del siglo xx cubano, único en su grandeza y extremos políticos. Materia rica para explorar desde la imagen como construcción, como representación, como memoria, como espacio de futuro, de cambio.

HISTORIAS HOMOGÉNEAS, CRÍTICAS DISCONTINUAS: LA HISTORIA DEL ARTE CHILENA EN TIEMPOS DE DICTADURA¹

JOSEFINA DE LA MAZA CHEVESICH
State University of New York at Stony Brook

Me gustaría iniciar esta presentación refiriéndome a *El libertador Simón Bolívar* (1994) de Juan Dávila.² Iconoclasta como pocas obras chilenas, el retrato ecuestre de un Bolívar con silicona, travestido e increpando de manera obscena al espectador, desató una acalorada discusión en Chile en torno al lugar del arte en la esfera pública. La imagen parodiaba el imaginario castrense, noción clave del repertorio nacional forjado por la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Al mismo tiempo, desencadenó un *impasse* diplomático al incomodar a Venezuela, cuestionó el panorama sociopolítico chileno en relación con la cautela con que la clase política se había referido a la dictadura durante los primeros años “de transición” a la democracia, y actualizó y complejizó debates vinculados a discursos de género y a la libertad de expresión.

Si bien *El libertador Simón Bolívar* ha sido analizado de forma penetrante y crítica por autores como Nelly Richard, Raquel Olea, Pedro Lemebel y Francine Masiello —a partir de los estudios culturales, de género y de lo *queer*— en esta oportunidad me gustaría comentar el carácter pictórico de la obra.³ En particular, los dos paradigmas artísticos que sostienen el

¹ Agradezco los comentarios de Andrés Estefane, Ana María Otero-Cleves y Gonzalo Arqueros en la fase preparatoria de este texto.

² *El libertador Simón Bolívar*, cuyo original había sido previamente exhibido en Inglaterra ese mismo año, fue reproducido y difundido en Chile en el anverso de postales enviadas a través del sistema de correos. La obra de Dávila fue gestionada y financiada con fondos públicos del Fondo de la Cultura y las Artes (organismo creado en 1992) y formaba parte de un proyecto que incluía obras de Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz y Arturo Duclos, artistas agrupados bajo las señas de una imaginaria Escuela de Santiago.

³ Entre otras publicaciones, véanse Francine Masiello, *The Art of Transition. Latin American Culture and Neoliberal Crisis* (Durham/Londres: Duke University Press, 2001); Nelly Richard, “El caso Simón Bolívar”, *Revista de Crítica Cultural*, núm. 9 (1994): 5-36; Nelly Richard, *Residuos y*

trabajo de Dávila: el figurativo, encarnado por la efigie travestida del prócer, y el del modernismo, aprisionado entre el caballo y el piso de la tela. El carácter pictórico e iconográfico de la obra de Dávila tensiona, a mi juicio, uno de los lugares comunes de la formación de la historia del arte en América Latina: el tropo de lo “nacional”. Enmarcado en el interior de la creación de “ficciones fundacionales” y de la celebración de gestas nacionales, este tropo ha posibilitado —como anunciaba la convocatoria a esta conferencia— el establecimiento de “continuidades... que sirvan a la proyección del Estado”. Si nos concentramos en el siglo XIX (periodo al que Dávila hace referencia a través del prócer travestido), no sería equivocado aseverar que la producción visual de dicho siglo se ha concebido en diversas oportunidades como el momento que hermana por excelencia el desarrollo artístico y el estatal.

En el caso chileno, la utilización del tropo de lo nacional no ha estado exclusivamente vinculado a los procesos que definieron la construcción del estado-nación durante el siglo XIX. En Chile, el tropo de lo nacional tuvo (y todavía tiene) un valor agregado: éste fue el eje articulador de los discursos sobre arte y pintura durante la dictadura de Augusto Pinochet. Atendiendo a la “continuidad” ideológico-visual impuesta por el régimen —continuidad que no ha sido desarticulada hasta el día de hoy— este texto presentará algunos aspectos de la historia del arte producida en Chile durante la segunda mitad del siglo XX que han determinado el estudio del arte del siglo XIX. En particular, aquellos que han tendido a la fosilización y naturalización de discursos vinculados al arte y a la cultura: la ya mencionada apropiación de la pintura decimonónica por parte de la dictadura, el papel de bisagra de la categoría de lo nacional, la respuesta crítica de artistas y teóricos del arte contrarios al régimen de Pinochet y la comprensión del arte del siglo XIX durante la transición a la democracia.

La instrumentalización de un imaginario no es, en lo absoluto, un hecho extraordinario. Responde a lo que autores como Néstor García Canclini han desarrollado en torno a los “procesos modernizadores” de los países latinoamericanos. Estos procesos apuntan, según García Canclini, a desligar toda producción artística y cultural de lo social y económico, reduciendo “la vida simbólica de la sociedad a la ritualización de un orden nacional o cósmico afirmado dogmáticamente”.⁴ En el contexto chileno, el proceso descrito por García Canclini también responde y se refuerza a

metáforas (Santiago: Cuarto Propio, 1998); Raquel Olea, “Libertad de arte y otros imaginarios”, *La Época* (19 de agosto, 1994); Pedro Lemebel, “Juan Dávila (la silicona del libertador)”, en *Loco Afán (crónicas de sidario)* (Santiago: LOM Editores, 1996).

⁴ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Buenos Aires: Paidós, 2010), 164.

partir de una cuestión de carácter disciplinar: al someterse de buenas a primeras al juicio —promulgado primero por críticos europeos en el siglo XIX y posteriormente repetido y aceptado por los nuestros— que sancionaba al arte chileno del siglo XIX como derivativo y periférico, como un arte de “segundo orden”, nuestros artistas y sus obras fueron ubicados en una “zona gris”, a medio camino entre la historia del arte y la historia cultural. Puesto que desde la historia del arte no parecía alcanzar autonomía ni articulación, sobre todo si esa historia del arte se organizaba a partir de su símil metropolitana, el arte del periodo ganó valor visualizando “comunidades imaginadas”. Concentrada en el paradigma de lo nacional —el único paradigma que parecía permitir un análisis de las obras del siglo XIX— la historia del arte chilena se ha dedicado a mantener y perpetuar fronteras conceptuales que limitan el estudio del arte a los avatares de la construcción de los estados modernos.

Las condiciones que generaron este relato no responden exclusivamente a las fuentes del periodo ni tampoco se originaron aisladamente dentro de la universidad. Ellas son parte de un largo y complejo proceso vinculado a la formación de la historia del arte en Chile. Sin embargo, ellas se cristalizaron en un periodo clave de la historia reciente del país: la década de 1980. Durante esa década, intelectuales e historiadores del arte vinculados al régimen sentaron las bases de un relato historiográfico institucional, consolidaron un canon basado en héroes patrios y escenas nacionales y estrecharon relaciones entre arte, instituciones públicas y poder militar. A riesgo de apurar un juicio, me gustaría por ahora proponer lo siguiente: el discurso de lo nacional consolidado durante la década de los ochenta ha permeado de tal manera a la historia del arte en Chile que, teniendo consciencia del destino crítico de la pintura del siglo XIX, hemos reemplazado la condición de posibilidad del arte por su pertenencia a la nación.

I

Si hay una cuestión clave para entender la historia del arte chileno de las últimas décadas son los rumores sobre su supuesta inexistencia. Este comentario, devenido en lugar común, comenzó a tomar forma y ser repetido tanto en cafés y sobremesas como en aulas universitarias en los años noventa, una vez recuperada la democracia tras 17 años de dictadura militar. Aludir a la inexistencia de un relato historiográfico vinculado a las artes tenía relación con el descontento y la crisis provocada por el largo periodo en el que el Museo Nacional de Bellas Artes y la Universidad de Chile (museo y universidad estatales) habían estado bajo la tutela de la dictadura y en el que otros espacios de formación se habían alineado con el régimen por

razones ideológicas o por mero pragmatismo. Sin embargo, al contrario de lo que pudiésemos esperar, esta consigna no parecía ir acompañada por el entusiasmo que podría suponer una especie de “borrón y cuenta nueva” ni era repetida con la urgencia que prepara la reevaluación de un campo. La frase era expresada, más bien, con un tono de resignación, de cierta desidia, convirtiendo al interlocutor en cómplice de un secreto a voces, de una verdad innegable.

Aquellos que conocen el contexto chileno recordarán esas expresiones y recordarán también las discusiones y los debates desarrollados por esos años en el mundo del arte sobre la nueva institucionalidad cultural y el lugar del arte en torno a cuestiones claves como “memoria” y “pensar la posdictadura”. Es aquí, sin embargo, donde creo necesario hacer una salvedad. A pesar de que en estas discusiones el arte, y en particular el de la “escena de avanzada”, tenía un lugar central, la historia del arte no lo tenía.⁵ La historia del arte “no existía”. Esto no quiere decir que no hubiese una reflexión desde la crítica y la teoría del arte sobre cuestiones como memoria, historia y producción artística. Sin embargo, el marco temporal de esa reflexión se restringía al siglo xx. El interés de curadores, académicos y críticos comenzaba en el 1900 (particularmente en 1910, año de la celebración del Centenario de la Independencia de Chile y fecha en que se inauguró el Palacio de Bellas Artes). Cuando se mencionaba el arte del siglo xix —y en particular su pintura— se hacía referencia, despectivamente, a la “ilustración de la historia”. Si el arte era “ilustración”, la historiografía de ese periodo se asumía como el relato que ponía en contexto “imágenes nacionales”. Describiendo los procesos de la pintura durante el siglo xx, el crítico Justo Pastor Mellado irónicamente escribía a principios de la década pasada que “la modernidad de la pintura chilena” se definía “en torno a la cuestión de la des-ilustración fenomenológica del discurso de la historia”.⁶

Paradójicamente, este “rumor” se consolidó en 2000, en el centro de la oficialidad cultural. Ese año, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) organizó una serie de exposiciones titulada Chile: 100 años de Artes Visuales. El cambio de siglo y la celebración de los diez primeros años de vida democrática tras la dictadura eran una buena excusa para hacer una revisión del arte chileno. El ciclo incluyó tres exposiciones consecutivas que cubrieron todo el calendario de ese año: la primera se tituló Modelo y Representación (1900-1950), la segunda Modernidad y

⁵ La “escena de avanzada”, término acuñado por la crítica Nelly Richard, reunía a una serie de artistas que produjeron obras complejas de alto rendimiento político y conceptual en contra de la dictadura.

⁶ Justo Pastor Mellado, *Textos estratégicos* (Santiago: Universidad Católica de Chile-Escuela de Arte Pontificia, 2000), 108.

Utopía (1950-1973), y la tercera, Transferencia y Densidad (1973-2000). Si bien el papel de Chile: 100 Años de Artes Visuales es determinante a la hora de evaluar los principales obstáculos de la historia del arte chilena, en este momento quiero detenerme en una cuestión de apariencia menor presente en el primer catálogo de la serie (y más cercano, por supuesto, al siglo XIX). En esta primera publicación, dirigida por el historiador del arte y en ese entonces curador del MNBA Ramón Castillo, se revela, a mi juicio, el “inconsciente colectivo” de la historia del arte. En la presentación del catálogo el director del museo, Milan Ivelic, se preguntaba: “¿Qué señales, marcas o hitos ha dejado el trabajo visual de los artistas chilenos en estos últimos cien años? ¿Qué historia del arte chileno podemos escribir que no sea sólo un desfile de nombres y obras, de promociones y generaciones?”⁷ A continuación, Castillo agregaba en el prefacio, titulado “La historia del arte como problema”:

Todo lo que conocemos del pasado ha sido consecuencia de los objetos, relatos, reportajes e historias del arte nacional a partir de las instituciones culturales de los primeros 50 años del siglo XX. [...] Lo interesante es cuestionarse entonces: ¿cuánto se ha olvidado u omitido en materia expositiva e historiográfica?, ¿qué ha ocurrido con todas aquellas dudas y omisiones a las que nos enfrentamos al revisar el desarrollo del arte en Chile? Estos vacíos son habitualmente quitados del camino para evitar la incoherencia y forzar la sucesión ordenada de los acontecimientos. En suma, cabe preguntarse: ¿Cuánto de lo que hoy sabemos del arte chileno no es más que una forma obligatoria y mecánica de nombrar, calificar y repetir los hechos de acuerdo a esquemas conceptuales nunca antes revisados?⁸

Siguiendo el sentido común, es imposible no estar de acuerdo con estas declaraciones. ¿Qué historia del arte podemos escribir? y ¿cuánto hemos olvidado u omitido? son preguntas que necesitaban (y necesitan) respuesta. A pesar de que faltan todavía estudios que analicen desde una perspectiva crítica estas exposiciones y revisen cómo estas preguntas fueron atendidas en sus diseños curatoriales, sí podemos dar cuenta de un curioso paso en falso. En el primer capítulo de este catálogo, también escrito por Castillo y titulado “El modelo europeo: crónica de una ilusión”, se hacía un recuento del arte del siglo XIX para “poner en contexto” el arte del siglo XX. En él, el autor hacía exactamente lo mismo que tanto Ivelic, el director del museo, y él mismo, como curador, habían propuesto evitar. La historia

⁷ Milan Ivelic, “Presentación”, en *100 años de artes visuales: modelo y representación (1900-1950)* (Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000), 9.

⁸ Ramón Castillo, “La historia del arte como problema”, en *100 años de artes visuales*, 15.

del siglo XIX se presentaba, citando nuevamente al director, como “un desfile de nombres y obras, de promociones y generaciones”. El arte del siglo XIX no sólo era introducido como un apéndice. Más grave aún, para el arte “pre-moderno” no corrían las mismas convenciones historiográficas que para el “arte moderno”.

Podríamos dejar pasar este “paso en falso” si éste fuese sólo eso, un paso en falso. Sin embargo, este desliz da cuenta de la manera en que los historiadores del arte han comprendido el arte del siglo XIX durante el periodo de la “transición” a la democracia. Las preguntas que aquí nos debiésemos hacer —para acercarnos al núcleo del problema— refieren no sólo a qué tipo de relato ha articulado a la pintura del siglo XIX, sino también cuáles son las operaciones y conceptos que han hecho que ese discurso haya permeado de tal manera a su objeto de estudio que aún hoy parezca imposible desmarcarse de él.

II

Dos años después del golpe de Estado producido el 11 de septiembre de 1973, el régimen militar publicaba la *Política cultural del gobierno de Chile*. En ella, los ideólogos culturales de la dictadura comenzaban el texto acusando la alta politización de la cultura chilena durante el gobierno socialista de Salvador Allende:

el desenvolvimiento cultural en nuestro país no ha seguido más pautas que las dictadas espontáneamente por quienes lo han enriquecido, salvo el caso del trienio 1970-1973, en que el marxismo intervino, orientó y manejó la creación cultural chilena ajustándola estrictamente a los cánones que estuvieran de acuerdo con sus objetivos políticos.⁹

Al mismo tiempo, argumentaban que

en una sociedad libre, que respeta al individuo y ampara sus manifestaciones espirituales, el gobierno no puede transformarse en el inductor exclusivo de la actividad cultural. Sin embargo, le es lícito, y constituye su obligación ineludible, velar porque los valores morales que inspiran a los individuos [...] estén encaminad[os] a la consecución y los grandes ideales que dicho gobierno se ha trazado en beneficio de la Nación.¹⁰

⁹ *Política cultural del gobierno de Chile* (Santiago: Editora Nacional Gabriela Mistral, 1975), 9.

¹⁰ *Política cultural del gobierno de Chile*, 7.

Con estas dos citas fácilmente podemos dar cuenta del marco establecido por la dictadura para el desarrollo de la cultura: una libertad vigilada en la que el Estado velaría por la difusión de un discurso moral y nacional. Los aspectos mencionados en este documento —acusar al socialismo de instrumentalizar el arte, la promesa de incentivar manifestaciones “espirituales” y la intención de homogeneizar y hegemonizar la actividad cultural— son comunes en cualquier régimen conservador y autoritario. Sin embargo, hay un punto más, que también forma parte del repertorio básico del autoritarismo, que me gustaría comentar por separado para destacar su relevancia en relación con el tema que nos convoca: “el arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas, sino que con la verdad del que lo creó, y esa verdad tendrá que ser reflejo del ambiente de decencia, de honestidad, del concepto de destino trascendental que animará a un pueblo”.¹¹ Fue esta cuestión —que el arte no podía estar comprometido con ideologías políticas y que debía, por el contrario, estar en concordancia con la “verdad del que lo creó”— la que permeó las bases disciplinares de la historia del arte en Chile.

Dentro de la historia del arte, el trabajo ideológico de la “promoción de un alma nacional” (el que ha resultado ser tremendamente exitoso hasta el día de hoy) ha operado esquemáticamente de la siguiente forma: haciendo creer que “lo nacional” es la única variable de estudio posible y que “lo chileno” significa lo mismo para todos; convirtiendo cada obra en una “ilustración de la historia”, es decir, vaciándolas de todo contenido social, económico e incluso artístico —borrando, en suma, su densidad política—; y reemplazando la condición de posibilidad del arte por su pertenencia a la nación. En otras palabras, transformando de tal manera “lo nacional” en un relato hegemónico que resulte difícil —sino imposible— desmarcarse de esa estructura historiográfica, política e institucional.

Este modelo fue puesto en marcha desde mediados de la década de 1970 y consolidado en la siguiente a partir de las exposiciones, catálogos y publicaciones desarrollados en el Departamento de Extensión del Ministerio de Educación y reforzado con de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (DIBAM); sin embargo, ya se encontraba circulando desde los años cincuenta en los libros del español vecindado en Chile, Antonio Romera, principalmente en su *Historia de la pintura chilena* (1951) y su *Asedio a la pintura chilena* (1969). Los textos de Romera —por razones que explicaremos dominaron la bibliografía sobre el tema— estaban organizados mediante lo que él denominó como “claves” y “constantes”:

¿Es posible encontrar algo característicamente chileno? Creo que sí [...] No se trata de tipismo en las escenas, sino de características más hondas [...]

¹¹ *Política cultural del gobierno de Chile*, 40.

En la pintura chilena, a lo largo de siglo y medio, se pueden advertir unas constantes, unos rasgos persistentes en los que queda inscrita la actividad de nuestros artistas. Son cuatro puntos que reaparecen siempre: Paisaje, Color, Influjo Francés, Carácter.¹²

En este famoso pasaje repetido *ad nauseam*, el autor resolvió —sin explicar ni las fuentes ni los procesos conceptuales que fundamentaban su pensamiento y justificaban esta bizarra nomenclatura— el pasado, presente y futuro del arte chileno. Romera le dio a la historia del arte un “marco conceptual” que, lamentablemente, nunca ha sido puesto en cuestión. Al leer sus libros junto a los innumerables artículos que escribió para medios de prensa, podemos sacar varias conclusiones que nos permitirán entender con mayor profundidad por qué ellos se convirtieron en la base indiscutida de la historia del arte del periodo de dictadura. En primer lugar, su obra no estaba fundamentada en una reflexión historiográfica. Sus textos surgían de su “yo interno”, de las “impresiones” y “evocaciones” que le sugerían las obras comentadas. Segundo, al no estar basados en una práctica sistemática de investigación, sino en un tipo de conocimiento informal adquirido a partir de recuentos artísticos de principios del siglo xx y de sus encuentros con anticuarios y coleccionistas, su trabajo establecía un claro divorcio entre las obras comentadas y los contextos en los cuales esas obras se inscribían. Tercero, el reconocer al arte europeo y particularmente el francés como una fuente civilizatoria única y del cual el arte chileno era subsidiario, la base de sus análisis eran comparaciones que finalmente atomizaban y descontextualizaban aún más las obras. Por último, al plegarse al paradigma del “artista como creador”, Romera terminaba prescindiendo de cualquier herramienta metodológica y epistemológica. ¿Por qué? Porque la comunicación entre artista y crítico se basa, entonces, en una relación libre y armoniosa entre “almas”. El hombre “trasciende”, desde este punto de vista, la historia.

Muchas de estas cuestiones quedaron en evidencia en la primera mitad de la década de los ochenta, años en los que se publicaron al menos cuatro historias generales del arte chileno: la de Ricardo Bindis, *La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días* (1979); la de Alicia Rojas Abrigo, *Historia de la pintura chilena* (1981); la de Milan Ivelic y Gaspar Galaz, *La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981* (1982), y la de Isabel Cruz, *Arte: lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile* (1984).

Guardando las diferencias en relación con el carácter, rigor hermenéutico, y proposiciones teóricas de estas publicaciones, junto a las filiaciones políticas de sus autores, es necesario comentar que ninguno de estos

¹² Antonio Romera, *Asedio a la pintura chilena* (Santiago: Nascimento, 1969), 8.

textos propuso lecturas alternativas a las ya establecidas, descentrando y/o descanonizando a la pintura decimonónica. En términos generales, estas historias del arte establecieron —fuera por una vía patrimonial, pictórica-modernista o trascendental— la pertenencia natural de la pintura del siglo XIX a un proyecto colectivo, emocional y simbólico de la formación del estado-nación. Presento un par de citas para dar cuenta de lo que he comentado hasta ahora. Primero, un ejemplo temprano que funciona como antecedente. En su *Historia de la pintura*, Antonio Romera comenta sobre José Gil de Castro, artista “de los próceres y de la independencia”:

En la ingenuidad de sus imágenes se unen sentimentalismo y folklorismo. Los pinceles parecen movidos por la voluntad multitudinaria, por el populismo callejero, por una anónima mano colectiva [...] El desconocimiento absoluto de la vida del pintor adquiere aquí un rango significativo. El anonimato es condición casi indispensable de toda obra vernacular.¹³

Por otra parte, en su *Historia de la pintura* Milan Ivelic y Gaspar Galaz se referían a la obra del mismo artista, de la siguiente manera:

José Gil de Castro es, legítimamente, el nexo entre dos épocas; su pintura representa la transición entre un mundo que termina y otro que se inicia. [...] Este artista entendió que entre ambas épocas no había ruptura sino encuentro; y que era perfectamente posible conciliar una técnica cuyo aprendizaje había realizado en los marcos del espíritu colonial, con una temática que reflejaba los deseos e inquietudes de un público que, de manera incipiente, comenzaba a orientar sus preferencias hacia corrientes estéticas que lo alejaban de la concepción antigua.¹⁴

Estos fragmentos están organizados, al igual que los textos de los títulos previamente mencionados, de forma absolutamente ahistórica. Si me permiten parafrasear a Meyer Shapiro, vía Griselda Pollock, por lo adecuadas que son sus palabras para describir la historia del arte chileno de esa época, debiéramos decir que estas historias,

presentaban una narrativa linear, evolucionista, de creadores individuales agrupados en estilos y escuelas donde el discurso historiográfico es reemplazado por la mera cronología [...], donde se hace irrelevante describir la sociedad [...], el carácter de los conflictos y estructuras sociales [...] es decir,

¹³ Antonio Romera, *Historia de la pintura chilena* (Editorial del Pacífico, 1951), 22.

¹⁴ Milan Ivelic y Gaspar Galaz, *La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1982), 37.

el campo real de la producción y el consumo del arte. La historia, si llega del todo a aparecer, queda reducida a una serie de incidentes que aceleran o obstruyen el desarrollo del arte, porque el arte es siempre explicado por la popular teoría de agotamiento, novedad y reacción.¹⁵

Ahora bien, si por un lado la historia del arte oficial estaba instalando su agenda artístico-política, por otro, los críticos e intelectuales de oposición estaban dedicados a lo mismo. Sin embargo, si los primeros estaban desmantelando la historia del arte, los segundos la estaban desarticulando. Dentro de los grupos de artistas, críticos, teóricos e intelectuales de oposición, el ejemplo de la “escena de avanzada”, liderado por la crítica Nelly Richard, es el más significativo. Su relevancia radica no sólo en la consistencia y productividad teórica de su discurso. También está asociado al lugar que éste ocupa hoy en la universidad. Una vez vuelta a la democracia, los principales actores e individuos afines a la “escena de avanzada” pasaron a convertirse en la nueva institucionalidad cultural y el discurso crítico de Richard pasó a ser parte de la práctica universitaria. Un lugar que mantienen hasta el día de hoy.

En *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* —publicado en 1986 en Melbourne gracias a las gestiones del artista chileno exiliado en Australia Juan Dávila— Richard expuso una serie de ideas que hacía tiempo estaban circulando en diversas publicaciones independientes, marginales y autogestionadas. Este libro, que hoy se identifica como una de las principales fuentes de estudio sobre la “avanzada” fue reeditado, esta vez en español, en 2007, años después de haber desaparecido del horizonte editorial y circular escasamente en fotocopias. Una de las cuestiones más significativas que Richard enunciaba a lo largo de sus capítulos (y que con el tiempo se ha transformado en uno de los aspectos más analizados por filósofos e historiadores) tiene que ver con la forma en que Richard conceptualizó la historia y cómo la “avanzada” se relacionó con ella.

Después de las múltiples fracturas causadas por el golpe de estado, [ya] no quedaba historia ni concepción de historicidad trascendente que no estuviera enteramente socavada por la revelación del engaño o del fracaso. Ni la cruel historia oficial de los dominadores ni la dolorosa historia contra-oficial de los dominados (una historia construida—éticamente—como reverso, pero

¹⁵ Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art* (Londres/ Nueva York: Routledge, 1988), 18-19. La cita alude a una crítica de Meyer Schapiro a un libro de Alfred Barr.

igualmente lineal en su simetría invertida), eran ya capaces de orientar al sujeto cultural.¹⁶

Imposibilitados de aceptar un relato lineal y pensar en el devenir de la historia después de la fractura producida por el golpe, la “avanzada” se movía entre los márgenes y las zonas baldías dejadas por discursos totalizantes. Estos discursos se extendían, a su vez, al museo y a la universidad. El arte de la “avanzada” debía, mediante la “insubordinación de los signos” (parafraseando el título de otro libro de Richard), subvertir los espacios de autoridad, utilizando todos los recursos conceptuales, visuales y mediales posibles. En este contexto, la historia del arte se asumía, lógicamente, como “relato oficial”. En un texto anterior publicado en un “Dossier sobre crítica de arte en Chile” compilado por la *Revista Cal* en 1979, Richard comentaba:

La historia del arte oficializa su informe (la historia del arte se vuelve historia oficial) en cuanto calla las opciones que lo rigen, dando a conocer tal informe no optativamente sino imperativamente, como único informe posible. [...] la oficialidad nace [cuando] ofrece espontáneamente su palabra como palabra inocente, portadora de un significado dado (por naturaleza) y no construido (por cultura).¹⁷

La historia del arte se entendía, en este contexto, como problema. Eso lo demuestra no sólo la atención dada por Richard al tema, sino también la de intelectuales ligados a la “avanzada” como Adriana Valdés y Pablo Oyarzún, y ciertas obras, a mi juicio brillantes, que problematizaban la historia del arte chileno como *De la chilena pintura, historia* (1976) de Eugenio Dittborn, *La historia residual de la pintura chilena* (1981) de Carlos Altamirano y *La historia sentimental de la pintura chilena* (1982) de Gonzalo Díaz. Sin embargo, textos y obras entendían exclusivamente el arte del siglo XIX como un pasado reaccionario que, irónica y paródicamente había que descentrar y descanonizar. Este pasado estaba representado por el pintor burgués o pintor de domingo, el caballete, la tela enmarcada y la “ilustración de la historia”. Este pasado se asociaba no sólo a esa historia lineal que había que negar; también, al museo que había que desestabilizar; a la clase acomodada que coleccionaba esas pinturas y que había que neutralizar, y al oficialismo, que usando esas obras como símbolos nacionales (principalmente a través de las representaciones de los héroes de la independencia, paisajes del territorio chileno y escenas de costumbres), había

¹⁶ Nelly Richard, *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973* (Santiago: Metales Pesados, 2007), 21.

¹⁷ Nelly Richard, “Dossier sobre crítica de arte en Chile”, *Revista Cal* (1979): 4.

establecido una equivalencia entre pintura y patria. Eso, el oficialismo, era lo que había que desarticular.

La ahistoricidad de estas historias del arte de los años ochenta y la inexistencia de un espíritu crítico que fuera más allá del paradigma de “lo nacional” (de lo patrio, de la existencia de un imaginario que uniera a todos los chilenos bajo un mismo cuerpo de imágenes, etcétera) establecieron una correspondencia entre objeto de estudio y discurso historiográfico. Cuando esa correspondencia se hizo patente, la historia del arte comenzó su lenta agonía. Las obras dejaron de ser obras y pasaron a hacer “ilustraciones” de la historia, y la historia pasó a ser, sin variaciones hasta el día de hoy, la historia del arte de la “nación”. Déjenme decirlo de otra manera. Cuando las obras (del XIX) comenzaron a ser entendidas como equivalentes al discurso que las inscribía —el discurso formalista que negaba todo contexto sociopolítico— toda obra pasó a ser reaccionaria y todo discurso pasó a ser un relato que daba cuenta del único contexto que seguía siendo válido para el régimen: el de la patria.

Sin desmerecer la forma en que la idea de nación (y de construcción de la nación) fue entendida y problematizada durante el siglo XIX, quiero llamar la atención sobre la manera en que la historia del arte desarrollada durante la época de la dictadura utilizó esta categoría, naturalizándola y convirtiéndola en el único marco posible para entender el arte decimonónico. Desdibujando contextos políticos y sociales —especialmente cuando esos contextos demostraban el compromiso político de izquierda y la filiación anticlerical de los artistas del periodo, opuesto, lógicamente, a los intereses de historiadores del arte conservadores— esas historias del arte no sólo aislaron sus objetos de estudio de todo ejercicio crítico; con sus prácticas, también minaron y desarticularon a la historia del arte como disciplina, como campo de estudio. Esta estrategia ha tenido, y todavía tiene, reconocimiento académico y un nutrido cuerpo de lectores. ¿Por qué? Porque no hay construcción cultural más hegemónica que la de la nación. ¿Cómo criticar, en este sentido, algo que a través de los tiempos se ha convertido, a pesar de los anuncios de crisis y de superación del concepto, en algo dado, en algo “natural”?

A veinte años del término de la dictadura aún seguimos profundamente atados a ella. Al menos en lo que respecta a la historia del arte, seguimos ligados a una ideología conservadora y de corte patrimonial y trascendental que busca neutralizar tanto a sus objetos de estudio como a la escritura que se hace de ellos. Uno de los principales desafíos de la disciplina hoy es superar la relación dialéctica que asocia la historia del arte conservadora y la posición teórica de la “escena de avanzada”. Estudiar el arte del siglo XIX y sus fuentes de manera crítica y sistemática es tan necesario como analizar el contexto histórico, el de la dictadura, en el cual se estableció este particular

divorcio entre teoría y praxis. Es este trabajo el que permitirá pensar el arte del siglo XIX y el del XX desde una nueva perspectiva, estableciendo nuevas rutas de investigación entre arte, sociedad y política.

Para cerrar esta presentación me gustaría volver a la obra de Dávila. Como comentaba al principio en *El libertador Simón Bolívar* coexisten dos paradigmas artísticos: uno de corte narrativo y evidentemente travestido, y otro de corte abstracto que parece ir apoderándose de la obra y que recuerda los procesos internacionales del modernismo. El trabajo de Dávila, una lúcida intervención sobre los alcances del arte y la cultura en la esfera pública, es también, creo, una lúcida afrenta a la historia del arte chilena. Una disciplina que en el estudio del siglo XIX sigue, hoy por hoy, atrapada ya no sólo por los límites conceptuales de “lo nacional”, sino también por las dinámicas de un mercado neoliberal, que ve esos objetos, esas pinturas, como simples expresiones de un patrimonio oligárquico aprisionado en su historicidad, pero que es necesario preservar.

FORMA-LIBRE: MODO BRASILEÑO DE ABSTRACCIÓN O EL MALESTAR EN LA HISTORIA¹

LUIZ RENATO MARTINS
Universidad de São Paulo, Brasil

Ausencia de historia y forma-libre

Al contrario de México y Argentina, en Brasil no se dispone de historia del arte como disciplina institucionalizada y menos aún en la forma de sistema crítico-reflexivo. En 1947, Lourival Gomes Machado (1917-1967) afirma en *Retrato da arte moderna do Brasil* que se carece del primer historiador del arte brasileño, sistemático y con visión general del desarrollo cultural, erudito y capaz de interpretación.² Críticos importantes como él y Mário Pedrosa (1900-1981) —este último la figura más decisiva e iluminada de la crítica visual brasileña— enfrentaron la cuestión respectivamente en 1947, 1952 y 1973, con resultados siempre limitados.³

¹ Este trabajo contó con una beca de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) para su reelaboración y presentación en Oaxaca, en el XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. Continuo/Discontinuo. Los Dilemas de la Historia del Arte en América Latina, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en 2011. La versión inicial, titulada “Pampulha e Brasília ou as longas raízes do formalismo no Brasil”, fue presentada en el ciclo Inventar y Vivir - Oscar Niemeyer en Pampulha, Fundación Centro de Estudos Brasileiros (FUNCEB)/Embajada de Brasil, Buenos Aires, 14 de octubre de 2009, y en el Seminario Precarização, Apartheid e Desmanche, São Paulo, 10 de octubre de 2010; una segunda versión, con el mismo título, fue publicada en la revista *Crítica Marxista*, núm. 33 (2011): 105-114.

² Lourival Gomes Machado, *Retrato da arte moderna do Brasil* (São Paulo: Departamento de Cultura, 1947), 6.

³ Continuaba Gomes Machado: “Monografías soberbias, aparecen a veces y, en muchas oportunidades, una monografía —por ejemplo, sobre el Aleijadinho— vale por el estudio de una época. Sin embargo, no basta. Quedarán provisionalmente faltando aquellos estudios en que, más que el grande artista o el periodo bien caracterizado, constituyan las conexiones, los pasajes intermedios, las transiciones, el interés central del historiador. Y, lamentablemente, sólo es historia verdadera la que muestra cómo la cultura transita transformándose, cómo los modelos adquieren una medida de evolución, de crecimiento”. Véase Gomes Machado, *Retrato da arte moderna...*, 11, la traducción es mía. Sobre la cuestión, véanse también de Mário Pedrosa, “Semana de arte

No serán un libro o un autor los que harán la redención y el juicio continúa válido y de larga duración. Son muchas las razones para la laguna y no cabe aquí abordarlas. El hecho es que predominaron como tendencia los estudios monográficos que examinan un movimiento artístico, considerado en sí mismo, a la luz de sus propias premisas y determinado aisladamente en su positividad. Después del surgimiento de un mercado de arte dinámico en el inicio de los años setenta —resultante del llamado “milagro brasileño” pero también de la sofocación por la represión política del compromiso político-social de las artes visuales— vinieron muchos estudios que realizaban el punto de vista autoral y convirtieron al autor en positividad y mercancía. Aún estamos inmersos en esa escena, propia a un “sistema de autores”.⁴

En contrapartida, la historia y la crítica literaria se desarrollaron sistemáticamente en Brasil a partir de entrecruzamientos propios y la elaboración de una “causalidad interna”.⁵ Así, para responder a la cuestión principal propuesta por este coloquio, sobre la continuidad o discontinuidad de las historias del arte en América Latina, en el caso brasileño es preciso recurrir al modelo de reflexión relativo a la literatura y sus nexos con otras cuestiones nacionales.

Sin embargo, podemos, valernos también del discurso arquitectónico y urbanístico de Brasilia, ciudad proyectada entre 1956 y 1960 para ser la capital del país y que parte de una ambición sistemática de sintetizar la visualidad brasileña. El historiador argentino Adrián Gorelik denominó Brasilia “museo de la vanguardia”. De hecho, el proyecto de Brasilia

moderno”, *Política* (1952), 15-21; *Dimensões da Arte* (Río de Janeiro: Ministério da Educação, 1964), 127-142, reproducido en Mário Pedrosa, *Acadêmicos e modernos – Textos escolhidos III*, coord. de Otília B.F. Arantes (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo [EDUSP], 1998), 135-152; “A Bienal de cá para lá”, en Mário Pedrosa: *política das artes - Textos escolhidos*, vol. 1, coord. de Otília Arantes (São Paulo: EDUSP, 1995), 217-284; véanse también *Mundo, homem, arte em crise*, coord. de Aracy A. Amaral (São Paulo: Perspectiva, 1986), 251-258; Luiz Renato Martins, “Formação e desmanche de um sistema visual Brasileiro”, *Margem Esquerda/ Ensaíes Marxistas*, núm. 9 (abril, 2007): 154-167; Luiz Renato Martins, “O esquema genealógico e o mal-estar na história”, *Literatura e Sociedade*, núm. 13 (primer semestre, 2010): 186-211.

⁴ Véase Martins, “Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro”.

⁵ Para la noción de “causalidad interna”, central para la noción de “sistema cultural”, véanse de Antonio Candido, “Prefacios” e “Introducción” a 1a. y 2a. ed., en *Formação da literatura brasileira* (Río de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006), 11-20, 25-32; “Variações sobre temas da formação (entrevistas)”, en *Textos de intervenção*, ed. de Vinicius Dantas (São Paulo: Duas Cidades/34, 2002), 93-120. Sobre la noción de “sistema visual” y su configuración inicial en Brasil en la década de 1950, véase Martins, “Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro”, 160-161. Sobre la transición de la abstracción geométrica (concreta y neoconcreta) para la nueva figuración, véanse Luiz Renato Martins, “A nova figuração como negação”, *AR&S*, vol. 4, num. 8 (diciembre, 2006): 62-71; Martins, “O esquema genealógico e o mal-estar na história”, 188.

implica en su plan urbanístico y edificios-monumentos una narrativa sistemática que engloba el pasado colonial, así como el origen y la naturaleza del arte moderno brasileño, lo que incluye aun un discurso *neoprimitivo*. Por eso, es posible suponer que el caso de Brasilia valga como objetivación eventual de un discurso sistemático sobre el arte moderno de Brasil.⁶

Corolario de tal complejo discursivo es la forma-libre, engendrada en la arquitectura de Niemeyer (1907-2012) en el curso del proyecto para el complejo de edificaciones de la Pampulha (Minas Gerais) en 1940-1942, y que, favorecida por el panamericanismo y las circunstancias del esfuerzo de guerra, enseguida obtuvo reconocimiento internacional para la arquitectura moderna brasileña.

La forma-libre, en su licencia o desvío ante el funcionalismo corbusiano, preuncia el caso análogo, en el final del decenio siguiente (1959 y años siguientes), del arte neoconcreto, disidente de los imperativos del arte concreto y hoy también celebrado internacionalmente —ambos tenidos como emblema del proclamado “talento” de los autores brasileños.

La forma-libre es la expresión objetivada de lo que puede denominarse “propensión brasileña al formalismo”. ¿De dónde proviene esa tendencia? ¿En qué experiencia histórico-social se basa?

La propensión brasileña al formalismo

En *Raízes do Brasil* (1936),⁷ el historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) dio una respuesta incisiva sobre el origen de la propensión encontrada entre las familias patriarcales brasileñas al manejo de las formas, o para lo que denominaba de “talento”: proviene del poder que los valores y costumbres de las casas-grandes señoriales ejercieron desde el periodo colonial sobre la formación social y simbólica brasileña.

La facilidad y la destreza en el manejo de las formas radicaría, dice Buarque de Holanda, en la aversión al trabajo que las oligarquías rurales, cuando migraron a las ciudades, transmitieron a sus descendientes, quienes

⁶ La idea de Gorelik sobre Brasilia como “museo de la vanguardia” fue de gran valía para la elaboración de una de las claves de este trabajo: la idea de que el proyecto arquitectónico-urbanístico de la capital comprende los elementos de un sistema en esbozo del arte y de la arquitectura de vanguardias brasileñas. Adrián Gorelik, “Brasilia/O museu da vanguarda, 1950 e 1960”, en *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*, trad. de Maria Antonieta Pereira (Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2005), 151-190.

⁷ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, pref. de Antonio Candido (Río de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969 [1936]).

adoptaron profesiones liberales y optaron por prácticas y formas opuestas a la objetividad, a la precisión y al enfrentamiento de cuestiones reales. El tardío e incipiente sistema educativo brasileño, fundamentalmente clerical y privado, se amoldó a tales designios y combinó el segregacionismo de origen con el cultivo de formas disociadas de la realidad.

La fuente del problema es cabalmente resumida por el historiador: “toda la estructura de nuestra sociedad colonial tuvo su base fuera de los medios urbanos. Es preciso considerar ese hecho para comprenderse exactamente las condiciones [...] cuyos reflejos no se borraron hasta hoy”.⁸

El diagnóstico permanece válido 75 años después. Una tesis universitaria, realizada por Luiz Recamán en 2002,⁹ demuestra que la arquitectura moderna brasileña se asienta en principios *antiurbanos*. Revela así, por medio de un análisis estricto del discurso arquitectónico y urbanístico, la larga hegemonía del principio activo del orden colonial, que se traduce en la dictadura de las formas agrarias sobre las urbanas.

En síntesis, según el argumento de Recamán, una perspectiva *antiurbana* es la constante en el sistema formado por la arquitectura moderna brasileña, desarrollada en veinte años que comienzan con proyecto del edificio del Ministerio de la Educación y Salud (1936 a 1937, Lúcio Costa [1902-1998] y equipo),¹⁰ hasta aquellos de los proyectos de Brasilia (Oscar Niemeyer y Lúcio Costa), pasando por el segundo capítulo, el proyecto del pabellón brasileño en la Feria de Nueva York (1939-1940, Costa y Niemeyer), así como por el tercer icono, el conjunto de la Pampulha (1940-1942, Niemeyer). Concebidos siempre como unidades aisladas en el paisaje, tales

⁸ “Es efectivamente en las propiedades rústicas que toda la vida de la colonia se concentra durante los siglos iniciales de la ocupación europea: las ciudades son virtualmente, si no de hecho, simple dependencia de ellas”, principiaba la crítica del fenómeno de base, que se prolongaba, páginas adelante, en el diagnóstico del amor al “talento”: “No parece absurdo relacionar a tal circunstancia un trazo constante de nuestra vida social: la posición suprema que en ella detienen, de ordinario, ciertas calidades de imaginación y ‘inteligencia’ [...] El prestigio universal del ‘talento’, con el timbre particular que recibe esa palabra en las regiones, sobre todo, donde dejó huella más fuerte la explotación colonial y esclavista [...] proviene sin duda del decoro superior que parece conferir a cualquier individuo el simple ejercicio de la inteligencia, en contraste con actividades que requieren algún esfuerzo físico”. Véase Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, 50, la traducción es mía.

⁹ Véase Luiz Recamán, *Oscar Niemeyer: forma arquitetônica e cidade no Brasil Moderno* (tesis de doctorado, Universidad de São Paulo-Departamento de Filosofía da Faculdade de Filosofía, Letras e Ciências Humanas, 2002); una versión resumida de algunos argumentos de la tesis se encuentra en Luiz Recamán, “Forma sem utopia”, en *Arquitetura moderna brasileira*, ed. de Elisabeta Andreoli y Adrian Forty (Londres: Phaidon Press Limited, 2004), 106-139.

¹⁰ Integraron el equipo, bajo la coordinación de Lúcio Costa: Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Jorge Moreira (1904-1992), Carlos Leão (1906-1983), Ernani Vasconcelos (1912-1965) (consultoría de Le Corbusier, 1887-1965).



1. Iate Club (arq. Oscar Niemeyer, 1940, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais), visto desde el otro margen del lago (da Pampulha) a partir del Casino (1940, hoy Museo de Arte). Foto: © Luiz Renato Martins (noviembre de 2011).

edificios eran circundados por el vacío, o sea, por situaciones simuladas o efímeras (Feria de Nueva York) o por una *tabula rasa* de relaciones sociales (el área desierta de la Pampulha)¹¹ (fig. 1).

¹¹ Véase Recamán, *Oscar Niemeyer...*, 84-122. Sobre las circunstancias sociales y políticas que propiciaron la construcción del complejo de la Pampulha, Pedrosa afirmó en una conferencia en Francia, en 1953: “se realizaba el conjunto de la Pampulha, verdadero oasis, fruto de las condiciones políticas [...] de la época, cuando un grupo de gobernantes con plenos poderes, por el amor a su prestigio, decidió, como los príncipes absolutistas de los siglos XVII y XVIII, construir ese capricho magnífico [...] El milagro del Ministerio de la Educación no pudo ser realizado sino en razón de su grandiosidad, y de su programa impositivo. Sin el gusto de la gran comodidad, de la fruición, del poderío y de la riqueza de un gobernador de Estado de poderes ilimitados, Pampulha [...] no habría sido encargada ni realizada. Una parte del lado fastuoso de la nueva arquitectura viene sin duda de su comercio inicial con la dictadura. Ciertos aspectos de gratuidad experimental de las construcciones de Pampulha proceden del programa de capricho y lujo del pequeño dictador local”. Véase Mário Pedrosa, “Arquitetura moderna no Brasil”, en *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, ed. de Aracy Amaral (São Paulo: Perspectiva, 1981), 257-279, la traducción es mía. La prioridad conferida a la concepción del edificio como unidad aislada exhibida en el paisaje, destinada antes de todo a la contemplación, también se revela en un comentario reciente del arquitecto, sobre el proyecto del auditorio del Parque de Ibirapuera: “Arquitetura [...] Como es bueno ver surgir en la hoja blanca de papel un palacio, una catedral, una forma nueva, cualquier cosa que cree el espanto que el hormigón armado permite!”. Véase “Como se tudo começasse outra

Boda, novio y frutos

En suma, de la escena del origen de la modernización brasileña, bajo el análisis desmistificador de la investigación de Recamán, despunta el sistema de la arquitectura moderna brasileña como un fruto impar de la boda entre el proceso de modernización conservadora, de una formación social oligárquico-rural que transita hacia la industrialización, y el poder de seducción de una doctrina modernizadora, la arquitectura de Le Corbusier (1887-1965), concebida para reformar y ajustar las longevas ciudades europeas, nacidas del comercio local y la artesanía medieval, al programa taylorista de la industria monopolista.

Pero, ¿de dónde proviene la maduración precoz y con vigor impar del fruto de la unión de cónyuges tan heterogéneos y con historias nacionales tan distintas? En otras palabras, en qué términos se cimentó la unión de intereses y prácticas entre la transición conservadora del sistema productivo brasileño —del modo oligárquico rural al sistema comercial-industrial monopolista— y una técnica modernizadora traída por el arquitecto funcionalista franco-suizo a la base de la planificación de extracción industrialista —una técnica atávicamente afín a todas las revoluciones (siempre exclusivamente técnico-productivas)— o sea, revoluciones todas ellas que garantizaban a las clases propietarias el monopolio de los bienes y el mando absoluto sobre el trabajo.

La tesis de este trabajo es que el vector de la alianza, consumada con éxito, fue la estrategia común bonapartista —en el sentido que Marx confirió a este calificativo—¹² de agenciar el discurso a un tiempo positivista y

vez”, *O Estado de S. Paulo* (5 de diciembre, 2002): C3, la traducción es mía. Por otro lado, sobre la renuencia del arquitecto con relación a su proyecto para el edificio Copan (1953), situado en pleno centro urbano de São Paulo y en vecindad inmediata con otros edificios, y tenido hoy como un símbolo de la metrópoli, véase Recamán, *Oscar Niemeyer...*, 14-48.

¹² La noción de una burocracia hipertrofiada —ora armada (ejército), ora técnica (planeadores o similares)—, que empuña el gobierno cuando un equilibrio de fuerzas entre burguesía y proletariado impide el ejercicio político directo del poder por aquella, pertenece a los análisis efectuados por Marx sobre el ascenso del segundo Bonaparte en la tercera parte de *Las luchas de clase en Francia* (1850) y a lo que denomina las “ideas napoleónicas” en la séptima parte del *Dieciocho brumario de Luis Bonaparte* (1852). La cuestión es reanudada y actualizada por Trotsky en varios escritos; véanse principalmente el capítulo I de Leon Trotsky, “Bonapartismo y fascismo” y “La única salida de la situación alemana”, en *Alemania, la revolución y el fascismo*, vol. 1, trad. anónima, apéndice de Ernest Mandel (México: Juan Pablos Editor, 1973); Ernest Mandel, “Ensayo sobre los escritos de Trotsky sobre el fascismo”, *Alemania, la revolución y el fascismo*, 177-182; Karl Marx, “Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850”, en *Las revoluciones de 1848/ Selección de artículos de la Nueva Gaceta Renana*, trad. de Wenceslao Roces, pról. de Alberto Cue (México: Fondo de Cultura Económica, 2006); Karl Marx, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, trad. intr. y notas de Elisa Chuliá (Madrid: Alianza, 2003).

utópico, de la arquitectura moderna como simulacro del proceso político, el cual fue vaciado en favor del juego libre de las formas modernas.

Con la desentovadura bonapartista y el gasto estatal, la fase de laboratorio de los experimentos fue rápidamente vencida. A partir del surgimiento triunfal de la forma-libre, en la Pampulha, como forma-fetichismo de una arquitectura destinada a la exhibición y la especulación o la apreciación del valor, según muestra el estudio de Recamán,¹³ la arquitectura moderna tomó en las tierras calientes brasileñas —pero políticamente congeladas por el autoritarismo— un aire familiar —tan familiar como otras especies trasplantadas: caña de azúcar, coco, latifundio, esclavitud, café, etcétera.

¿Ahora quién puede imaginar Brasil sin tales perlas? El gran invento mercantil luso-colonial fue, en primer lugar, el latifundio —molécula de la forma-imperio—, del que derivan las demás calidades y ventajas comparativas tenidas hasta hoy por excelencias brasileñas. ¿Cuál es el lugar de Brasilia y de su figura esencial, la forma-libre, en tal collar que tan bien ciñe la forma territorial imperial, otro legado del pasado colonial?

Una perla moderna

Además de la filiación de esa arquitectura al patronato y al patriarcado que siguen monopolizando los poderes del Estado, analicemos su estilo, con marca y poder de seducción impares. ¿Cuál es el gen de la molécula emblemática del talento brasileño para la arquitectura moderna: la forma-libre?

¹³ “El nuevo conjunto no se estructura [...] en cualquier plano o ciudad, pero alrededor de un lago, que desobstruye las visuales para su mejor contemplación, duplicada por los reflejos en el agua. Todos los nuevos edificios proyectados por Oscar Niemeyer se vuelven hacia el vacío del lago. Aun la capilla da la espalda a la calle (que un día sería la conexión con la ciudad), y se abre, con la fachada este toda de vidrio, para el lago estructurador [...] Buena parte de las soluciones encontradas en la Pampulha se debe a su extenuante visibilidad, factor de interligación que da unidad al conjunto. Los pequeños edificios son a la vez objetos en un mostrador para ser intensamente admirados (por eso su aislamiento y la gran distancia entre ellos), y plataformas de contemplación del propio conjunto. Cada uno estimula, a través de la disposición de su arquitectura, la conexión visual con las otras unidades. La distancia, para lograr ese efecto de alejamiento y conexión, es fundamental. No sólo la distancia del conjunto en relación a la ciudad, pero la separación de los objetos arquitectónicos entre sí, a través de un *medium*, que es el vacío del lago. Él intensifica el contacto visual y establece la distancia, vacante, de observación. Ese vacío es el grado cero de la sociabilidad y de la historia. Podríamos añadir: el grado cero de la geografía, ya que no se trata más del posicionamiento de un observador en las coordenadas del espacio perséptico, pero, fuera de él, donde se anulan las relaciones cognitivas de la proporción, de la evaluación y actuación (praxis)”. Véase Recamán, *Oscar Niemeyer...*, 101-103, la traducción es mía.

Se volvió habitual, desde las críticas de Max Bill (1908-1994) a la Pampulha,¹⁴ rechazarla alegando que la forma-libre deriva del barroco-religioso colonial. Tal alegato meramente hace par con el elogio de Costa a la arquitectura colonial civil.¹⁵ Sólo que la disidencia de Niemeyer ante la lección del funcionalismo, que nunca dejó de reconocer (fig. 2), no es de tenor arquitectónico sino de raíz artística —y por eso fue sancionada como licencia filial¹⁶ por Le Corbusier.

Así, el desvío de Niemeyer frente al trazo funcionalista se prende antes por medio del tenor dúplice y ambivalente de su abstracción a algo de naturalista y primitivo, propio del modernismo brasileño —mucho más *art déco* del que se juzgó. La forma-libre bebe directamente del *neoprimitivismo* del lexico Pau-Brasil y del arte antropófago de Tarsila do Amaral (1886-1973) (fig. 3).

Entre las curvas anchas y sinuosas del dibujo de Tarsila y las formas-libres, se tejen continuidades evidentes en el mero cotejo visual de las formas de Niemeyer con las de la pintura de Tarsila¹⁷ (fig. 4). En ambos, los trazos alegan la esencia del “hombre brasileño”, y pretenden estilizar las formas populares y la visualidad brasileña. Subyacente a tal orden de similitudes, reveladora de la premisa tardo-modernizadora y autocrática que comparten, reside la convicción de poder hacerlo desde el alto y por medio del dibujo.¹⁸

¹⁴ Uno de los pocos en criticar la forma-libre —inmediatamente celebrada nacional e internacionalmente— fue el artista y mentor de la Escuela de Úlm (Suiza), Max Bill (1908-1994). Véase, a propósito, Flávio de Aquino, “Max Bill critica a nossa moderna arquitetura – entrevista com Max Bill”, *Manchete*, núm. 60 (1953): 38-39.

¹⁵ Para la primera de las muchas alabanzas de Costa a la arquitectura colonial véase Lúcio Costa, “O Aleijadinho e a arquitetura tradicional”, en *Sobre arquitetura*, ed. de Alberto Xavier, coord. de Anna Paula Cortez (Porto Alegre: UniRitter Editorial, 2007), 12-16. Edición facsímile de Lúcio Costa, *Sobre arquitetura*, ed. de Alberto Xavier (Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1962). La visión expuesta en el artículo fue posteriormente revista en lo que toca a la crítica a la obra de Aleijadinho, pero, reiterada en cuanto al elogio a la arquitectura colonial.

¹⁶ Relación de proximidad con tal tenor explica la aceptación generosa y cordata de Niemeyer, entre magnánima y reverente, frente a la incorporación tardía de la propuesta de Le Corbusier a la solución vencedora (de Niemeyer), en el proceso del concurso entre un equipo internacional de arquitectos reunido por Wallace Harrison para la elección del proyecto del edificio sede de la Organización de las Naciones Unidas en Nueva York, en 1947. Para relato detallado del caso por Niemeyer, véase Oscar Niemeyer, *Minha arquitetura* (Río de Janeiro: Revan, 2000), 24-29.

¹⁷ Para las proximidades de trazo, compárese, por ejemplo, la combinación de formas curvas y geométricas en la pintura de Tarsila, *La negra* (1923, óleo sobre pantalla), con la fachada frontal de la Iglesia de San Francisco (1940) de Niemeyer. Compárense también los volúmenes curvilíneos de la fachada trasera de esa iglesia con Tarsila, *Paisaje con palmeras* (1928, lápiz sobre papel). Para otros detalles, véase Martins, “De Tarsila a Oiticica”, 151-162.

¹⁸ Los lenguajes de Tarsila y Niemeyer comparten además del privilegio señorial de modernizar y legislar, también algunos de los elementos diseminados en sus contenidos, tales como la



2. Vista interna, dando al lago, del Casino, actual Museo de Arte de la Pampulha (arq. Oscar Niemeyer, 1940, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais; en el piso, al fondo, se avistan partes de una instalación artística provisional). Foto: © Luiz Renato Martins (noviembre de 2011).



3. Vista externa de la marquesina y del salón de la Casa do Baile (arq. Oscar Niemeyer, 1940, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais), al lado del lago de la Pampulha. Foto: © Luiz Renato Martins (noviembre de 2011).



4. Vista de la fachada trasera de la Iglesia de São Francisco (arq. Oscar Niemeyer, 1940, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais), en el margen del lago. Foto: © Luiz Renato Martins (noviembre de 2011).

Alegorías y ventajas comparativas

El libro *O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp* (2010)¹⁹ —investigación aguda, erudita y precisa de Abílio Guerra— demuestra cuanto la mitología modernista en torno al “hombre brasileño”, a su triple origen racial —europeo, indígena y africano— y su supuesta conexión directa con la dimensión telúrica, es tributaria de nociones y parámetros del higienismo y de la antropología colonialista y positivista de las potencias europeas del siglo XIX. Sin embargo, tal discusión, a pesar de ser interesante y políticamente muy relevante, nos alejaría del propósito de mostrar en términos arquitectónicos y visuales como la forma-libre y

memoria del mirar y de la vivencia táctil de la infancia, las cuales comportan el sentimiento del mundo agrario y pre-industrial propio a la clase propietaria, con el privilegio mnemónico propio a su identidad de la “continuidad entre la infancia y la vida adulta [...], destruida para la mayoría, sin poder de elección y reducida a la mera condición de fuerza de trabajo”. Véase Martins, “De Tarsila a Oitútica”, 153, la traducción es mía.

¹⁹ Abílio Guerra, *O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp/Origem e conformação no universo intelectual brasileiro* (São Paulo: Romano Guerra/Coleção RG, 2010).

la narrativa sistematizada del arte moderno brasileño, ampliamente aceptadas, están arraigadas en la formación social y simbólica brasileña,²⁰ marcada por el latifundio.

Si aquí no cabe detallar los parentescos de léxico y sintaxis entre la forma-libre y el movimiento Pau-Brasil —pero evidentes al mero cotejo visual de las formas de Niemeyer con las de la pintura de Tarsila— vale notar que el origen artístico del trazo talentoso del arquitecto, y que prevalece en el dibujo proyectivo sobre otras consideraciones, atiende directamente a la jura modernista, que se quiere *neoprimitiva*,²¹ de poner en simbiosis construcción y naturaleza.²² Mitología de la relación directa con la naturaleza y talento, como atributo natural de tal relación, explican la indiferencia

²⁰ Todavía un crítico de formación y militancia trotskystas, y con el alcance reflexivo de Mário Pedrosa, llega a considerar una especie de “ventaja comparativa”, para el arte moderno brasileño, la existencia de poblaciones y culturas primitivas en el país, delante de la situación de las vanguardias europeas que debían buscarlas en otra parte. Así, afirmó en 1952: “Los artistas occidentales [de las vanguardias europeas] sintieron [en las] estatuillas y máscaras de la escultura negra la presencia concreta, real, de una forma de sentimiento, una arquitectura de pensamiento, una expresión sutil de las fuerzas más profundas de la vida, extraídas de la civilización de donde provenían. Ese poder plástico y espiritual inmanente en aquellos objetos esculpidos era para ellos como la revelación de un mensaje nuevo. El sentido formal del dibujo había sido perdido por la escultura occidental [...] La conquista de las culturas arcaicas por el modernismo europeo coincidía con el pensamiento universalista y primitivo de Mário de Andrade [...] Ese Brasil directo —natural, anti-ideológico— guarda una pureza inicial que Tarsila también intentaría reproducir [...] El primitivismo fue la puerta por la cual los modernistas penetraron en Brasil y su carta de naturalización brasileña. La victoria de las artes arcaicas históricas y proto-históricas y la de los nuevos primitivos contemporáneos facilitaron el descubrimiento de Brasil por los modernistas. Fue bajo su influencia que nacieron, luego después de la semana, los movimientos ‘Pau-Brasil’ y de la ‘Antropofagia’. Y así los modernistas brasileños no necesitaban ir, como sus émulos europeos supercivilizados, a las latitudes exóticas de África y de Oceanía para revitalizar las fuerzas en fuentes más puras y vitalizadas de ciertas culturas primitivas”. Al lado del primitivismo de Mário de Andrade, Pedrosa también rescata a continuación lo de Oswald: “Éste fue aun el teórico y creador consciente del primitivismo brasileño. [...] Por amor a la poesía, a las fuentes reales y concretas de la vida, él [Oswald] también delimita lo Brasil a sus realidades más telúricas y físicas. *Pau-brasil*. Es pues el suyo un nacionalismo primordial, irredutível y antierudito como lo de Mário de Andrade”. Véase Pedrosa, “Semana de arte moderno”, 142-145, la traducción es mía.

²¹ Oswald de Andrade, “Manifiesto da poesia pau-brasil”, *Correio da manhã* (18 de marzo, 1924). Reproducción en *Tarsila, anos 20*, catálogo, textos de Aracy Amaral *et al.*, ed. de Sônia Salzstein (São Paulo: Galeria de Arte do SESI, 1997), 128-34. Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *Revista da Antropofagia*, año 1, núm. 1 (1928), reproducido en *Tarsila, anos 20*, 135-141. Sobre el neoprimitivismo de los modernistas brasileños, véase Abilio Guerra, “O primitivismo modernista brasileiro em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp”, en *Tarsila, anos 20*, 241-300.

²² Véase Pedrosa, “Introdução à arquitetura brasileira II”, en *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, ed. de Aracy Amaral (São Paulo: Perspectiva, 1981 [1959]), 329-332. Véase también Pedrosa, “A arquitetura moderna no Brasil”, 262.

notable de la forma-libre al ambiente urbano, despreciado por el vacío o por acercamientos inmediatos con la naturaleza.

Los alpendres y sus horizontes

Recamán notó que en la Pampulha el foco del proyecto extraurbano consistió en la superficie especular del lago, cuya función reflectora fue decisiva para la implantación de los edificios y la interpenetración visual recíproca de las formas.²³ ¿Cuáles, a su vez, son los términos de la fuerza de la imaginación o de la estrategia simbiótica en los proyectos de Brasilia?²⁴

Las plataformas-tipo en que radica centralmente la relación visual de simbiosis o de captura hipnótica de la percepción general²⁵ son las columnatas de los alpendres de los palacios presidenciales: Planalto y Alvorada (fig. 5).

Examinemos cómo se moldea su valor o tenor simbólico. Ambos palacios son construcciones horizontales, cercadas de amplios alpendres, en la tradición de las casas terratenientes. El arquitecto declaró así a la época: “El Palacio de la Alvorada [...] sugiere elementos del pasado —el sentido horizontal de la fachada, el ancho alpendre que diseñé con el objetivo

²³ “La extraversion de las unidades se completa en la introversion de ese conjunto de la Pampulha, donde el deslumbrante juego de visuales que se establece entre las partes y el todo —vectores frenéticos e incandescentes— no ultrapasa, física ni conceptualmente, los límites del restringido universo que orbita el lago.” Recamán, *Oscar Niemeyer...*, 102-103, la traducción es mía.

²⁴ Paso de largo, en este comentario, por algunas realizaciones interesantes y admirables verificadas en ciertos edificios urbanos de Niemeyer, por ejemplo, en el edificio Copan (1953, São Paulo), que utilizan soluciones mixtas combinando el uso comercial, en el piso bajo, y el residencial, en los pavimentos superiores. Sin embargo, la elección del foco se justifica, aquí, no sólo por economía de argumentación, pero en razón de la prioridad al análisis de la combinación brasileña entre poder de Estado y arquitectura moderna, móvil de la alianza entre Kubistchek y Niemeyer, proyectada de la asociación, ocurrida entre 1940 y 1942, en la escala municipal de la periferia de Belo Horizonte, para el emprendimiento de construcción de la nueva capital del país, cerca de quince años después. Sobre el edificio Copan, véase nota 11 arriba: Recamán, *Oscar Niemeyer...*, 14-48.

²⁵ Para una discusión del régimen recurrente de las relaciones poético-estructurales de simbiosis o fusión entre el “yo” y el “otro”, y del papel simbólico que ejercen en varias obras decisivas de la cultura brasileña, véanse los trabajos de José Antonio Pasta Júnior, “Changement et idée fixe”, *Centre de Recherche sur les Pays Lusophones*, cuaderno núm. 10 (2003): 159-171; “O romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil”, *Centre de Recherche sur les Pays Lusophones*, cuaderno núm. 4 (1977); *La ville: exaltation et distanciation: études de littérature portugaise et brésilienne*, coord. de Anne-Marie Quint (París: Sorbonne Nouvelle, 1997), 159-170; “Singularidade do duplo no Brasil”, en *A clínica do especular na obra de Machado de Assis: cahiers de la journée du cartel franco-brésilien de psychanalyse: le 1er. décembre 2002* (París: Association Lacanienne Internationale, 2002), 37-41.



5. Vista de la fachada frontal del Palacio de la Alvorada y de la capilla lateral (arq. Oscar Niemeyer, 1957-1960, Brasilia, D.F.). Foto: © Luiz Renato Martins (noviembre de 2009).

de proteger ese palacio, la capilla a recordar, en el fin de la composición, nuestras viejas casas de hacienda”.²⁶

La identificación con el punto de vista de los grandes dueños de tierra en los proyectos de los palacios presidenciales, que también se dio en el palacio del Supremo Tribunal Federal (fig. 6), originó un esquema de las columnas que inmediatamente pasó a valer como el logotipo de la Ciudad Nueva.²⁷ No son casuales ni el gesto de talento del arquitecto —quien como

²⁶ Oscar Niemeyer, “Depoimento”, *Módulo*, núm. 9 (1958): 3-6, *apud* Matheus Gorovitz, “Sobre uma obra interrompida. O instituto de teologia de Oscar Niemeyer”, *Minha Cidade*, portal Vitruvius, año 9, vol. 2 (septiembre, 2008): 232, la traducción es mía, disponible en: <http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc232/mc232.asp>. Para una discusión de las premisas socioculturales de la tipología arquitectónica de las capillas rurales, comparada a la de las catedrales urbanas, véase Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, 113.

²⁷ El poder de comunicación gráfica de las columnas de los palacios presidenciales se hizo notar de modo inmediato tanto cuanto en 1937 los esbeltos e imponentes *pilotis* alteados, modificados frente al primer riesgo corbusieriano del edificio del Ministerio de Educación Superior (MES) —mucho más bajos y próximos de la sobriedad estandarizada y lacónica del modelo funcionalista—, se habían hecho marca registrada de la nueva arquitectura brasileña, combinando la extracción moderna, la monumentalidad y, después, mediante la forma-libre, la aspiración alegórico-nacional. Así fue la referencia a la altura inédita, gracias a la sugerencia de Niemeyer, de los



6. Supremo Tribunal Federal (arq. Oscar Niemeyer, 1957-1960, Brasília, D.F.).
Foto: © Luiz Renato Martins (noviembre de 2009).

Tarsila reaviva en el trazo de manera espontánea la memoria infantil de la vida en la hacienda— ni la predestinación publicitaria del trazo arquitectónico, que nace ya como logotipo o pieza gráfica. El dibujo de las columnas incluye un artificio tan seductor como ambiguo, que oscila entre la forma abstracta y la alusión étnico-cultural con ambición emblemática.

Así, en los palacios del Planalto y de la Alvorada, los híbridos de columna/escultura evocan en las curvas, dispuestas en uno de perfil y en otro de frente, otra marca del país: la de las velas hinchadas de las jangadas, transmutadas en símbolos nacionales desde la propaganda estadonovista de Getulio Vargas (1937-1945).²⁸ A la vez, en consonancia con la tipología

pilotis del edificio del ministerio de la Educación y Salud que motivó, probablemente, la metáfora de Lúcio Costa sobre la nueva arquitectura brasileña: “chica bien despierta, de cara lavada y pierna fina”, *apud* Otilia B.F. Arantes, “Lúcio Costa e a ‘boa causa’ da arquitetura moderna”, en *Sentido da formação/ Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*, ed. de Paulo e Otilia Arantes (São Paulo: Paz e Terra, 1998), 118. Para ejemplos de citas del logotipo de la Ciudad Nueva en la arquitectura vernacular, véase Gorelik, “Brasília”, 158.

²⁸ La incorporación de la imagen de las jangadas al acervo de símbolos nacionales motivó la venida del cineasta Orson Welles (1915-1985) a Brasil, por invitación del Estado Nuevo y en el cuadro de las acciones de panamericanismo, para realizar una película sobre *jangadeiros*. Para fotos de la filmación de *It's All True*, Ceará, 1942, véase Jorge Schwartz, ed., *Da antropofagia a Brasília - Brasil 1920-1950* (São Paulo: Museu de Arte Brasileiro-FAAP/Cosac & Naify, 2002), 367. El cineasta

de la casa señorial, los ornamentos en los alpendres —monumento, para los de afuera— enmarcan para los de dentro el paisaje²⁹ de los campos (llamados a causa de su vegetación los *cerrados*) de la región y los alojan en la perspectiva privada, como si estuvieran alzados por encima del plan común o pedestre de la ciudad y del suelo del planalto céntrico.

Modo brasileño de abstracción

En suma, el edificio en sus formas abstractas alega ser moderno, pero pretende también acudir a la memoria popular, mientras objetivamente en su implantación y remisión estructural no se pone como elemento urbano, sino que sigue el modelo de la edificación rural como unidad en el paisaje y sustentáculo de los privilegios y prerrogativas absolutas de la gran propiedad.

Cabe preguntar: ¿sería el discurso arquitectónico, que asocia el Estado con la perspectiva terrateniente, una licencia del talento autoral o excepción ante la lógica urbanística funcionalista y republicana del Plan Piloto de Brasilia —este sí supuestamente proigualitario, como alegaron los que presentaban la Ciudad Nueva y sus supermanzanas como destinadas a una convivencia de tipo socialista?

De facto, no es lo que se saca —sino otra vez memorias del orden antiguo— de los términos con que el urbanista Lúcio Costa declara el partido del Plan Piloto: “se trata de un acto deliberado de apoderamiento, de un gesto de sentido aun desbravador, conforme la tradición colonial”.³⁰

Rogério Sganzerla (1946-2004) focalizó directamente el ir y venir y las tensiones del proyecto en dos de sus películas *Ni todo es verdad* (1986) y *Todo es Brasil* (1997).

²⁹ Véase, por ejemplo, las fotos del Alvorada, en Niemeyer, *Minha arquitetura*, 94.

³⁰ Lúcio Costa, “Brasília-memorial descritivo do Plano Pilôto de Brasília, projeto vencedor do concurso público nacional”, en Costa, *Sôbre arquitetura*, 264-265, la traducción es mía. Hay una serie de fotos de la construcción de Brasilia, hechas por Marcel Gautherot (1910-1996), que parecen fijar presuposiciones y desdoblamiento de la aserción de Costa en su memorial, conectando el Plan Piloto a la tradición colonial [en lo que toca a la tipología de la obra de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, la referencia de Costa es antes hispánica que lusitana, pero los célebres estudios de Costa sobre la arquitectura jesuita (1937), así como su proyecto de museo del arte misionero (1940) en San Miguel de las Misiones (R.S.), como que lo autorizan la síntesis de la tradición hispánica con la lusitana]. Así, las imágenes de Gautherot enfocan de modo nítido y punzante la contradicción entre la pureza de las formas geométricas y el trabajo corporal intensivo en moldes semejantes al de los latifundios rurales; moldes que denotan, como alguien dijo, que los sitios de trabajo de la construcción civil incorporan a la situación urbana el modelo de los latifundios de superexplotación del trabajo. Para las fotos de Gautherot, véase Marcel Gautherot, *Brasília: Marcel Gautherot*, ed. de Sérgio Burgi y Samuel Titan Jr. (São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010), 63-75, 82-101. Para las villas obreras del Núcleo Bandeirante y de la Sacolândia, producto de la autoconstrucción, véase especialmente las fotos entre las páginas 86 y 101. Véase también al respecto

Utopía y malestar

¿*Ancien régime* refigurado? La fórmula contradictoria no dista de la solución bonapartista, para las crisis sociales y políticas estructurales. Una anotación de Mário Pedrosa en 1957 registra una observación hecha al inicio de la construcción de Brasilia:

Lúcio, pese a su imaginación creadora [...] tiende a ceder a los anacronismos [...] En su plan, prevé a lo largo del eje monumental de la ciudad, por encima del sector municipal, más allá de los “garajes del transporte urbano [...] los cuarteles” [...] ¿Qué cuarteles son esos? Son [...], según él, los cuarteles de tropa del Ejército [...] Primero, es para preguntarse: ¿para qué esos cuarteles dentro de la ciudad? Segundo, ¿cuáles son las funciones específicas de esas tropas, cuando la Nueva Capital [...] al abrigo de un súbito desembarque enemigo, solo puede ser alcanzada por el aire? Destacar tropa de tierra para su defensa no encuentra ninguna justificación militar [...] A menos que esas tropas no se destinasen a defenderla contra enemigos externos, pero en ciertos momentos reputados oportunos, a pasar sus *tanks*, de un modo tan nuestro conocido, por el eje céntrico de la ciudad, a fin de hacer efecto sobre los propios habitantes y pesar [...] sobre la deliberación de uno o más poderes de la República. Pero entonces ¿para que cambiar? ¿Para que Brasilia? ¿Para que soñar con utopías?³¹

La constatación fulgurante de Pedrosa permite que se distinga la constante mítica de la sociedad no urbana y simbiótica, versión moderna de la ciudad majestuosa mercantil-barroca, sin trabajadores y sin política, protegida por la distancia del conflicto de clases.³² Tal es la utopía, según

la película cortometraje de Joaquim Pedro de Andrade, *Brasília, contradições de uma Cidade Nova* (1967). Para los estudios de Costa sobre la arquitectura jesuita y de las misiones, véase Lúcio Costa, “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, núm. 5 (1941): 9-104, reeditado en *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - 60 anos: a Revista*, núm. 26 (1997): 104-169. Sobre los siete proyectos premiados en el concurso del Plan Piloto (1956-1957), véase Milton Braga, *O Concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*, ensayo fotográfico de Nelson Kon, ed. de Guilherme Wisnik (São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial do Estado-Museu da Casa Brasileira, 2010).

³¹ Mário Pedrosa, “Reflexões em torno da nova capital”, en *Acadêmicos e modernos*, 400-401, la traducción es mía.

³² Para una aguda lectura de la arquitectura y del urbanismo barrocos, en oposición al unitarismo de la ciudad gótica y, según la lógica de la fractura social y de la segregación de las clases, véase José Luis Romero, “La ciudad barroca”, en *La ciudad occidental: culturas urbanas en Europa y América*, ed. de Laura M.H. Romero y Luis Alberto Romero (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009), 151-178. Para una evidencia de la supresión que transfigura a los trabajadores de Brasilia

el bonapartismo —al cual las fuerzas armadas fueron adiestradas—, del absolutismo colonial luso-tropical, cuyo sentimiento fundamental es el de un malestar en la historia.

Nostalgia y romance (familiar)

El malestar en la historia podría interpretarse, en términos culturalistas, como un legado del cristianismo arraigado de las burguesías de origen ibérico. En un plano más efectivo e histórico, dicho malestar expresa una nostalgia por la forma-imperio, en la cual las burguesías mercantiles ibéricas, en el origen de las coloniales, vivieron su gran expansión en consorcio con las aristocracias.³³ El absolutismo es su cultura política originaria y permanente —ésta es una razón, entre otras, para la afirmación de Trotsky de que las revoluciones democráticas en las sociedades periféricas jamás serían hechas por las burguesías locales.³⁴ El *neoprimitivismo* es su “escena originaria” o su “romance familiar”, en la acepción de Freud,³⁵ cuando dichas burguesías se desean fantasear como entidades autónomas y autóctonas para disimular su vasallaje ante las burguesías de las economías centrales.

El malestar en la historia se confunde pues con un complejo mitológico que contribuye decisivamente a la remoción del proceso político de decisiones nacionales de su lugar propio, el ambiente urbano. La arquitectura funcionalista, como lo pone de manifiesto la Carta de Atenas³⁶ —qué ironía histórica o “farsantería” tal título, diría el autor del *Dieciocho*

en trazos abstractos, véanse las fotos de Gautherot sobre la escultura de Bruno Giorgi, dicha *Los candangos* (1960), en la cual las formas de los brazos y hombros reproducen la columnata del Alvorada. Gautherot, *Brasília*, 78-81. Para el reconocimiento de Niemeyer de la “impracticabilidad” de prever habitaciones para los obreros dentro del Plan Piloto, véase Niemeyer, *Minha arquitetura*, 18, originalmente publicado en *Módulo*, núm. 18 (1960).

³³ Véase Romero, “La ciudad barroca”.

³⁴ Véase Leon Trotsky, “Os países atrasados e o programa de reivindicações transitórias”, en *O Programa de transição/A agonia do capitalismo e as tarefas da Quarta Internacional*, trad. de Ana Beatriz da C. Moreira (São Paulo: Tÿkhe, 2009), 62-64.

³⁵ Elisabeth Roudinesco y Michel Plon definen la noción de “romance familiar” (*Familienroman*) como “expresión creada [...] para designar la manera como un sujeto modifica sus lazos genealógicos, inventando para sí, a través de un relato o una fantasía, una otra familia que no es la suya”. La noción fue utilizada por primera vez por Freud en un artículo para el libro de Otto Rank (1884-1939), *El mito del nacimiento del héroe* (Viena: 1909); posteriormente fue usada en otras obras como *Leonardo da Vinci y un recuerdo de infancia* (1910), *Totem y tabú* (1912-1913), hasta la última *Moisés y el monoteísmo* (1939). Véase Elisabeth Roudinesco y Miguel Plon, *Diccionario de psicanálisis*, trad. de Vera Ribeiro y Lucy Magalhães, ed. de Marco Antonio C. Jorge (Río de Janeiro: Zahar, 1998), 668-669.

³⁶ IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, Atenas, 1933.

brumario...!— no prevé ágoras, sino funciones reproductivas y útiles a su taylorismo congénito. En Brasil la arquitectura funcionalista de Le Corbusier ganó funcionalidad como alegoría, una vez hibridada por el *neoprimitivismo* de los manifiestos Pau-Brasil y Antropófago, originarios de la Semana del Arte Moderno de 1922, fruto a su vez de un consorcio entre artistas de vanguardia y capitales agrarios-comerciales, vinculados al latifundio cafetalero.³⁷ La unión de 1922 prefiguró y preparó la del 1937, entre la arquitectura moderna brasileña y el bonapartismo del Estado Nuevo de Vargas, que engendró sucesivamente las grandes obras que conquistaron reconocimiento internacional para la arquitectura brasileña y consolidaron su sistema:³⁸ el edificio del ministerio de la Educación y Salud, el Pabellón de la Feria de Nueva York, el conjunto de la Pampulha y por coloforio Brasilia.

Fortalecida en su vertiente bonapartista, ya presente en el programa de Le Corbusier, la arquitectura moderna brasileña estatal corroboró la confiscación de la política, confinada en los palacios y monopolizada por grupos restrictos, regionales o sectoriales, que se alternan en el poder,³⁹ en consonancia siempre, para allá de las diferencias contingentes, con el proyecto absolutista de constituir no una formación social, sino que una “unidad productiva”.⁴⁰ Este programa histórico que unifica todos los sectores

³⁷ Sobre dicho consorcio véase Mário de Andrade, “O movimento modernista”, en *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo: Martins, 1943), 225-228.

³⁸ Para la noción de formación de un sistema de la arquitectura moderna brasileña, véase Luiz Recamán, “A formação da arquitetura moderna brasileira”, en *Oscar Niemeyer...*, 90-181; Recamán, “Forma sem utopia”, 114.

³⁹ “En discurso en la Asamblea Constituyente de 1891, Tomás Delfino (1860-1947) afirma que las aspiraciones del Estado y la voluntad nacional no podrían llegar a los Poderes Legislativo y Ejecutivo aprisionadas en una gran ciudad, si encontrarán delante de sí la formidable barrera de multitudes que un instante de pasión hace tumultuar”. Véase Israel Pinheiro, “Uma realidade: Brasília”, *Módulo*, núm. 8 (1957): 2-5, *apud* Aline Costa, *(Im)possíveis Brasília/ os projetos apresentados no concurso do plano piloto da nova capital federal* (tesis de maestría, Universidad de Campinas-Departamento de Historia del Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas, 2002), 15. Véase también Aline Costa Braga, *(Im)possíveis Brasília* (São Paulo: Alameda, 2011). Para la persistencia del designio antiurbano en políticas habitacionales gubernamentales actuales, véase Pedro Fiori Arantes y Mariana Fix, “Como o governo Lula pretende resolver o problema da habitação. Alguns comentários sobre o pacote habitacional Minha Casa, Minha Vida”, *Correio da Cidadania*, disponible en: <http://www.correiocidadania.com.br/content/blogcategory/66/171/>. Para la persistencia de una dimensión antipolítica (que a esta altura ya podemos tomar como otra faz del designio antiurbano), en la teoría del subdesarrollo, de Celso Furtado —de cierto, bajo otros aspectos muy innovadora—, sobre la cual Francisco de Oliveira afirma: “a rigor, la política en la teoría del subdesarrollo es un epifenómeno”, véase Francisco de Oliveira, *A navegação venturosa/Ensaio sobre Celso Furtado* (São Paulo: Boitempo Editorial, 2003), 18.

⁴⁰ Caio Prado Jr., *Formação do Brasil contemporâneo: colônia* (São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000), 20, la traducción es mía.

de la burguesía en Brasil, la rural, la comercial, la industrial, la financiera y la nueva clase originaria del “lulismo”,⁴¹ se remonta al régimen colonial. El historiador Caio Prado Jr. (1907-1990), en *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), obra precursora en los estudios de la “des-colonización”, afirmó que la América portuguesa como colonia se formó exclusivamente para suministrar bienes al mercado europeo.⁴²

Constituir una unidad productiva, sin otra organización además de la administración necesaria para la reposición de las formas de producción, así es la utopía del absolutismo mercantil colonial esclavista portugués, reavivada y actualizada por el bonapartismo brasileño, y por la introducción de nuevas formas de trabajo abstracto —o, recientemente, por modelos flexibles de trabajo, en el consulado neoliberal.

Orden y progreso

Concluyamos la lectura del sustrato social y de los genes modernistas de las formas visuales de Brasilia. Además de los palacios presidenciales a imagen de las casas grandes rurales, además de los palacios ministeriales —cajas de vidrio que simulan transparencia pues situadas en el vacío, alejadas de la vista de la Nación y guarnecidas por inútiles columnas— que en la práctica funcionan como colgaderos cuya mayor función es estilizar la nacionalidad mediante evocaciones de la naturaleza —como los palafitos (del Palacio del Itamaraty) (fig. 7), las cascadas y la vegetación tropical (del Palacio de la Justicia)— vegetación serializada (otro signo heredado de Tarsila) que recuerda las grandes plantaciones del latifundio—; además del dispositivo bonapartista de los pistoleros de uniforme y acuartelados permanentemente alrededor de la sede del poder; además de los edificios de los ministerios aderezados obedientemente en la terraza de los ministerios —como las habitaciones de los guaraníes en los centros productivos misioneros dirigidos por jesuitas— ¿que será que aún nos reserva la columnata del Congreso?

En el cuadro de las referencias agrocoloniales que confieren a la plaza de los Tres Poderes el aire típicamente impositivo de sede rural, los trazos

⁴¹ Sobre la formación de una “nueva clase”, constituida por dirigentes egresos del sindicalismo laboral “transformados en operadores de fondos” financieros en los dos gobiernos Lula (2003-2010), véase Francisco de Oliveira, “O Ornitórrinco”, en *Crítica à razão dualista/O ornitórrinco* (São Paulo: Boitempo Editorial, 2003), 145-149.

⁴² “Si vamos a la esencia de nuestra formación, veremos que en la realidad nos constituimos para suministrar azúcar, tabaco, algunos otros géneros; más tarde oro y diamantes; después, algodón, y en seguida café, para el comercio europeo. Nada más que esto”. Prado, *Formação do Brasil contemporâneo*, 20.



7. Fachada lateral del Palacio del Itamaraty, sede del Ministerio de las Relaciones Exteriores (arq. Oscar Niemeyer, 1957-60, Brasilia, D.F). Foto: © Luiz Renato Martins (noviembre de 2009).



8. Vista parcial de la fachada frontal del Congreso Nacional (arq. Oscar Niemeyer, 1957-60, Brasilia, D.F). Foto: © Luiz Renato Martins (noviembre de 2009).

de simplicidad, sobriedad y uniformidad de la columnata del Congreso —bajo las grandes gamellas, esto es, la Cámara y el Senado que evocan, a su vez, el despojamiento de austeros utensilios del cotidiano popular—, antes de seguir la lección recta de los preceptos funcionalistas, portan también los rasgos de los pilares frontales que sostenían los tejadillos de los galpones para esclavos⁴³ (fig. 8).

Capital de un país recién industrializado, sobre la base de desigualdades y estructuras sociales semicoloniales,⁴⁴ Brasilia —capital con la función de instituir una zona libre de la lucha de clases según el modelo, ya geometrizado, de El Escorial (1586) filipino, de la ciudadela majestática— fue hecha para ser ciudad sin política —de hecho, como São Paulo, su opuesto aparente y sin ningún resquicio de proyecto urbano. Espejan ambas, más allá de sus oposiciones aparentes, la aciaga divisa del maximalismo productivo, “Orden y Progreso”, inscrita en la bandera nacional, durante el consulado positivista y antipolítico, instituido por el ejército.

Brasilia y São Paulo y la dicha bandera nacional espejan la funesta utopía-sin-política, otrora utopía mercantil colonial lusa, después utopía positivista, hoy utopía del bloque de los BRICS (Brasil, Rusia, India y China), utopía congénita al capitalismo, utopía que, como ya lo afirmó Caio Prado, consiste en no ser sino unidad productiva.

Traducción: David Bonet
Facultad de Bellas Artes,
Universidad de Barcelona

Revisión: Natalia de la Rosa de la Rosa
Posgrado en Historia del Arte,
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

⁴³ Para imágenes de las columnatas de los dormitorios (*senzala*) de esclavos, véanse las *senzalas* del ingenio de azúcar Jurissaca, en Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco; del ingenio de azúcar Tinoco, en Río Formoso, Pernambuco; del ingenio de azúcar Matas en Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco; y del ingenio de azúcar Coimbras, también en Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco, en Geraldo Gomes, *Arquitetura e engenho* (Recife: Fundação Gilberto Freyre, 1998), 43-47.

⁴⁴ Sobre estructuras “semi-coloniales”, véase Trotsky, “Os países atrasados e o programa de reivindicações transitórias”.

EL PACTO Y LA TRAICIÓN COMO IMÁGENES FUNDACIONALES EN MÉXICO Y FILIPINAS¹

NINEL VALDERRAMA NEGRÓN

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

A María José Esparza Liberal

Al mirar la primera lámina lo primero que viene a la mente es que se trata de una pagoda relacionada con el Oriente (fig. 1) y, de ahí la repentina extrañeza de incluir esta temática junto con la de América Latina. No obstante, si observamos con detenimiento, un retrato se asoma en medio de faroles y dragones, tal imagen corresponde a Fernando VII. Lo que en primera instancia entendemos como una pagoda más bien es la articulación de un arco del triunfo en las fiestas de Manila en 1825. Romper las pertenencias geográficas hacia un área tan distante como aparentemente es Filipinas es, sin duda, una materia diferente en un coloquio sobre América Latina. Sin embargo, el análisis regional propuesto por el propio término de Hispanoamérica indica que puede ser entendido desde otra perspectiva, si se compara con algo similar pero distinto, es decir, lo que ha sido denominado como Hispanoasia. Debido a este aspecto, la pintura de historia decimonónica filipina sobre el pacto político es un punto de inflexión entre ciertas continuidades y discontinuidades que acontecen y comparan con nuestro continente.² En este rubro es necesario volver a la imagen del imperio español como una figuración territorial de la Inmaculada

¹ Agradezco a Jaime Cuadriello, Víctor Mínguez, Fausto Ramírez y Angélica Velázquez por toda su ayuda y apoyo constante para la preparación de este artículo.

² Esta ponencia es el resultado de una investigación mayor, todavía en curso, sobre las representaciones visuales que materializan el espíritu político, en particular, sobre la concepción de los pactos y las traiciones como un referente en la construcción de las distintas historias nacionales que contribuyeron a la visualización del Estado. A partir de las metodologías utilizadas en investigaciones sobre la pintura histórica en México, se pretende trazar una línea visual narrativa que encuentre continuidades y discontinuidades con otras regiones formaron el imperio hispánico. De esta manera, se pretende analizar la genealogía del poder y su cercana vinculación con los símbolos litúrgicos y, de esta forma, encontrar las relaciones en la pintura histórica como imágenes fundacionales. Por



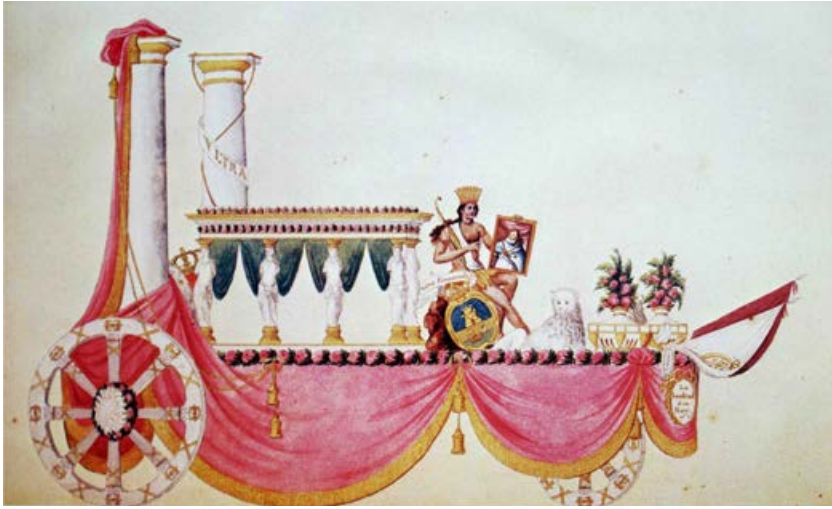
1. Tomás Cortés. “Vista del arco del triunfo y pagoda levantada por los chinos en el puente de Binondo con motivo de las funciones hechas a la entrada de Rey N.S”, en Andrés García Camba, *Epítome de las fiestas reales celebradas en la capital de las islas Filipinas en obsequio del retrato de S.M. A su entrada pública el 18 de diciembre de 1825* (Imprenta Sampaloc, 1825). © Colección Biblioteca Real del Palacio de Madrid, España.

Concepción³ como el Leviatán moderno, donde se ven América y Filipinas como componentes del cuerpo político, que llega a la cabeza situada en la Península Ibérica. Tal vez si entendemos la compenetración de códigos de imágenes entre ambas zonas continentales, podamos descifrar las esperanzas de reconquistar los territorios perdidos que formaban parte del imperio hispánico, plasmadas en una América sobre un carro alegórico en las mencionadas fiestas de 1825 (fig. 2).

Por medio de la tradición historiográfica que creó la ficción de América Latina por su condición colonial, esta ponencia presenta un ejemplo significativo que permite fracturar las barreras nacionales para entender las imágenes fundacionales propias del Estado-nación a partir del contraste con lo distante. De esta manera, se propone el estudio de la representación del pacto y la traición en un estado de herencia hispánica, como Filipinas, con el análisis del cuadro *El pacto de sangre* de Juan Luna de 1885 (fig. 3).

ello, en una primera instancia, se escogió Filipinas como caso de estudio, dadas las características únicas que nos brindan los cuadros analizados.

³ Jaime Cuadriello, “La Virgen como territorio: los títulos primordiales de Santa María de Nueva España”, *Colonial Latin American Review*, vol. 19, núm. 1 (2010): 110.



2. Tomás Cortés, “Perspectiva del carro del triunfo preparado para la gloriosa entrada pública en Manila del retrato de nuestro augusto monarca el señor Don. Fernando 7”, en Andrés García Camba, *Epítome de las fiestas reales celebradas en la capital de las islas Filipinas en obsequio del retrato de S.M. A su entrada pública el 18 de diciembre de 1825* (Imprenta Sampaloc, 1825). © Colección Biblioteca Real del Palacio de Madrid, España.



3. Juan Luna y Novicio (1857-1899) *El pacto de sangre*, óleo sobre tela, 1885, © Colección Palacio de Gobierno, Malacañang, Manila, Filipinas.

Juan Luna y Novicio (1857-1899, en adelante Juan Luna) fue un pintor y escultor filipino pensionado en la Academia de San Fernando, formó parte del movimiento ilustrado que buscaba mejores condiciones para el archipiélago.⁴ Luna fue uno de los primeros artistas de Filipinas reconocido al ganar la medalla de oro en la Exposición de Bellas Artes por su obra *Spollarium*, la cual fue comentada en varias reseñas de periódicos, como la *Ilustración Artística* que le dedicó la portada del 20 de octubre de 1884 (fig. 4). La crítica de arte la encumbró como una excelente obra tanto en elección del tema como en su realización. Si bien algunas objeciones se centraron en el cadáver central que irradiaba la luz “casi como sol” y otros defectos miniaturistas, la mayoría opinó que era un cuadro que dejaba pasmado al espectador por su atrevimiento y terrible tóxico. Un articulista equiparó el escenario lúgubre de cadáveres y gemidos sordos con un descenso a los infiernos. Otra reseña adquirió tintes morales al aplaudir que Luna exhibiera al pueblo romano y su entrega a la barbarie. De esta manera su triunfo, aunado a la presea obtenida por su compañero Félix Resurrección Hidalgo, representó un hito para la agrupación pues comenzó a citarse su victoria como prueba de la igualdad entre los filipinos y los españoles. Así, otros diarios coincidieron en comparar como “el genio de Murillo y Ribera ha traspasado los mares, siendo envuelto en los que llevan en sus venas sangre española”.⁵ La temática en común de los cuadros de Luna e Hidalgo se entiende como la vejación infligida por el poderoso al indefenso. José Rizal, amigo de Luna y dirigente del grupo, fue el responsable de adjudicarle una carga política a la mayoría de las obras del pintor. Un ejemplo de ello fue la declaración sobre el cuadro: “*Spollarium* que conmueve, arrebatada y sacude violentamente secando las lágrimas que asoman a los ojos, es la condenación de la barbarie del despotismo de un gran pueblo por otro pequeño, pero sediento de luz y libertad”.⁶ Por ello se

⁴ El movimiento de Propaganda Filipino tenía como principal propósito elevar el estatus jurídico del archipiélago, el cual se encontraba gobernado desde 1837 por las Leyes de Excepción que le impedían tener representantes en las Cortes españolas. El grupo de propaganda se concebía a sí mismo como “españoles de ultramar” que provenían en su mayoría de los hijos educados de la clase principal. La ideología fue forjada a partir de la concepción sobre las condiciones del archipiélago y, sobretudo, los privilegios y el gran poder de las comunidades religiosas, lo cual provocó una actitud marcadamente anticlerical en la agrupación. Aunado a esto, los miembros más destacados de dicho movimiento pertenecieron a logias masónicas establecidas en Madrid y Barcelona. Los objetivos generales eran la representación de Filipinas en las Cortes, la igualdad entre españoles y filipinos, secularización de la educación, igualdad de condiciones entre ambos para tener un puesto en el gobierno, etcétera. Los nombres más destacados fueron José Rizal, Marcelo H. del Pilar, Graciano López Jaena, Mariano Ponce, Juan Luna y Antonio Luna.

⁵ *La Ilustración Artística*, año 11, núm. 563 (10 de octubre, 1892).

⁶ *La Ilustración. Revista Hispanoamericana*, núm. 278 (28 de febrero, 1886).



4. Juan Luna y Novicio (1857-1899) *Spollarium*, óleo sobre tela, 1884, detalle.
© Colección Museo Nacional de Filipinas, Manila, Filipinas.

ha entendido el cuadro de Luna como la versión alegórica de la representación del trato de los españoles a los filipinos que sigue el símil de los romanos a los gladiadores o a las vírgenes en el caso de Hidalgo. Incluso, el poeta Joaquín Dicenta se inspiró en la obra para crear su libro *Spollarium: cuadros sociales* de 1888, que descansa en la misma temática y cuyo personaje principal se llamaba Juan.

Ahora bien, *El pacto de sangre* forma parte —junto con los retratos de Miguel López de Legazpi y Ramón Blanco (capitán general de Filipinas)— de un encargo del Ayuntamiento de Manila para reemplazar los retratos que había en sus salones. El cuadro cuenta el episodio histórico del pacto de sangre, es decir, narra el hecho fundacional de la conquista de Filipinas, la cual ocurrió en la época de franca expansión del imperio hispánico que buscaba nuevas rutas comerciales en Asia. Asimismo, la conquista del archipiélago se entendió como la culminación del proyecto católico. Según las crónicas españolas, la expedición de Legazpi logró la llamada “pacificación del archipiélago” en 1565 haciendo pactos de alianzas estratégicas con los gobernantes nativos. El óleo muestra el pacto más importante de ellos, efectuado entre Legazpi y Rajah Sikatuna, rey moro

de Bohol. A pesar del acuerdo, después de la extraña muerte de Sikatuna, el pacto fue violado por Rajah Sigala y empezó una confrontación armada que finalizó con la fundación de la ciudad de Manila y la colonización de todo el archipiélago.

Teniendo en cuenta este contexto histórico, primero exploraremos la arqueología del acto político del pacto de sangre para posteriormente analizar su representación visual. Probablemente los orígenes de este tipo de alianzas haya sido militar; al ingerir la sangre y el vino, los contrayentes se convertían en hermanos —por poseer la misma sangre— siendo posible crear lazos filiales. Este rito ha sido incorporado en la creación de algunas hermandades y es descrito por autores clásicos, como Herodoto en el caso de los escitas y el pacto entre Radamante y Mitrídates en los *Anales* de Tácito, entre otros. Debemos reconocer que el pacto de sangre más *sui generis* que ha susistido con una esencia de ingesta simbólica es la instauración de la Eucaristía en la Última Cena, mediante la cual cada uno de los apóstoles tomó parte de la sangre de Cristo formando una alianza sagrada. Dicha confraternización es entendida a partir del Evangelio de san Marcos: “Después tomó un cáliz, dio gracias, se lo pasó a ellos y bebieron todos de él. Y les dijo: ésta es mi sangre, la sangre de la alianza, que será derramada por todos” (Marcos, 14-24).

En este sentido, Giorgio Agamben plantea que el modelo ético y político moderno de Occidente está íntimamente relacionado con el juramento-pacto consagrado en la liturgia de la Eucaristía, que fundamenta la noción de Cristo como el sacerdote supremo y la institución del sacerdocio como la sucesión genealógica de los apóstoles que sustentan dicho ceremonial.⁷ De acuerdo con Agamben, la operación eucarística está basada en un acto performático de *opus operantis*, la cual fue traspasada a la política de tal modo que la acción de una autoridad es válida independientemente de sus condiciones morales particulares.⁸ Por estas similitudes, el estudioso de Filipinas, Vicente L. Rafael ha establecido el pacto de sangre como la evocación secularizada de la creencia católica que se conmemoró en el terreno político con la consagración de un tratado.⁹

La representación visual de las alianzas militares como actos políticos ha sido formulada mediante codificaciones del lenguaje emblemático; por ejemplo, el pacto fue tipificado con la personificación de la Concordia,

⁷ De esta forma, los sacerdotes eran los únicos autorizados para administrar el misterio del sacrificio de Cristo, paradigma de la salvación de la humanidad. Véase la conferencia “The Liturgy and the Modern State” impartida por Giorgio Agamben en la European Graduate School, 2009, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=HYYDSKAAHl0>.

⁸ Agamben, “The Liturgy and the Modern State”.

⁹ Vicente L. Rafael, *The Promise of the Foreign. Nationalism and the Tecnic of Translation in the Spanish Philippines* (Londres: Duke University Press, 2005), 173-174.



5. “Reconciliation”, en J.B. Boudard.
*Iconologie, tirée de divers auteurs ouvrage utile
 aux gens de lettres, aux poètes, aux artistes,
 & généralement à tous les amateurs des beaux-arts*
 (Viena: Chez Jean-Thomas de Trattnem, 1766).
 Colección particular.

sellada en un abrazo.¹⁰ En la reedición francesa de J.B. Bourand de la *Iconología* de Cesare Ripa, se incluyó la imagen de la “Reconciliación” como el abrazo de dos figuras dándose un beso (fig. 5). De esta forma, con un alto grado de similitud compositiva con la Concordia, la Reconciliación llama la atención porque Ripa enfatizó una diferencia entre las figuras: una tenía en la mano una rama de olivo, como símbolo de la paz, y la otra tenía en sus pies una serpiente con cabeza humana, emblema del fraude y la maldad. Más que a la Concordia, dicha imagen se vincula con “La Trahison”, cuya leyenda explicaba que la imagen es la abstracción de la desgracia de la humanidad representada en la personificación de una anciana de horrible aspecto dándole un beso a una joven, al mismo tiempo que a traición le va a clavar un cuchillo. En la edición de Hertel, el emblema de Proditio (Traición) estaba ilustrado con la escena descrita por Ripa:

¹⁰ Véase Jaime Cuadriello, “El encuentro de Cortés con Moctezuma como escena de concordia”, en *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. El amor y el desamor*, ed. de Arnulfo Herrera Curiel (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 263-292.

Hombre previsto de armadura y de muy feo aspecto, que aparece besando a otro hombre hermoso y desarmado. Empuñará con la diestra un puñal o una daga, colocándolo oculto y a su espalda [...] por cuanto es este vicio una espantosa mancha y una marca de la infamia en la vida del hombre. El beso que está dando es de aparente amistad y de afecto y, al contrario, el puñal que sostiene en la diestra, con la intención asesina, es efecto evidente de un odio y rencor que ocultamente acompañan las traiciones. [...] por cuanto a los traidores, [...] no cuidándose para nada de la pérdida que sufren en su honor, pretendiendo tan solo asegurarse en los aspectos materiales de la vida.¹¹

Probablemente, la fuente original provino de la escena pasionaria que ha sido el modelo de la traición occidental, nos referimos al prendimiento de Jesús a partir del reconocimiento del beso de Judas. En su *Tesoro de la lengua castellana o española* Sebastián de Covarrubias definía la traición en su acción de entrega: “alevosía y engaño, del verbo latino *trado*, *is*, por entregar, atento que el traydor pone al que engaña en manos de sus enemigos”.¹² Por estos motivos, el episodio pasionario puede estar detrás de esta codificación visual de la traición. Si bien, los tratados iconográficos del siglo XVIII formularon las diferencias entre vicios y virtudes consignadas dentro la misma imagen. Las personificaciones logran comunicar su mensaje aun como figuras aisladas; sin embargo, la traición y la reconciliación fueron formuladas de origen haciendo de la unión de contrarios componentes de la misma imagen.

En su estudio *La ciudad dividida*, Nicole Loraux tiene un capítulo titulado “Juramento, hijo de Discordia”.¹³ La elección del nombre proviene de la concepción presente en un pasaje de Hesiodo donde definió negativamente el juramento por la posibilidad del perjurio, “como el primero no tuviese otro fin que castigar al segundo y hubiese sido creado, a título de flagelo más grande, sólo para aquellos perjuros que él mismo produce, por el simple hecho de existir”.¹⁴ El juramento de ningún modo constituye un remedio contra los males de la guerra, más bien es el flagelo mismo que está contenido en su interior en forma de perjurio.

De esta manera, esta ponencia plantea que los actos políticos del pacto y la traición pueden ser mejor concebidos como ideas concatenadas.

¹¹ Cesare Ripa, *Iconología*, tomo II (Madrid: Akal, 2002), 364-365.

¹² Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín Riquer (Barcelona: Alta Fulla, 1998), 973.

¹³ Nicole Loraux, *La ciudad dividida* (Madrid: Katz Editores, 2008), 121 y ss., cuyo subtítulo “La traición en el juramento” donde explora con mayor profundidad dichos conceptos teóricos dentro de la polis griega y su relación con las tradiciones narrativas.

¹⁴ Loraux, *La ciudad dividida*, 121.

Las imágenes de Ripa podrían sugerir que en el pacto también está presente el germen de la traición, con su similitud figurativa, como el abrazo y la propia conformación de la imagen, en la cual son necesarias ambas figuras para entender la noción buscada; en esta representación sólo los atributos específicos diferencian un pacto de una traición. Tal concepto dual fue formulado desde la imagen pasionaria del beso de Judas, pues en el momento del reconocimiento afectuoso a su maestro y la entrega de éste llevaba inmersa la propuesta de pacto-traición como dos caras de la misma moneda. En esta línea, otra imagen pasionaria que también concibe conceptualmente los preceptos del pacto y la traición es el pasaje previo de la Última Cena: el pacto como alianza sagrada y el anuncio premonitorio de la traición de Judas. De ahí, el gran oxímoron iconográfico de algunos artistas al representar a Judas, el modelo de la traición occidental, al lado de un perro, atributo de la fidelidad.

La ambigüedad de las pinturas coloniales como *El pacto de sangre* puede considerarse desde esta perspectiva. En el dilema entre el pacto y la traición, las representaciones pueden girar en torno a las definiciones políticas presentes al momento de su análisis, como sucedió con el cuadro de Juan Luna, porque de ser parte integral de la narrativa que sustentaba a un gobierno colonial se transformó en un hito nacionalista.

Lectura 1: el pacto

Los tópicos visuales del pasado colonial de América y Filipinas compartieron temáticas como los desembarcos, las primeras misas, las fundaciones de ciudades, las sumisiones de vasallaje, entre otros. Jaime Cuadriello ha planteado la tesis sobre el significado visual y jurídico que conlleva las imágenes del abrazo de Moctezuma y Cortés como un pacto *traslatio imperii*, razón del surgimiento de la Nueva España.¹⁵ Como aducimos al principio, el llamado “pacto de sangre”, más que ser un “antiguo ritual filipino” correspondía, al igual que el abrazo de Moctezuma y Cortés, a la instauración del orden y la sumisión al vasallaje español.

Precisamente, la presencia del libro de los requerimientos, donde descansa el brazo de Legazpi, confirmaba la idea del pacto como parte del ceremonial. A su vez, el carácter pacífico del encuentro puede verse en la actitud de dejar el yelmo sobre la mesa. Como relatan varias crónicas, incluso un estudio comparativo llamado *Paralelo entre la Conquista y dominación de las Américas y Descubrimiento y pacificación de las Filipinas* de 1893, expone la forma *sui generis* de la conquista de Filipinas, pues ésta se consiguió sin el

¹⁵ Cuadriello, “El encuentro de Cortés con Moctezuma”, 268.

derramamiento de sangre por las habilidades de este general al obtener el consentimiento de los nativos. Dicho acto de gracia, Legazpi lo logró por seguir sus costumbres y sellar con un pacto de sangre, “antiguo ritual filipino”, una alianza de amistad y compromiso. Como lo comenta *La Ilustración Artística* al explicar los cuadros de Luna: “a tal formula hubo que sujetarse el general de nuestra armada a trueque de no despertar la negativa suspicacia de aquellos naturales”.¹⁶ Sin embargo, como aducimos al principio, el “pacto de sangre”, más que ser un “antiguo ritual filipino” correspondía a la representación secular y política de la instauración eucarística cristiana. Así, también lo expone el estudioso de Filipinas Vicente L. Rafael, quien analiza la narrativa del hecho histórico estableciendo que el pacto de sangre es la versión secularizada de la creencia católica de la transubstanciación de Cristo, en este hecho se conmemora en el terreno político la consagración de un pacto.¹⁷ De ahí que correspondiera a Legazpi realizar el ritual, pues sancionaba el nacimiento de un nuevo orden.

La concepción histórica sobre Legazpi fue refrendada en publicaciones como *La Ilustración Filipina*, cuyo editor expuso en su primer número: “No sé molesten en buscar el pasado de estas personas, pues buscarán en vano. La primera página de su historia fue escrita por Miguel López de Legazpi, mensajero de Cristo y de la civilización; ¡si se atreven a volver más allá sólo encontrarán caos, ignorancia y vacío!”¹⁸ Con estas declaraciones se publicó la imagen del capitán que decoraba el Ayuntamiento, previa al cuadro de Luna. Otro lienzo que afirmaba esta misma idea sobre Legazpi fue *La llegada de M.L. de Legazpi y el P. Andrés de Urdaneta a Filipinas* de 1893, obra de Telésforo Sugang, pensionado filipino.¹⁹ La imagen contrastante del retrato de Miguel López Legazpi del propio Juan Luna nos hace reflexionar sobre el papel que tendría este navegante para la historia filipina. A pesar de ocupar la silla de capitán general, tiene la mirada perdida, quizá, perturbada y llama la atención la expresión cansada y el rostro avejentado del héroe. El pintor revela la verdadera situación de Legazpi, una vez alcanzado el poder de capitán general de los dominios descubiertos, el

¹⁶ *La Ilustración Artística* (12 de diciembre, 1888).

¹⁷ Rafael, *The Promise of the Foreign*, 174. Como el autor expone: “Though attributed to precolonial practices, the blood compact, undoubtedly echoed for 19th ilustrados the miracle of Christian transubstantiation, whereby Christ is the body and blood are believed literally to reside in consecrated bread and wine shared by communicants during mass [...] acknowledge indebtedness to Christ and enter in a sacred contract with God”.

¹⁸ *La Ilustración Filipina*, núm. 1 (1o. de marzo, 1859).

¹⁹ De esta manera, los cuadros no resultan ajenos a las temáticas tratadas sino pueden incluirse dentro del tópico de desembarcos que inauguró el cuadro de Dióscoro Puebla en 1862. A pesar de que no ha sido localizado *El desembarco de Magallanes o la primera misa de Filipinas* del propio Sugang, el título recuerda la *Primera misa de Brasil* de Victor Meirelles de 1861.

navegante se encuentra cansado, distraído, con una armadura demasiado pesada para cargar y, finalmente, como sucede en su biografía, enfermo.

Lectura 2: la traición

Teniendo en cuenta el movimiento político del que fue miembro activo el pintor, podemos proponer otra lectura de la obra. Un ejemplo paralelo fue la primera novela del amigo de Luna, José Rizal llamada *Noli me tangere* realizada el mismo año que el cuadro.

En un primer análisis, el libro puede catalogarse como una aguda diatriba a la novela costumbrista con los mismos elementos estilísticos que ésta utiliza; no obstante, en una mirada más atenta observamos que esta sátira va incluso más lejos para provocar a toda la estructura del dominio colonial de Filipinas. Desde el propio título recogido del Evangelio de san Juan empezamos a percibir el tono que busca la novela. Haciendo un símil con el pasaje de Cristo, los propios personajes de la novela de Rizal transitan este recorrido de la nulidad colonial “ascendiendo” hacia un nuevo pacto social.²⁰ Asimismo, el protagonista principal llamado Juan Crisóstomo Ibarra, que regresa después de sus estudios en Europa a Filipinas para impulsar proyectos de progreso para su pueblo, tiene una relación muy fuerte con el propio Rizal y el movimiento ilustrado. Hay otra conexión con el propio santo Juan de Crisóstomo, quien fue como “un puente de entendimiento” entre Oriente y Occidente y también conocido como un excelso predicador de sermones dedicados a la denuncia de los abusos de las autoridades imperiales y de la vida licenciosa del clero. De esta manera, la novela y su continuación *El filibusterismo* fueron prohibidas en las Filipinas por la imagen que daban de la corrupción y el abuso del gobierno español y el clero del país. Además, la anotación a pie de página de Rizal, en la reedición de la crónica de Antonio Morga *Sucesos de las Islas Filipinas* de 1609, consolidó una contrahistoria sobre el episodio del pacto de sangre: “Cada vez que España se adueña de una provincia, ésta expone que la pacificó. Tal vez, en ese tiempo la acción de ‘pacificar’ significaba al mismo tiempo, ‘declarar una guerra’”.²¹ Por ello, podemos suponer que al igual que Rizal hizo con la narrativa, Juan Luna pudo realizar un discurso simultáneo con la obra analizada.

Aunque la pintura pertenece al género histórico, su composición da una primera impresión inquietante que nos hace reflexionar sobre

²⁰ Véase José Rizal, *Noli me tangere* (Caracas: Biblioteca de Ayachucho, 1982).

²¹ Antonio de Morga, *Sucesos de las Islas Filipinas*, ed. de José Rizal, pról. de Fernando Blumentritt (Manila, Filipinas: National Historical Institute, 1991), 38.

la validez del hecho exhibido. La obra buscaba recrear el momento más sublime de la intervención pacífica de Legazpi en Filipinas; no obstante, como expuso un crítico español, el resultado parecía “un disparate”, pues su aguda mirada captó cómo la composición de Luna alteraba la concepción tradicional. En cierta manera el título con el que presentaba su artículo expresaba su postura: “Algo sobre el exotismo en el arte de los filipinos. La preocupación del contraste y el culto a lo extraordinario e inverosímil”. Su principal disgusto fue el ordenamiento de las figuras, la ausencia de testigos filipinos y la falta de realismo en el tratamiento del cuadro de historia.²²

Si entendemos el cuadro con el sentido mismo que escribe Rizal, no hubo un pacto sino una traición, no hubo una alianza sino un dominio, no compartieron la misma genealogía al tomar la sangre y volverse hermanos por el constante racismo hacia los filipinos y no tuvieron el mismo estatus jurídico que los españoles y, más bien, “no son españoles” porque no estuvieron representados en las Cortes. A su vez, la prensa publicó una caricatura de Luna en un traje chinesco y con zapatos orientales y arriba de su nombre escribió: “Nuestros pintores”. Haciendo uso del nombre de la segunda novela de Rizal, Francisco Alcántara, del diario *El Imparcial*, escribió una reseña llamada: “Siluetas Filibusteras: El pintor Juan Luna”. El articulista arguyó que el artista poseía destellos de genio, pero la semilla de la traición ya germinaba en él desde joven. Así, lo retrató como un hombre convenenciero que había vivido y gozado del amparo del gobierno español.

Si, “España lo arrancó de la sociedad de taparrabos y al idioma de las tribus. Lo adoptó por hijo le dio un idioma glorioso y, lo que como artista, debió estimar más: la mágica paleta de grandes pintores. Tal ha sido España para Juan Luna y Novicio. ¿Cómo ha correspondido este desdichado? Colocándose al frente de la insurrección de Filipinas formando parte de los fantoches del Katipunán, cuyo primer acto de independencia había de consistir en el descuello de todos los españoles residentes en las islas.”²³

En ese sentido, resulta trascendente el rescate del tema de los pactos en la consideración plástica desde la óptica nacionalista. En la propia conceptualización de la imagen de Ripa, donde se aprecian dos individuos entregados en un mismo abrazo, es posible establecer una diferencia en la calidad moral de ambos por sus actitudes, es decir, hay la creación de una alteridad: el inocente que afectuosamente acepta y el traidor que mantiene la daga en la espada. También está en la escena pasionaria, Jesús

²² Wencelao Retana, *Noticias histórico-bibliografías del teatro en Filipinas desde sus orígenes hasta 1898* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1909), 150.

²³ *El Imparcial. Diario Liberal* (25 de octubre, 1898).

que comparte cena con sus discípulos y Judas, quien ya había vendido a su maestro a los romanos. De esta manera, se aprecian los contrarios o las distinciones en la calidad moral de los individuos representados. Al establecer estas disparidades se crea una alteridad moral entre ambos personajes, es decir, un mártir y un traidor. El prototipo que significó la creación de esta alteridad pasó a las historias de conquista vistas desde la óptica nacional y englobadas en el conquistador/conquistado y, finalmente, se consolidaron anteponiendo el contraste entre el valor del héroe y la vileza del conquistador aventurero como tópico nacional.

Entendiendo estas nociones: ¿qué propone el cuadro de Luna? ¿Era la imagen de Luna una imagen contestataria? Creo que es seguro que se expone claramente la difusa frontera entre héroe y villano, o traidor y traicionado; y, como en estas condiciones históricas, más bien se construyó una relación compleja, mimética y ambivalente. Sin duda, las imágenes nos ponen a reflexionar, pues por su carácter ambiguo nos cuestionamos si dentro un pacto también proponen una traición. Aunque en primera instancia son pactos políticos, que siguen el modelo político-teológico discutido, pueden proyectar algún indicio de una formulación contraria a lo que inicialmente proponen en la misma imagen.

Lectura 3: el nuevo “pacto de sangre”

Como expone Jaime Cuadriello: “para comprender a cabalidad un caso iconográfico tan cargado de significados políticos, también es menester situarlo en el sugerente, cuán deliberado, dominio de la ambigüedad. No se olvide que la ambigüedad es connatural a las buenas obras de arte, las que adrede no se agotan en una interpretación literal o unívoca”.²⁴ De esta manera advertimos cómo la narrativa tradicional, incluso parte de la hemerografía, concebía la obra de Juan Luna de forma lineal, es decir, como el acto pactista más importante en las acciones de Legazpi en Filipinas. Mientras que otros vieron en este hecho de forma inversa y, sobre todo, en la representación del cuadro de Luna, una clara escena de traición.

De esta manera para indagar más sobre el propósito del cuadro es necesario apuntar que posiblemente el tema de la vejación del poderoso sobre el débil y el tópico del afán de libertad eran asuntos que obsesionaban al pintor. En esta época se revaloraron muchos modelos con esta materia, los cuales fueron apreciados en la Academia de San Fernando; entre ellos, es significativo el tema de la defensa de la libertad recreado en el arte flamenco. Un ejemplo es la obra del *Juramento de los bátavos* de Rembrandt,

²⁴ Cuadriello, “El encuentro de Cortés con Moctezuma”, 292.

comisionada para decorar los salones del Ayuntamiento de Ámsterdam, que representaba el momento relatado por Tácito sobre la historia de la conjura de Julius Civilis. El autor clásico planteó la nobleza y gloria de la raza, y recontaba que nunca hubo una alianza, los germanos fueron tratados como esclavos. Estos mismos planteamientos fueron muy comunes en el movimiento filipino y, precisamente en ellos, se basaban para ejercer sus demandas.

Otro importante exponente fue la influencia del retrato colectivo en la obra de Frans Hals, quien a la par que Rembrandt, retomó tópicos sobre la autonomía de las ciudades flamencas frente al imperio hispánico. De esta forma es importante notar como en varios de sus lienzos,²⁵ el elemento de la mesa reúne y agrupa a los individuos en torno a ella. Los personajes representados por el pincel de Hals son un grupo y, visualmente, los junta esta figura de la mesa; asimismo, los mantiene unidos una idea de libertad y de autonomía compartida. Al observar de cerca el cuadro de *El pacto de sangre*, un retrato colectivo muy cercano a la obra de Hals, parece que Luna escogió colocar el mueble en una función contraria al pintor flamenco (fig. 6). La mesa es una limitante y una separación de los grupos entre dos bandos claros: los españoles y los filipinos. Aquí no hay una reunión ni una inclusión sino una franca división.²⁶ Así, podemos establecer que es posible que Rembrandt y Hals fueran modelos cercanos para Luna por las soluciones pictóricas y los temas expresados.

Las representaciones sobre actos políticos de celebraciones de pactos y brindis generalmente están equilibrados en su composición, incluso las representaciones posteriores a *El pacto de sangre* han seguido esta línea. Por el contrario, en el cuadro de Luna, tres cuartos de la composición están destinados a los soldados españoles y sólo el cuarto restante a la figura de Sikatuna, es decir, hay una omisión de los testigos filipinos. Los ademanes de algunos españoles son impositivos; por ejemplo, la expresión del soldado que observa fijamente al rey de Bohol, mientras apoya su puño encima de la mesa, o la actitud de Juan de Salcedo, nieto de Legazpi, con los brazos en jarras y clavando la mirada en la consumación del pacto. Además, la fuerte presencia de las alabardas sostenidas en alto y, en contra esquina, el escudo depuesto de Sikatuna son detalles significativos.

Por otra parte, el dramatismo lumínico también es revelador. Hay tres focos de luz principales: en el rostro y medio cuerpo de Legazpi, en el brazo de Sikatuna con el puñal junto al libro sobre la mesa y, por último, en la presencia del ejército con las miradas coercitivas viendo a Sikatuna.

²⁵ Por ejemplo, *La milicia cívica de san Jorge en Haarlem* (1616), *La milicia cívica de san Adrián en Haarlem*, (1627), *Rectores del asilo de ancianos en Haarlem* (1664).

²⁶ Este comentario fue una sugerencia de Fausto Ramírez, a quien agradezco.



6. Juan Luna y Novicio (1857-1899) *El pacto de sangre*, reproducido en *La Ilustración Artística*, año V, núm. 259 (Barcelona, 13 de diciembre de 1886). Colección particular.

Ahora bien, ¿por qué colocar al rey de Bohol de espaldas, arrinconado y en la sombra en el momento cumbre de la consumación de un pacto? Debido a esta disposición, nos preguntamos sobre la calidad moral del acuerdo. Estos elementos permiten suponer al espectador una lectura distinta de la primera impresión sobre un pacto al sugerir el preludio de una traición.

De esta manera, creo que Luna optó por incluir en su cuadro una evocación con claras referencias simbólicas a la Última Cena (la similitud del cáliz, la sangre y el vino, la mesa, el grupo y la correlación sobre la posición de Judas y el personaje de espaldas) que de alguna manera sacralizan este episodio político. A su vez, por el efecto del doble papel que implica este episodio pasionario, en que confluyen el pacto y la traición, así como por la ambigüedad inscrita en la propia imagen de Luna, un juego de lecturas se apodera del cuadro, al no definirse con precisión quiénes ocupan los papeles de traidor y traicionado (héroe o villano) y, precisamente, ahí reside el propósito del pintor. De la primera lectura pactista, el episodio histórico plasmado en el cuadro permite interpretarse de distintas formas y los papeles de traidor y traicionado fluctúan dependiendo de la postura política en la que el espectador escoja alinearse.



7. Juan Luna y Novicio (1857-1899) *España y Filipinas*, óleo sobre tela, detalle, 1886, © López Memorial Museum, Manila, Filipinas.

Tampoco es clara la posición política de Luna en ese momento, incluso fue acusado por José Rizal en una carta de ser “hispanofílico”. La cercana relación que desarrolló con el gobierno español, al comisionársele *La Batalla de Lepanto* en 1887, complica una interpretación definida; no obstante, la prensa percibió algunos indicios de esta actitud en su obra de *España y Filipinas* de 1886: “Siempre el pensamiento resulta algo oscuro, siempre se prestará a distintas explicaciones de ese sol de gloria hacia el cual señala la matrona española. Siempre será motivo de interpretación el significado de la escalinata en la que ascienden las dos amigas”²⁷ (fig. 7). La cuestión se torna aún más compleja con el uso posterior del cuadro convertido en un artefacto visual, porque después de la detención y muerte del líder José Rizal, su seguidor Andrés Bonifacio formó el Katipunán, movimiento armado que incitó la Revolución en Filipinas en 1896. El Katipunán retomó al pacto de sangre y la imagen de Luna como una traición española hacia los filipinos, pues no hubo una alianza sino una dominación. Aquí resulta importante mencionar que la reformulación del cuadro superó al propio creador, pues Luna nunca definió su pertenencia

²⁷ *La Ilustración Artística*, año 5, núm. 259 (13 de diciembre, 1886).

al Katipunán, aunque si apoyó la insurrección en los inicios de ésta, pero la muerte lo sorprendió cuando todavía no estaba concluida la guerra.

El epílogo: la respuesta a la traición/el perdón o la venganza

La potencialidad inherente en la imagen ambigua permite que ésta sea capaz de desplegar sus múltiples significados, incluso aquellos de carácter contradictorio. Tal es el caso de la biografía de *El pacto de sangre*, donde cada espectador vio las ideas preconcebidas de su fuero interno plasmadas en el lienzo de Luna. Pocos críticos cuestionaron lo que pretendía el pintor al componer esta disposición figurativa; más bien las circunstancias políticas posteriores ocasionaron transformaciones en el sentido de interpretación del cuadro y se fueron asignando ciertos valores morales a su creador. Finalmente, en la naturaleza polisémica de la obra radica la posibilidad de conformar un pacto o una traición dependiendo de la elocuencia del discurso político impuesto al cuadro.

A su vez, la metamorfosis que ha sufrido la imagen expresa la situación de creación del mismo cuadro colonial y el contraste entre un Estado consolidado y uno en el vértice de una Revolución. De esta manera, como propuso Fausto Ramírez, la figura internacional que buscó México a través de los cuadros de la *Rendición de Cuauhtémoc* de Joaquín Ramírez, el *Suplicio de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre y *El Perdón de los Realistas* de Natal Pesado en la exposición Colombina de Chicago de 1893 refuerza los tópicos del valor de héroe y la traición del conquistador. No obstante, en el presente político en el que se hicieron los cuadros mexicanos se pasó del tormento a la venganza y, de allí, al perdón.²⁸ El autor arguye que la identificación del presente político de “la revancha” de Cuauhtémoc dada por Porfirio Díaz fue un discurso común en la época. Alfredo Chavero expresó en su discurso al descubrir el monumento a Cuauhtémoc del Paseo de la Reforma²⁹ y cita:

señor Presidente, ha más de tres y media centurias que el gran Cuautemotzin caía en la ciudad de México en poder de Hernando Cortés, capitán del

²⁸ Véase Fausto Ramírez, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, tomo 1 (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 329-342.

²⁹ Ramírez, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, 336. La idea de que la obra de Cuauhtémoc ya había sido resarcida cubrió muchos discursos de la época. También Manuel Silva expresó en la prensa el 21 de agosto de 1893, fecha simbólica, que estaba vengado el héroe. A su vez, se asumió como renovada la amistad con España, según un poema de José de Dios Peza aparecido el 10 de abril de 1893 en *La Ilustración Mexicana*, figuró “un Guatemotzin que en el tormento ríe”. Véase *La Ilustración Mexicana* (10 de abril, 1893).

emperador austriaco Carlos V; y hace veinte años, que tras cruenta lucha con uno de los descendientes del mismo Carlos V, recobrábais para la patria la ciudad de México, y se os entregaban presos en el palacio nacional los soldados austriacos. *Vos le habéis dado la revancha a Cuauhtémoc, de derecho os toca descubrir la estatua.*³⁰

El punto culminante fue el cuadro de Pesado, símil de un Estado fortalecido, pues a pesar de las divisiones anteriores, el valor último era el perdón. La prensa describió la escena y expresó los fines morales de las obras, de esta manera Nicolás Bravo, recibiendo las noticias del “suplicio” de su padre y haciendo una vinculación con el cuadro de Izaguirre, decidió perdonar a sus enemigos.³¹ Ahí recayó todo el simbolismo de un Estado reconstruido. La asimilación de valores morales dados al programa iconográfico en el caso mexicano permite asignar a cada imagen un condicionante moral (valor heroico, traición ajena, perdón, etcétera) relacionado con la propuesta de Estado. Así, los cuadros mexicanos muestran episodios que conllevan a la confección de la imagen fija, conclusiones definitivas en torno a su propio pasado.

Lo contrario ocurre en el caso de Filipinas, pues es conocido que la figura de Sikatuna fue tomada como modelo por el propio José Rizal, de ahí que *El pacto de sangre* de Luna fue utilizado como parte del discurso que vengaría a Sikatuna-Rizal de la muerte a traición por manos españolas. Si como adujimos la traición se encuentra inmersa como el propio germen del pacto, es posible visualizar la transición de significados en el cuadro de Luna: en primera instancia, la comisión española encargó la temática del pacto colonial; no obstante, la solución plástica que le dio el pintor pareció apelar más al preludio de una traición. Así, el movimiento revolucionario revaloró la imagen para que se comprendiera como una clara escena de traición y este proceso ayudó a reformular el acto político del pacto de sangre revolucionario como un hito de venganza contra la dominación española.

En el libro de José Castillo y Jiménez *El Katipunán o el filibusterismo en Filipinas*, publicado en Madrid en 1897, quedó explícita esta postura. La idea de venganza cubrió casi todos los argumentos del autor. Al explicar los propósitos del Katipunán, Castillo mencionaba que el principal objetivo de la sociedad secreta era darle muerte a cada español que se hallaba en

³⁰ Ramírez, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, 336. Fausto Ramírez retoma este discurso de *Memorandum acerca de la solemne inauguración del monumento erigido en honor a Cuauhtémoc en la calzada de Reforma en la ciudad de México* (México: Imprenta de J.F. Jens, 1887).

³¹ *El Siglo Diez y Nueve*, año 52, tomo 103, núm. 16 (27 de febrero, 1893).

el archipiélago de forma abominable.³² De esta forma, como dice Vicente Rafael, Castillo radicalizó la ideología del movimiento a una simple condicionante: la libertad del filipino era igual a la muerte del español.³³

Lo interesante de la crónica de Castillo eran algunas ilustraciones que incluía el libro. Al margen de la portada, un cuchillo o daga en tinta roja apareció como un elemento constitutivo de ésta y, aquí debemos recordar cómo las portadas de los libros de las postrimerías del siglo XIX fueron diseñadas de forma tal que el *imago* se convirtiera en el semblante del propio objeto y cómo esta carta de presentación muchas veces reforzó el contenido ideológico del texto. Como pie de imagen se coloca: “Instrumento con el que se hacían las incisiones del pacto de sangre a los del Katipunán”.³⁴ También es importante mencionar la última imagen del libro, donde aparece una especie de mandil o un pedazo de tela junto con dos manos contrapuestas: una sujetando una cabeza barbada degollada y la otra con un puñal clavado contra la cabeza. La imagen es contundente y los objetivos son claros, pues la cabeza no es otra que la del español y se deduce por simple lógica que las manos, aunque sin cuerpo y manteniendo su identidad oculta, pertenecen a los de la asociación filipina. Debajo de dicha imagen está nuevamente el cuchillo o daga de la portada; no obstante, dicho cuchillo ya tiene dueño, pues está el nombre de Enrique Pacheco, tesorero del Katipunán, como pie de imagen. Así, con esta sencilla compenetración de las imágenes, el autor logró generar una implicación terrible, con esta relación, como expresa Rafael, el espectador era llevado a pensar que la imagen de ambos cuchillos era idéntica. Lo que significaría que el mismo utensilio empleado en el pacto de sangre sería aquel que, posteriormente, se usaría para asesinar a los españoles. Al observar dos objetos dentro del mismo marco, con esta condicionante de yuxtaposición, se provocaba la creencia de que ambos pertenecían a acciones secuenciadas³⁵ (fig.8). Así, el fondo ideológico de la guerra antagonica que simbolizó la revolución de Filipinas pudo seguir proporcionando imágenes útiles para la propaganda de cada bando político. Como muchos ejemplos, los cuchillos de Katipunán rescataban las imágenes psíquicas sobre miedo, la destrucción y el sentido moral, por eso se creaba un impacto visual que intentaba mover la voluntad del receptor.

Cuando explica el acto político del pacto de sangre como rito de inicio, Castillo lo exponía como: “un horrible pacto que ha sido el espíritu

³² José Castillo y Jiménez, *El Katipunán o filibusterismo en Filipinas. Crónica ilustrada con documentos, autógrafos y fotografías* (Madrid: Imprenta de Asilo de Huérfano del S.C. de Jesús, 1897), 52.

³³ Rafael, *The Promise of the Foreign*, 159.

³⁴ Castillo y Jiménez, *El Katipunán o el filibusterismo en Filipinas*, 213.

³⁵ Rafael, *The Promise of the Foreign*, 176.



8. Autor desconocido, “Mandil perteneciente al Katipunán”, en José Castillo y Jiménez, *El Katipunán o el filibusterismo en Filipinas* (Madrid: Imprenta de Asilo de Huérfano del S.C. de Jesús, 1897). Colección particular.

fanatizador que ha enloquecido a todos los cerebros”.³⁶ Así expresaba que quienes lo contraían se sometían a un estado de frenesí y falta de control sobre sí mismos y, sobre todo, que esa insignia se mantendría para toda su vida. Al dejar una marca en el cuerpo, como ha sido estudiado, se forjaba la nueva identidad de una persona. De esta forma, las incisiones producidas por el pacto de sangre, como huellas de un nuevo pacto nacional, definían y formulaban una identidad filipina que conservaban la impronta de dichos conceptos nacionalistas como trazas en su propio cuerpo. La diferencia con otras nociones revolucionarias era que dicha marca fue hecha entre “los verdaderos hermanos” como nuevo significante con una serie de implicaciones ideológicas sobre la nación que ellos buscaban consolidar. Este nuevo simbolismo que adquirió el acto político del pacto de sangre después de la revolución y guerra de independencia filipina también cargó de significados el cuadro de Juan Luna y lo consideró como un claro hito nacionalista del nuevo Estado filipino.

En el vaivén de la imagen que transita de significados dentro de la complicada y necesaria convivencia entre el pacto y la traición, donde una delgada línea los divide, es la circunstancia del presente político, la que interprete la mirada del pasado plasmado en el lienzo. De esta manera, después de la Segunda Guerra Mundial, el cuadro fue trasladado del Ayuntamiento al Palacio Nacional, los discursos políticos del momento y la historiografía posterior retomaron el cuadro de Luna como la revaloración del “primer tratado internacional” del Estado filipino; paradójicamente, el cuadro volvió a su primer significado de pacto. Actualmente, el significado de la imagen de Luna es afianzado por la materialidad del objeto artístico como tipología

³⁶ Castillo y Jiménez, *El Katipunán o el filibusterismo en Filipinas*, 16.

de aparato gubernamental para la sede del gobierno, que convierte la imagen en una proyección diplomática del Estado filipino.

De esta forma podemos observar la importancia capital del pacto/traición no sólo como parte de las imágenes fundamentales, sino como un modelo teológico-político que ha seguido Occidente. Como ha sido estudiado, los pactos prefiguran génesis históricas y, asimismo, las traiciones observables en episodios como el pacto de sangre nos diferencian, al mismo tiempo, que nos definen. En gran medida, en América Latina y en Filipinas la traición fue utilizada como una forma de diferenciación moral del otro y, con base en esta distinción primaria, fueron construidas las grandes narraciones nacionales. Los dos términos (pacto/traición) cubren las vicisitudes del tiempo histórico que van del pacto/concordia colonial a la traición/guerras nacionales que han acontecido a las colonias españolas y, por ello, tienen el papel de imágenes fundacionales.

EN BUSCA DE LA GÉNESIS DEL PARADIGMA FERNANDO GAMBOA: LA CRISTALIZACIÓN DE UN DISCURSO DE LA CONTINUIDAD DEL ARTE MEXICANO¹

ADRIANA ORTEGA OROZCO
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

Introducción

La noción de una continuidad permanente e inamovible del arte nacional mexicano a lo largo de la historia fue una concepción imperante desde el liberalismo triunfante del siglo XIX y retomado por los gobiernos revolucionarios durante el siglo XX. En la segunda mitad del siglo XX, Fernando Gamboa (1909-1990), museógrafo y promotor cultural, es considerado el ejecutor por excelencia de dicho discurso nacionalista al darle una expresión en el ámbito curatorial, al mismo tiempo que enraizaba una tradición de exposiciones itinerantes de arte mexicano presentadas en el extranjero. El paradigma Gamboa contribuyó a mostrar una imagen de México en el mundo al promover un discurso hegemónico de continuidad inquebrantable del genio nacional y presentar conjuntos antológicos de obras de arte donde se acentuaban voluntariamente las elipsis entre el presente y el pasado para glorificar a la nación.

¿En qué consiste el paradigma Gamboa?

Durante este trabajo me concentraré en analizar con detalle la génesis de uno de los aspectos más importantes del paradigma Gamboa: su discurso de continuidad mediante el articulado cronológico de los conjuntos expuestos.²

¹ Esta ponencia es parte de la investigación realizada para la preparación de mi tesis de doctorado que llevará por título *Les expositions d'art mexicain en Europe (1952-1953): enjeux, médiations et réception d'une manifestation artistique itinérante*.

² Varios historiadores del arte, como Ana Garduño, han hecho referencia al estilo museográfico y curatorial característico de Gamboa, que incluía una alta dosis de espectacularidad

Teresa del Conde, al referirse a Gamboa, califica las exposiciones que llevó al extranjero como “canónicas”, cumplen siempre con cinco secciones: arte prehispánico, arte del virreinato, arte del México independiente en el siglo XIX, arte popular y arte moderno y contemporáneo.³

Varios investigadores han apuntado con justeza que el *continuum* cronológico al que recurrió Gamboa para organizar la exposición de 1952 fue utilizado por primera vez en la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano presentada en el MoMA (Museo de Arte Moderno) de Nueva York en 1940 y recordada como la primera exposición “panorámica de arte mexicano de todas las épocas”. Gamboa retomó dicha articulación en 1952, con lo cual no se le atribuye la creación de un molde curatorial sino su consagración. Sin embargo, convendría analizar con detalle las razones concretas por las que Gamboa retomó este modo de organización cronológica para la

en la creación de discursos espaciales museísticos. Según Garduño, Fernando Gamboa “ideó un vocabulario que —sin requisito de contexto, cédula descriptiva o documentación anexa, ni necesidad de un andamiaje intelectualmente complejo— transmitía con eficacia mensajes optimistas y grandilocuentes, orientados a sensibilizar al público mediante la focalización de objetos seleccionados en función de sus valores plásticos”. Véase Ana Garduño, “El curador de la guerra fría”, en *Fernando Gamboa. El arte del riesgo* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Mural Diego Rivera, 2009), 19. Otros, como Carlos Molina, se han dedicado a explicar cuáles eran las posibles influencias intelectuales de Gamboa, refiriéndose a su filiación con el trabajo de figuras como Friedrich Kiesler, Alfred H. Barr Jr. y Paul Westheim. Sobre ese tema, véase Carlos Molina, “Fernando Gamboa y su particular visión de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 27, núm. 87 (otoño, 2005): 117-143.

³ Teresa del Conde, *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México* (México: Plaza Janés, 2003), 46. En dichas exposiciones, el límite cronológico inferior está claramente dado por el arte prehispánico y el superior pareciera resultar más confuso. Del Conde señala: “en estricto sentido, salvo uno que otro ejemplo, la cronología de ese rubro termina con la Escuela Mexicana y con algunos atisbos del rebote que ocurren en la década de los cincuenta, protagonizados por los artistas a quienes ahora denominamos, no sé qué tan acertadamente, de la Ruptura”. Teresa del Conde, *Una visita guiada*, 46. Este modo de presentar el arte mexicano se perpetuaría hasta bien avanzado el siglo XX con pocas variaciones en su presentación. Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina criticaron fuertemente el hecho de que una de las magnas exposiciones presentadas en el extranjero, como México: Esplendores de Treinta Siglos, organizada en el Metropolitan Museum en Nueva York en 1990, se encontraba todavía “anquilosada en el canon que Fernando Gamboa había creado en los años cincuenta”, remarcando una amnesia institucionalizada en la que la presentación del arte mexicano de reciente factura parece no encajar, según ellos, “en las políticas culturales de un Estado acostumbrado a la escenificación museológica de lo nacional”. Véase Oliver Debrouse y Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una exposición”, catálogo de la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México 2006), 18-24. En un artículo dedicado a Fernando Gamboa, Carlos Molina menciona cómo la muestra de arte mexicano presentada en la exposición internacional de Hannover en 2000 acusa la impronta de Gamboa en lo espacial y la organización cronológica de los conjuntos. Véase Molina, “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, 117.

exposición Arte Mexicano del Precolombino hasta Nuestros Días presentada en París, Londres y Estocolmo entre 1952-1953. Los diferentes cambios de rumbo que dicho proyecto tuvo desde su inicio influyeron decisivamente en el discurso curatorial utilizado por Gamboa y pueden ilustrarnos sobre la génesis de dicho modelo.

El Museo Nacional de Artes Plásticas: un lugar de experimentación museográfica

Para intentar comprender el modelo de Gamboa debemos remontarnos a 1947, año emblemático en que, durante la administración de Miguel Alemán, se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), dirigido por el músico Carlos Chávez. Una de las primeras actividades del INBA fue concretar el proyecto posrevolucionario de crear un museo que reuniera las expresiones plásticas consideradas como representativas de todos los periodos históricos de México. Así entró Fernando Gamboa en el organigrama de la política cultural alemanista como director del Departamento de Artes Plásticas, gracias a su experiencia previa como museógrafo.⁴ Gamboa, junto con Julio Castellanos y Julio Prieto, se dio a la tarea de modificar el proyecto museográfico del recinto de Bellas Artes, transformándolo en el Museo Nacional de Artes Plásticas (MNAP). Éste fue concebido como una muestra del panorama artístico de la nación de todas las épocas en diferentes salas, desde las culturas mesoamericanas hasta obras de los pintores contemporáneos, pasando por salones dedicados al arte virreinal, decimonónico y a lo que se consideraba arte popular. A primera vista, podría pensarse que el guión curatorial de la exposición llevada a París en 1952 no es más que una reproducción “en miniatura” de la narrativa museística que ya se había dado en el museo en su conjunto. Sin embargo, la idea primaria de una exposición en Europa se aparentaba más a las exposiciones homenaje que Gamboa realizó en el MNAP.

En efecto, más allá de ese panorama histórico, Gamboa intentaba definir con su quehacer museográfico a los artistas que conformarían la visión moderna del arte mexicano, idea materializada mediante exposiciones personales y temporales de gran envergadura que se concentraron en

⁴ Fernando Gamboa estudió pintura y arquitectura en la Academia de San Carlos, dedicó años a la enseñanza del arte, presidió la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y en 1935 realizó su primera exposición profesional sobre Francisco Goitia. Dos años después, organizó su primera exposición en el extranjero, Un Siglo de Grabado Mexicano, que se presentó en Valencia en plena Guerra Civil. En la década de 1940 tuvo una fulgurante carrera ascendente como funcionario cultural al servicio del Estado. A ese respecto, véase Ana Garduño, “El curador de la guerra fría”, en *Fernando Gamboa*.

figuras del arte decimonónico y contemporáneo, resaltando dentro las de los “cuatro grandes” (Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo).⁵

Fue así que entre 1947 y 1949 Gamboa tuvo la ocasión de experimentar otras maneras de emplear las colecciones del museo para acentuar los aspectos que él creía importantes en la obra de sus contemporáneos. Lo hizo tanto en la exposición homenaje a Rufino Tamayo en 1948 como en la dedicada a Diego Rivera en 1949. En ambas muestras, Gamboa mostró ejemplos de arte popular y de piezas prehispánicas con la intención de asociar lado a lado la obra de dichos artistas con sus supuestas fuentes visuales y creativas. Gamboa desarrolló así cierta manera de presentar el arte de su época aunado a la presencia de un telón de fondo que él definió como “fondo histórico-artístico”, es decir, la inclusión en menor grado de piezas de arte prehispánico y popular que ayudaran a la comprensión y al enaltecimiento del arte moderno, acentuando la inspiración de los artistas en raíces consideradas como originalmente mexicanas.⁶

¿Qué arte mexicano llevar a Europa?

La idea de realizar una magna exposición de arte mexicano en París fuera del marco de las exposiciones universales o internacionales databa de fines de los años treinta cuando, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, comenzó a analizarse la posibilidad de presentar una exposición en París, lugar de creación y legitimación internacionales en materia artística.⁷ Sin embargo, al estallar la Segunda Guerra Mundial, el proyecto no se llevaría a cabo en dicha ciudad, sino en el MoMA de Nueva York, en 1940 con el

⁵ Los artistas objeto de las exposiciones temporales fueron: Dr. Atl, José María Velasco, Juan Cordero, Joaquín Clausell, José María Estrada, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y Diego Rivera (se había organizado una exposición sobre la obra de José Clemente Orozco con anterioridad en 1946). El carácter legitimador del nuevo museo, con Gamboa a la cabeza, hizo que se convirtiera en el lugar de exhibición de mayor prestigio y poder simbólico en el país. Véase Ana Garduño “Un palacio para el movimiento pictórico mexicano. Coordenadas históricas de su exhibición”, en *70 años de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004), 49-75.

⁶ Cabe destacar que la presencia de la Coatlicue como eje de la exposición dedicada a Diego Rivera fue clave en el discurso museográfico que Gamboa creó alrededor del artista, estructurando una unidad simbólica entre pasado y presente de la cultura mexicana en lo espiritual. Itzel Rodríguez Mortellaro, “Coatlicue asiste al homenaje a Diego Rivera: la creación de significados culturales en el discurso museográfico de Fernando Gamboa”, *Discurso Visual* (enero-abril, 2006), disponible en: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvwebne05/entorno/entitzel.htm>.

⁷ Se pensó presentar una exposición de arte mexicano antiguo y moderno en el Jeu de Paume a finales de 1939. El proyecto inicial estaba bajo la curaduría de André Dezarrois, asistido por un equipo mexicano.

título *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, en colaboración con el gobierno mexicano y un equipo de expertos a la cabeza de los cuales se encontraba el renombrado arqueólogo Alfonso Caso.⁸

Hubo que esperar el final de la guerra y la llegada de la administración de Miguel Alemán, en busca de diversificación de mercados, para que la idea de llevar una exposición de gran envergadura en Europa fuera viable. Desde 1948, el INBA manifestaba cierto interés por desarrollar un proyecto de exposición en París,⁹ que se retomó aún con mayor fuerza a partir de la exitosa presentación del pabellón mexicano en la Bienal de Venecia de 1950. En dicho espacio, Gamboa, en su calidad de comisario del pabellón, pudo consagrar en una sola muestra a los “cuatro grandes”. Siqueiros gana el segundo premio de pintura, después de Matisse y el pabellón mexicano constituyó, en boca de varios críticos, la revelación de la bienal, lo cual despertó el interés de varios conservadores de museos europeos por la pintura contemporánea mexicana.¹⁰

Para agosto de 1950, a su regreso de Venecia, Gamboa comunicó a Chávez lo que él consideraba en ese momento el plan definitivo de la

⁸ El gobierno mexicano utilizó dicha exposición como una manera de promover una mejor imagen del país y también para limar asperezas en su relación con los Estados Unidos después de las tensiones sufridas como consecuencia de la Expropiación Petrolera. Para más detalles sobre el contexto de dicha muestra, véase Alejandro Ugalde, *The Presence of Mexican Art in New York Between the World Wars: Cultural Exchange and Art Diplomacy* (tesis de doctorado, Columbia University, 2003). Alfonso Caso estaba a la cabeza del comité de organización para la exposición de 1940 y dirigió, además, la sección de arte prehispánico; Manuel Toussaint del colonial, Roberto Montenegro del popular y Miguel Covarrubias del moderno. Caso había hecho notables contribuciones al estudio de las culturas mesoamericanas y fundó el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1939.

⁹ Incluso antes del fin del conflicto mundial, la idea de realizar una exposición de arte mexicano en Europa sigue presente en la mente de varios actores del mundo de la cultura en ambos lados del Atlántico, pero problemas presupuestales, burocráticos o de falta de apoyo estatal impiden que dichos proyectos se lleven a cabo. A ese respecto, véase Adriana Ortega Orozco, *L'exposition d'art mexicain à Paris en 1952: enjeux, médiations et réceptions d'une manifestation artistique* (tesis de maestría, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle-Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine, 2007), 39-46.

¹⁰ Baste como muestra mencionar la entusiasta correspondencia entre Jean Cassou, director de Museo Nacional de Arte Moderno Francés, y Robert Giron, director del Museo de Bellas Artes de Bruselas, donde, haciendo referencia al éxito mexicano de Venecia, se menciona un proyecto en ciernes para reunir a varios museos interesados y tratar de convencer a los mexicanos de montar una exposición de pintura mexicana contemporánea que viajaría por varias ciudades europeas. Archives des Musées Nationaux (Francia), “Exposition d'art mexicain”, carta de Robert Giron a Jean Cassou, 4 de noviembre 1950, 2HH carpeta 64. En la espera de que ello ocurriera, Jean Cassou, por su parte, decide promover una exposición de Rufino Tamayo con la ayuda de André Breton y Octavio Paz en la Galerie de France, en París durante 1950, la cual recibió una buena acogida por parte de la crítica francesa.

proyectada exposición de pintura mexicana que sería llevada a París. Según Gamboa, realizó el plan cambiando impresiones con diversos especialistas europeos que acudieron a la bienal y durante su posterior visita a París.¹¹ En las primeras líneas de su proyecto, Gamboa mencionó que la base principal de la exposición sería la pintura contemporánea, sobre todo la pintura de los “cuatro grandes” con obras de caballete, grabados y reproducciones fotográficas de la pintura mural.¹² De acuerdo con su experiencia en Europa, Gamboa insistía en que el énfasis de la muestra debía recaer en el arte contemporáneo, puesto que esto era según él “lo que más interesa actualmente a los europeos”.¹³

Sin embargo, la exposición debía presentarse acompañada de lo que él llamaba un “fondo histórico-artístico”. Dicho fondo quedaría constituido por algunas piezas de arte prehispánico acompañadas de fotografías de sitios arqueológicos, algunas piezas excepcionales de arte colonial y una pequeña colección de arte popular. “Todo ese material se considera insustituible. México no puede exhibir su arte contemporáneo como fenómeno aislado, sino paralelamente a sus raíces, aunque esto se haga sólo en escala pequeña”.¹⁴ En efecto, como ya hemos visto, dicho “fondo histórico-artístico”, era ya para aquel entonces una de los rasgos más distintivos de la museografía de Gamboa.

Al margen de dichas negociaciones, otra propuesta de exposición se estaba gestando. En la primavera de 1950, el arqueólogo Alfonso Caso, entonces director del recién creado Instituto Nacional Indigenista (INI), promovió la idea de una exposición de artes etnográficas en Europa que sería organizada por dicha institución. La iniciativa no es de extrañar: Caso consideraba al INI como heredero en línea directa del proyecto de construcción identitaria que desde los años 1920 buscó elevar las artes populares al nivel de símbolos de cohesión nacional considerados como “auténticamente mexicanos”. Caso intentaba con una exposición de este corte no sólo promover lo autóctono mexicano, sino atraer la atención de varios círculos internacionales para el estudio del arte popular y, del mismo modo, dar un impulso comercial a la producción de artesanos mexicanos en nuevos mercados.¹⁵

¹¹ Archivo de la Promotora Fernando Gamboa (APCFG), FG-París-52/371, memorándum de Fernando Gamboa a Carlos Chávez, 21 de agosto de 1950.

¹² APCFG, FG-París-52/372-376, proyecto de la exposición de pintura mexicana para su celebración en París y en Londres, durante los años 1951-1952, 21 de agosto de 1950.

¹³ APCFG, FG-París-52/372-376.

¹⁴ APCFG, FG-París-52/349-350, carta de Fernando Gamboa a Carlos Chávez, 27 de julio de 1949.

¹⁵ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Archivo Histórico, Exposiciones en el Extranjero, carta de Alfonso Caso al secretario

Al entrevistarse con autoridades francesas e italianas en Europa, Caso modificó su concepción original de la exposición, ampliándola sustancialmente para crear un proyecto más ambicioso. Así, Caso intentaba replicar la experiencia que había tenido en 1940 a la cabeza de la organización de la exposición del MoMA retomando el esquema de una exposición que incluiría expresiones plásticas de todas las épocas.¹⁶

Para septiembre de 1950, había dos propuestas distintas de exposición. Una emanaba del INI y otra del INBA. Sostengo que uno de los capítulos clave de la construcción de imaginarios nacionales mediante el arte se jugó al calor de las discusiones del otoño de 1950 entre los dos institutos, es decir, en el enfrentamiento de las competencias que las dos instancias, creadas durante el alemanismo, debían tener en la promoción del arte mexicano en el extranjero. El dúo Chávez-Gamboa, por un lado, y Caso, por el otro, manejaron argumentos mediante correspondencias entrecruzadas con el secretario de Educación Manuel Gual Vidal para intentar convencerlo de la viabilidad de uno u otro proyecto. Las diferencias entre los dos proyectos se concentraban sobre todo alrededor de la importancia que debían adquirir dentro de la exposición lo prehispánico y lo popular.

Sobre la “cuestión de dosis” del arte prehispánico, Carlos Chávez argumentaba: “dar demasiado énfasis al arte prehispánico con la presentación de un gran lote, resultaría [...] negativo para México, ya que podría dar lugar a pensar que México se jacta de una riqueza cultural pretérita porque no tiene una actual que presentar”.¹⁷ Gamboa se expresaba en el mismo sentido: “insisto en lo que nos interesa en la actualidad es lo contemporáneo. El tema en consecuencia debe de ser planteado a la inversa: lo contemporáneo con fondo histórico y no partir de lo histórico a lo contemporáneo”.¹⁸

En cuanto al lote de arte popular, Carlos Chávez y Fernando Gamboa se oponían a que éste cobrara más importancia dentro de la exposición, atribuyendo un estatus superior al arte con respecto a la artesanía, considerada como un arte menor o embrionario que no debía ser presentado

de Educación Pública, Manuel Gual Vidal, 13 de septiembre de 1950, carpeta 25, doc. 113, 5 ff. A partir de su creación, en 1948, el INI de México se propuso no reducirse a un enfoque solamente cultural, sino aplicar programas de promoción económica con el fin de resolver “el problema indio”.

¹⁶ Cenidiap, Archivo Histórico, Exposiciones en el Extranjero, 1, carpeta 25, doc. 113, 5 ff., carta de Alfonso Caso al secretario de Educación Pública, Manuel Gual Vidal, 13 de septiembre de 1950.

¹⁷ Cenidiap, Archivo Histórico, Exposiciones en el Extranjero, carta de Carlos Chávez al secretario de Educación Pública, Manuel Gual Vidal, 14 de septiembre de 1950, carpeta 25, doc. 115, 6 ff.

¹⁸ APCFG, FG-París-52/591-592, memorándum de Gamboa a Carlos Chávez, sin fecha, Ca. primera semana de octubre de 1952.

sino en pequeña cantidad y con el único fin de “mostrar sus elementos de influencia sobre los artistas contemporáneos”.¹⁹

Ante tal clima de tensión, se resolvió el conflicto entre las dos instancias gubernamentales como sigue: la dirección quedaría a cargo del INBA, pero el proyecto debería incluir un lote importante de arte prehispánico con piezas prestadas por el INAH, así como una colección de arte popular que sería seleccionada y financiada por el INI. Así se invirtió la narrativa original propuesta por Gamboa con acento en lo contemporáneo y se adoptó en su lugar una narrativa de exposición como un *continuum* histórico nacida como consecuencia de la fusión de los dos proyectos.

Reticencias por parte de las autoridades francesas

Dicho modelo de continuidad no fue aceptado sino con reservas por las autoridades francesas, quienes para 1951 se mostraban inquietas a propósito del giro que el proyecto había tomado, respecto al formato de panorama histórico y el énfasis que debía darse a cada uno de los periodos. Dicha preocupación puede ser adjudicada a una necesidad de exotismo por parte de las autoridades francesas, pero también a las marcadas diferencias en las tradiciones museísticas entre Francia y México, puesto que no era usual que una exposición de arte antiguo y moderno que abarca tantos siglos se presentara en un solo recinto. Gamboa deseaba llevarla a cabo en el prestigioso Petit Palais, mientras que Philippe Erlanger, director de la Association Française d'Action Artistique (AFAA), sugería que el conjunto se dividiera, presentando la parte de arte prehispánico en el Musée de l'Homme y la parte de arte moderno en el Musée National d'Art Moderne. Así podemos apreciar de qué manera el proyecto de continuidad artística presentaba para los franceses un conflicto entre las competencias atribuidas al museo de arqueología-antropología con respecto al de arte.²⁰

¹⁹ “Sí deben tener cabida en la exposición objetos singulares de arte popular, de calidad excepcional, en muy pequeña cantidad, como indicación del gusto y la sensibilidad estética del pueblo y por la significación que puede tener como elementos de influencia más o menos importantes sobre los grandes artistas individuales”. APCFG, FG-París-52/591-592.

²⁰ Dicho corte no es de extrañar, puesto que ambos museos estaban a la cabeza de dos grandes “amigos de México”: Paul Rivet y Jean Cassou, respectivamente. Jean Cassou, director del Musée National d'Art Moderne, había llevado a cabo a finales de la década de 1940 dos exposiciones de arte contemporáneo haitiano y cubano, respectivamente. La atención de los museos franceses por las expresiones de arte contemporáneo en Latinoamérica no eran comunes en aquella época. El Musée de l'Homme, por su parte, era un museo de antropología que albergaba una colección de arte prehispánico. Por lo tanto, para los funcionarios franceses, se trataba del recinto adecuado para recibir una exposición de arte prehispánico. El Musée de l'Homme se interesaba sobremanera

En cuanto al acento que cada sección debía tener dentro de la exposición, los funcionarios franceses insistieron en que el lote de arte prehispánico debía ser el más nutrido, puesto que se trataba de lo que más interesaría al público francés debido a su carácter no occidental y por ende profundamente original.²¹ Ante dicha posición, Gamboa tuvo que asegurar que la sección de arte prehispánico sería la más grande expuesta en Europa, pero también insistió en la importancia de conservar un acento considerable para la pintura contemporánea, argumentando que por ser casi desconocida en Francia, también podría ser capaz de atraer el interés del público. Así, haciendo ciertas concesiones, fue como Gamboa logró convencer a la AFAA de que el proyecto de exposición como panorama histórico era viable. El contrato entre la AFAA y el INBA se firmaría en junio de 1951 acordando que la muestra se presentaría finalmente en el Musée National d'Art Moderne en París. Después de complejas negociaciones que no detallaré, se determinó que la dirección artística de la exposición recaería enteramente sobre Gamboa y su equipo.

El discurso de continuidad del arte mexicano toma forma

Gamboa supo adaptarse a las circunstancias conservando al mismo tiempo la idea ya simbólica de una continuidad cultural en la narrativa de la exposición. En los materiales que se presentan a continuación puede apreciarse la distribución numérica y espacial de las diferentes secciones de la exposición²² (cuadro 1 y figs. 1 y 2).

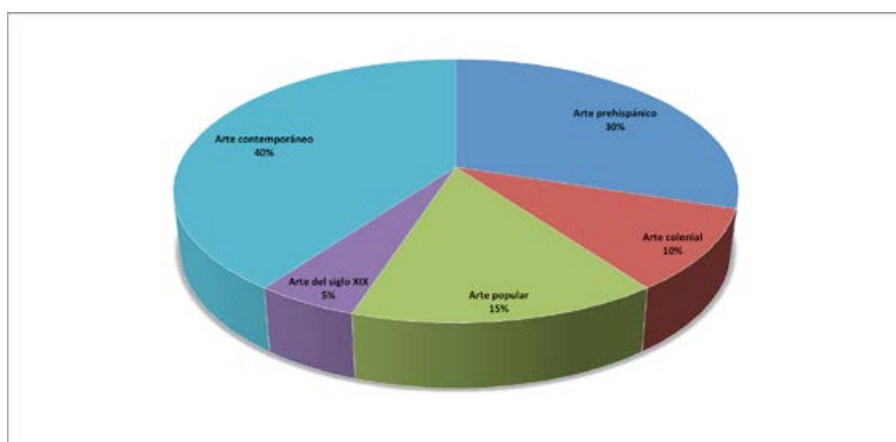
en el arte prehispánico por su director, el etnógrafo Paul Rivet, quien incluyó una sección de piezas prehispánicas en la colección permanente del museo. Para un análisis detallado del panorama museístico en Francia en aquella época véase Georges Salles, "The Museums of France," *Museum*, vol. 1, núm. 1 (1948): 92. El Petit Palais, inaugurado en 1900, había cambiado varias veces su campo de especialización. Después de la Segunda Guerra Mundial, era el recinto por excelencia para albergar las magnas exposiciones temporales de arte extranjero y sin una clara especialización en cuanto a su colección permanente. Philippe Erlanger señaló a los funcionarios mexicanos que el Petit Palais nunca había recibido una exposición de pintura contemporánea. Es por ello que, decía, el proyecto de exposición panorámica salía del campo de competencia del museo al buscar integrar toda una sección de arte actual.

²¹ Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), Archivo de la Embajada de México en Francia (AEMF), 470-4, relación confidencial de Francisco Vázquez Treserra al subsecretario de la SRE, 15 de marzo de 1951, f. 3.

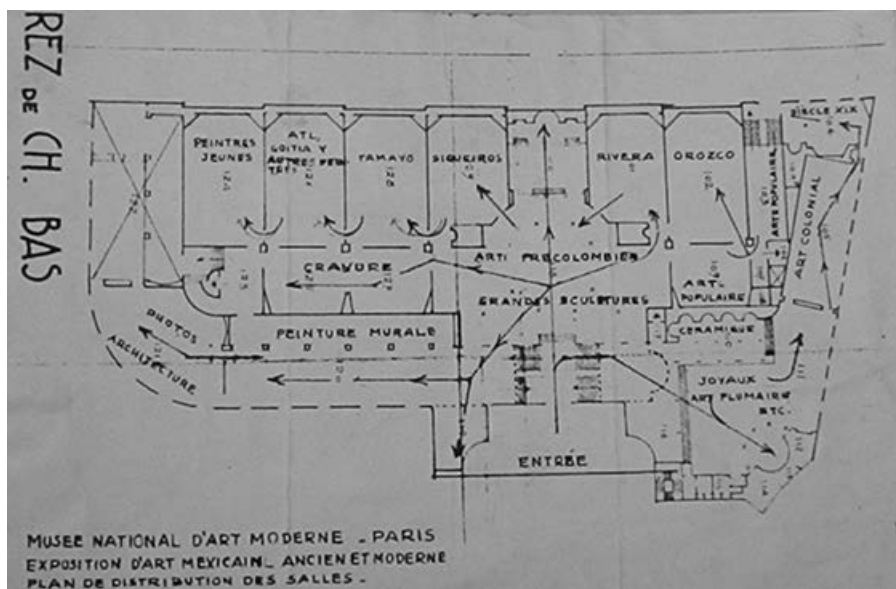
²² Según *Art mexicain du précolombien à nos jours*, catálogo de la exposición presentada en el Musée National d'Art Moderne (mayo-julio, 1952), vol. 1/2 (París: Musée National d'Art Moderne, 1952). Gamboa disponía de cinco mil metros cuadrados que correspondía a la mitad de la superficie de exposición de museo que su director Jean Cassou había mandado vaciar expresamente para la ocasión.

Cuadro 1. Distribución de las secciones de la exposición Art Mexicain du Précolombien à nos Jours, Musée National d'Art Moderne de París, 1952

Arte prehispánico	683 piezas, Con reproducciones fotográficas de sitios arqueológicos
Arte colonial	107 piezas
Arte popular	102 piezas
Arte del siglo XIX	224 piezas
Arte contemporáneo	364 piezas de la cuales, casi la mitad estaba dedicada a las obras de los “cuatro grandes”. Se contaba también con reproducciones fotográficas de varios murales. Cada uno de los “cuatro grandes” gozó de una sala dedicada a su obra, mientras que en una sola sala se exponía el conjunto de otros 65 artistas contemporáneos.
Total	1 463 piezas



1. Porcentajes de distribución de las secciones de la exposición calculados según la superficie de cada una. Gráfica: © Adriana Ortega.



2. Mapa de la exposición en la planta baja del Musée National d'Art Moderne.
Foto: © Promotora Cultural Fernando Gamboa.

Queda de manifiesto que los dos grandes polos a través de los cuales se construyó el discurso curatorial son el arte prehispánico y el arte contemporáneo. Según Gamboa, “tenía que existir [entre las diferentes secciones] el verdadero equilibrio que señala la propia historia del arte mexicano”.²³ Sin embargo, el uso de la palabra equilibrio no debe confundirse con equidad o paridad. Con dicha reorganización del pasado, algunos momentos de la historia nacional son exaltados y otros puestos de lado, como el arte virreinal, que se representa sólo en calidad limitada y como un mero lazo de transición entre las expresiones prehispánica y moderna.²⁴

Me interesa resaltar tres puntos del quehacer curatorial de Gamboa, que en parte ya han sido discutidos por Ana Garduño y Carlos Molina, cuya uso en esta exposición como hilos conductores es crucial porque intentaron darle unidad a un conjunto por demás heterogéneo. El primero consiste en acentuar la reactivación directa del pasado prehispánico en el arte actual,

²³ APCFG, FG-París-I/171-179, f. 177.

²⁴ Gamboa no fue el primero en marginar el arte virreinal, se cuenta con antecedentes desde la época porfiriana como fruto del liberalismo en el poder. Sobre este tema véase Fausto Ramírez, “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889”, en *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988), 208-253.



3. Entrada de la exposición. Foto: © Promotora Cultural Fernando Gamboa.

cuya traducción en el espacio es visible desde la entrada a la exposición, donde se busca una escenificación de impacto mezclando lo antiguo con lo moderno: una gran cabeza de serpiente azteca y un cuadro de Tamayo (fig. 3). Según Gamboa: “un contrapunto de épocas, de materia y color”.²⁵ Carlos Molina ya ha señalado que durante la exposición de 1940 Miguel Covarrubias, influido por su visión antropológica, había dado al conjunto una articulación de corte etnológico. Gamboa utilizó la misma articulación cronológica que en 1940, pero su esquema narrativo es radicalmente diferente, puesto que impone el valor estético sobre cualquier otro criterio. Gamboa aclaró al respecto: “La exposición es un conjunto artístico, no arqueológico, ni histórico, ni etnográfico”.²⁶ Lo que explica, por ejemplo, que las salas de arte prehispánico tengan baja iluminación para resaltar las características plásticas de las piezas, colocadas sobre bases individuales, haciéndolas salir de la oscuridad de manera espectacular mediante una iluminación directa, acentuando el manejo místico del espacio y haciendo referencia a las raíces de la nación como mito fundador reactivado en la plasticidad pujante de los artistas mexicanos modernos.

El segundo punto en el que Gamboa insistió sobremanera fue la polí-cromía: al llegar a la escalera que descendía a la planta baja se insiste en

²⁵ APCFG, FG-París-I/171-179, f. 177.

²⁶ APCFG, FG-París-I/196-197.



4. La sala de arte popular. Foto: © Promotora Cultural Fernando Gamboa.

una urna zapoteca enlazándola con lo general policromático del resto de las obras. La insistencia en el color es notable en las piezas de arte popular e incluso en obras que Gamboa mandó realizar expresamente para la exposición como *Vendedora de frutas* de Olga Costa, que acentúa la asociación estereotípica de que México es sinónimo de color y abundancia. Además, Gamboa le dio un toque sugerente a las paredes del museo pintándolas de colores, a su parecer, “muy mexicanos”: turquesa, azul claro, rosa, magenta, amarillo, rojo oscuro y blanco (fig. 4).

El tercer punto fue la insistencia en lo indígena y cierta fascinación de la muerte como motivos nacionales. Gamboa retomó así discursos que van desde Manuel Gamio, en lo que se refiere a lo indígena; y de Juan José Tablada, Sergei Eisenstein, Anita Brenner y otros, en lo que se refiere a la muerte. Los discursos no son nuevos, lo que interesa es cómo Gamboa los lleva a lo curatorial basándose en el potencial de atracción que intuía que dichos motivos tendrían sobre los europeos como rasgo distintivamente de lo nacional y exótico. Con la exaltación de lo indígena, se perseguía mostrar una imagen atemporal para remarcar la ficción de un arte mexicano como una continuidad sin quiebres, es decir, la figura del pueblo como un espíritu ancestral. El arte popular encajaba en ese discurso como una

representación del pasado viviente, enclave fuera del tiempo y del espacio. Del mismo modo, se intenta desdoblar la imagen de la muerte en cada una de las secciones, haciendo hincapié en una tradición de motivos religiosos, burlescos y populares, incorporada a la tradición gráfica mexicana, en medio de un carácter festivo, violento o místico que se pretendía ligar con el México prehispánico.²⁷

Así, Gamboa buscaba cimentar una unidad simbólica entre expresiones distanciadas en el tiempo y en la intención, haciéndolas aparecer bajo la luz de una única expresión del genio nacional. Se convirtió, pues, en el ejecutor de una política que coincidía con la visión alemanista de mexicanidad y desarrollismo: mostrar un país moderno de antigua cultura mediante una concepción tradicional de secuencia cronológica (orígenes-actualidad o pasado-presente-futuro) que encerraba una idea mecanicista de la historia. Se buscaba explicar el devenir histórico de la nación con una interpretación que encierra en sí misma la creencia en el progreso y que serviría a la proyección del Estado. Con ese discurso de continuidad se intentó crear un producto cultural de consumo en París que validara la entrada de México en el nuevo concierto de las naciones remarcando el aporte original que México hacía al arte universal.

Conclusión

A lo largo de este trabajo me limité sobre las circunstancias concretas que dieron lugar a que Fernando Gamboa retomara en 1952 un articulado histórico de los conjuntos expuestos como expresión de continuidad en el arte mexicano. Con ello intento remarcar la importancia de considerar que dicho modelo surgió en una exposición de carácter diplomático donde el dilema de la representación y del *display* del arte no se circunscribe a los curadores ni a las instituciones, sino que se moldea concretamente en los muchos niveles del intercambio cultural que van desde los procesos de negociación hasta las expectativas supuestamente albergadas por ciertos públicos. Hay otros dos elementos que deben tomarse en cuenta: los discursos promovidos por los medios y los comentarios críticos y académicos. Por falta de espacio, no me ocuparé aquí del mecanismo de difusión ni del análisis de la recepción que dicha exposición tuvo entre los públicos europeos. Sin embargo, dedicaré algunas líneas para decir que dichos públicos adoptaron el discurso de continuidad pero no de manera pasiva ni en bloque, sino que volcaron su interés primordialmente en dos secciones: arte prehispánico y arte popular, no sin un dejo de fascinación

²⁷ Molina, "Fernando Gamboa y su particular visión de México", 139.

que recaía en actitudes de exotismo. Así, pasó a segundo plano la expresión contemporánea, lo cual justamente Gamboa había intentado recalcar en un primer momento.²⁸ Sin embargo, podemos afirmar que el éxito de exposición en Europa sin duda convenció a Gamboa de la conveniencia de presentar el arte nacional como un *continuum* cada vez que su actuación fue requerida por diferentes mandatarios como comisario de otras muestras de proyección internacional a lo largo de varias décadas. En este sentido, se colocó a las exposiciones y al discurso de continuidad del arte nacional como la punta de lanza de una política cultural internacional que ha imperado desde entonces con pocas variaciones en su presentación. El cuestionamiento reciente de la historia nacional como canon de las visiones generales y antológicas está derivando gradualmente en otras propuestas curatoriales con destino al extranjero que difieren de dicho discurso homogéneo y hegemónico.

²⁸ Tomé para el análisis de la recepción de la exposición en el público francés en mi trabajo *L'exposition d'art mexicain à Paris en 1952*, 100-130.

DIALÉCTICAS DEL ESPEJO: ZAPATA, UNA IMAGEN TRANSNACIONAL

LUIS VARGAS-SANTIAGO

Center for Latin American Visual Studies

Department of Art & Art History

The University of Texas at Austin

I used to stare at the Indian in the mirror

Con esta frase el ensayista chicano Richard Rodriguez arranca el primer capítulo de su libro *Days of Obligation. An Argument with my Mexican Father*, publicado en los Estados Unidos en 1993. La mirada, el espejo y el rostro indio conforman una sugerente tríada, por medio de la cual el escritor enmarca y cuestiona su identidad como mexicoamericano. Rodriguez mira al espejo en busca de sí mismo. Lo que encuentra, sin embargo, es sólo un reflejo; un rostro que le es familiar y extranjero a la vez; una faz a la que otros miran, pero de la cual él no es plenamente consciente. El reflejo del espejo sirve aquí como metáfora para pensar la identidad mexicanoamericana como *un espacio en el medio*.¹ Una construcción atrapada en los trayectos de la mirada, entre lo que es real y lo que es proyectado. En su ensayo, Rodriguez da cuenta del flujo constante de una identidad que no encuentra cabida en el cultura estadounidense ni en la mexicana. Una identidad que en los Estados Unidos es tipificada como mexicana por su rostro “indígena”, pero que en México, a pesar de su parecido con otros rostros mexicanos, es reconocida como poco familiar. “Each face looked

¹ Este espacio en el medio puede asemejarse a la noción de *Nepantla* tal como la empleó Gloria Anzaldúa, cuando refirió lo chicano como un espacio sitiado; “tierra entre medio”, inestable, imprevisible, precaria, siempre en transición y que carece de fronteras claras. “Nepantla es tierra desconocida”, una zona liminal que obliga al desplazamiento constante. Sin embargo, *Nepantla* es también, para Anzaldúa, un “hogar”. “Though this state [Nepantla como hogar] links us to other ideas, people, and worlds, we feel threatened by these new connections and the change they engender”. Gloria E. Anzaldúa, “Preface. (Un)natural bridges, (Un)safe spaces”, en ed. de Gloria E. Anzaldúa y Ana Louise Keating, *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation* (Nueva York: Routledge, 2006), 1.

like mine. But no one looked at me”.² A partir de su primera visita a la Ciudad de México, Rodríguez narra brillantemente el lugar incómodo de la identidad mexicanoamericana. La hija ilegítima de una nación anglosajona y protestante para la cual lo mexicanoamericano es accesorio, y de una nación mexicana y católica que tampoco la reconoce como propia.

La analogía del reflejo en el espejo resulta útil para los fines de esta ponencia, en tanto que nos permite trazar un marco interpretativo para evaluar la compleja relación entre la iconografía del arte mexicano y su diáspora a los Estados Unidos, en el territorio de lo que los teóricos chicanos Américo Paredes y José E. Limón nombran como el Greater Mexico. Es decir, el espacio cultural transnacional que comprende los territorios estadounidenses con una significativa presencia de poblaciones mexicanoamericanas. Mediante el concepto de Greater Mexico, la cultura mexicanoamericana y su dimensión más política, la cultura chicana, han forjado una identidad mixta.³ Los mexicanoamericanos han hecho esenciales nociones de historia y cultura mexicanas para articular una narrativa fundacional mediante la apropiación de contenidos, iconografías y tópicos del arte mexicano. Como se verá más adelante, el Greater Mexico es, pues, una ficción funcional, una mitologización donde historia y símbolos son recortados, subvertidos y reinterpretados a favor de la agenda política de un movimiento de derechos civiles.

Con esta ponencia, mi intención es preguntar por qué las ausencias de lo chicano u otras representaciones “mexicanas” producidas en los Estados Unidos dentro de la historiografía del arte escrita desde México. Recorro a la metáfora del espejo para subrayar el proceso de ida y vuelta de la mirada en la construcción de nociones sobre el otro y sobre uno mismo, es decir, cómo los mexicanoamericanos han podido construirse desde el reflejo en el espejo mexicano y cómo los mexicanos hemos evitado mirar el reflejo en el espejo mexicanoamericano. En este sentido, las ideas que aquí formulo aspiran a ser una intervención historiográfica acotada desde un lugar particular y conforme al corpus o “archivo” que yo —investigador mexicano emigrado temporalmente a los Estados Unidos— he construido en los últimos tres años. Esta articulación de imágenes y conceptos está influida evidentemente por las maneras y lugares desde donde comencé a mirar y cuestionar las imágenes transnacionales, es decir, desde el otro lado de la frontera.

La imagen de Emiliano Zapata nos servirá como sitio de discusión y asidero de esta reflexión. A partir de una serie de casos que serán analizados

² Richard Rodríguez, *Days of Obligation. An Argument with my Mexican Father* (Nueva York: Penguin Books, 1993), 21.

³ Véase José E. Limón, *American Encounters. Greater Mexico, the United States and the Erotics of Culture* (Boston: Beacon Press, 1998), 3.

someramente por la extensión de este texto, mi objetivo es analizar y contextualizar, desde la especificidad de un icono revolucionario, la migración de una visualidad mexicana a los Estados Unidos, sus transformaciones visuales y, sobretudo, sus reformulaciones identitarias y usos sociales. Mi intención es bosquejar una suerte de genealogía doble donde dos tradiciones artísticas se miran la una a la otra. Una reconstrucción crítica de esta diáspora iconográfica podría contribuir a la elaboración de historias del arte en clave transnacional. Mi objetivo es, pues, promover que los estudios artísticos desde México incorporen las producciones chicanas y de los latinos en el vecino país del norte como parte integral de su discusión.

Zapata: los trayectos de una imagen

En el proceso de internacionalización y mercantilización del arte mexicano de la posrevolución, las representaciones de Emiliano Zapata tuvieron un lugar central. El canon del arte moderno mexicano, consolidado desde el muralismo y la fotografía modernista, encontró en los Estados Unidos, a partir de los años treinta, un terreno fértil para su circulación masiva y consumo por parte de elites intelectuales y financieras en su mayoría de raza blanca. Impulsado desde centros como Nueva York y varias ciudades californianas, el arte mexicano experimentó un proceso de visibilidad inusitado. México fue fetichizado como una tierra mística, de raíces ancestrales y altas potencialidades artísticas y sociales. Una tierra inofensivamente revolucionaria y “fotogénica”,⁴ digna de ser visitada por el turismo o bien de ser exhibida en el museo.

La entrada de México al *mainstream* del arte estadounidense se inauguró con la exposición individual de Diego Rivera en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), en diciembre de 1931, un mes después de la exhibición dedicada a Henri Matisse.⁵ El museo comisionó a Rivera la realización de ocho frescos portátiles. En cinco de ellos se reproducen imágenes de sus murales mexicanos y en los tres restantes, temáticas asociadas con los Estados Unidos. Uno de los paneles mexicanos es una visión recortada del fresco “Explotación e insurrección, Zapata encabezando la revuelta agraria”, que forma parte de la serie mural *Historia del estado de*

⁴ John Mraz, *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity* (Durham: Duke University Press, 2009), 4.

⁵ Sobre este asunto véanse Sabine Mabardi, “The Politics of the Primitive and the Modern: Diego Rivera at MoMA in 1931”, *Curare. Espacio Crítico para las Artes*, núm. 9 (otoño, 1996): 5-43; Anna Indych-Lopez, “Mural Gambits: Mexican Muralism in the United States and the ‘Portable’ Fresco”, *Art Bulletin*, vol. 89, núm. 2 (junio, 2007): 286-304.

Morelos, conquista y Revolución (1929-1930), pintada en el Palacio de Cortés en Cuernavaca. El fresco de Nueva York reprodujo sólo la sección donde aparece Zapata (fig. 1). Con el recorte de la escena, se perdió la narración del conjunto mural y se evitó la violencia que aparecía en la parte superior del fresco original. Se trató, pues, de una exaltación del héroe, una versión suavizada de la historia. El Zapata del MoMA no necesitaba de una narración visual compleja sino de un rostro que respondiera a las expectativas exotizantes y revolucionarias de una audiencia primordialmente blanca fascinada con México y con Rivera. El muralista lo supo bien y por eso recurrió a la representación de Zapata, figura por la que él sentía especial simpatía.⁶ Rivera tropicalizó la escena: las plantas aparecen en la versión del MoMA más voluptuosas y exuberantes, al tiempo que los colores están más encendidos. Los rostros de Zapata y sus seguidores también sufrieron modificaciones. Rivera presentó un Zapata menos moreno, de rasgos faciales más definidos y cabello cuidado. Un Zapata embellecido y fácil de digerir. Un Zapata que remitiera a lo indio con su calzón de manta y piel trigueña, pero cuyos rasgos faciales se ajustaran al gusto estadounidense de la época, como ha dicho Judith Butler, a propósito de esta pieza.⁷ Por estos años esta versión de Zapata circuló también, en litografías que la Weyhe Gallery comisionó a Rivera.

De la mano de la exportación de la cultura del mariachi y el charro como prototipo de masculinidad, primordialmente en el cine de la Época de Oro, la figura de Zapata siguió creciendo en los Estados Unidos, cargándose de tintes románticos y heroizantes, y tendiendo, cada vez más, a la exaltación de su virilidad.⁸ En 1941 el escritor inglés Edgcomb Pinchon publicó una novela sobre el revolucionario, titulada *Zapata el inconquistable*.⁹

⁶ A lo largo de su carrera Rivera representó a Zapata en numerosas ocasiones, erigiéndolo como epítome del discurso visual posrevolucionario y prototipo del héroe mexicano, capaz de corporeizar cualidades como el martirio, la raza y la heroicidad. Sobre este tema véase: Luis Vargas-Santiago, "Emiliano Zapata: cuerpo, tierra, cautiverio", en Jaime Cuadriello, ed., catálogo de exposición *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte* (México: Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes/Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 440-479.

⁷ Mabardi, "The Politics of the Primitive and the Modern", 13.

⁸ Mraz resume bien el modelo de masculinidad que para los años cuarenta México exportaba por todo lo alto: "[El charro] a representative of Mexican maleness as is the cowboy in the American machismo [...] a new model for men: the pistol-toting, horse-riding, woman-beating, tequila-drinking, sombrero-wearing *hombre de verdad*". Mraz, *Looking for Mexico*, 137. Sobre este asunto y la construcción más amplia de un archivo fílmico arquetípico de lo mexicano, consúltese también el interesante estudio de Zuzana M. Pick, *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the Archive* (Austin: University of Texas Press, 2010).

⁹ Este autor ya había escrito antes una novela sobre Pancho Villa que se llevó al cine. La novela sobre Zapata fue, en cierta medida, una respuesta a la publicada por Harry H. Dunn, *The Crimson Jester (El bufón carmesí)* en 1933, donde se ridiculizaba a Zapata.



1. Diego Rivera, *Agrarian Leader Zapata*, 1931, fresco sobre cemento reforzado en marco de acero galvanizado, 238.1 × 188 cm. Museum of Modern Art. Tomado de: http://www.moma.org/explore/collection/image_permissions.

Tras una historia tan azarosa como interesante —peleas por cesión de derechos, dificultades económicas a causa de la Segunda Guerra Mundial, la lista negra de Hollywood y otros detalles—, esta novela encontró su entrada al cine en 1952 de manos del director comunista Elia Kazan y del novelista y guionista John Steinbeck, a quienes Zapata les resultaba un “sujeto irresistible”¹⁰ (fig. 2).

Kazan quería que el actor Pedro Armendáriz, el charro revolucionario prototípico del cine mexicano, caracterizara a Zapata. Sin embargo, el productor de la película, Darryl F. Zanuck, no estuvo de acuerdo, pues, según él, Armendáriz no encajaba del todo con el perfil de Hollywood y no era conocido en los Estados Unidos. Con la idea de asegurar el éxito en taquilla, se eligió a Marlon Brando como actor principal. La película llevó como título *Viva Zapata!* y buscó, según Kazan, mostrar la “visión del indio” de corazón firme e incorruptible. Steinbeck, por su parte, suponía que con la película Zapata sería percibido como el libertador de México e igualado en importancia con la Virgen de Guadalupe. No obstante, en realidad, entre todas las características que este filme bosqueja sobre Zapata, la del buen salvaje sexualizado es la que sobresale. Más allá de sus ideales revolucionarios y su compromiso con el pueblo, la obra de Kazan y Steinbeck

¹⁰ Para abundar en la historia del filme *Viva Zapata!*, véase Samuel Brunk, *The Posthumous Career of Emiliano Zapata. Myth, Memory and Mexico's Twentieth Century* (Austin: University of Texas Press, 2008), 172-188.



2. Póster de la película *Viva Zapata!* (1952), impresión contemporánea, 11 × 17 pulgadas. Colección del autor.

conforma una visualización del héroe viril. “El fuego y la tempestad del hombre con el corazón de un tigre”.¹¹

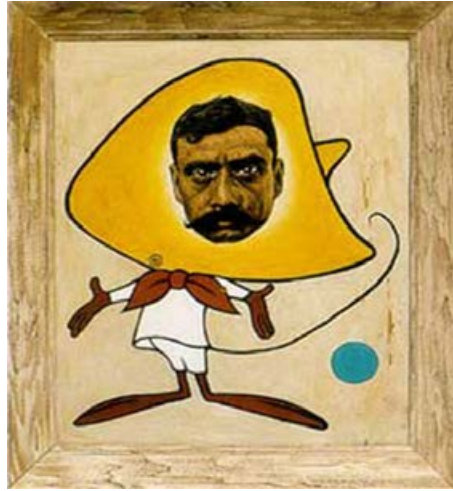
El largometraje fue un fracaso comercial y recibió críticas severas en México y los Estados Unidos, aunque no faltaron aquellos que dijeran que el Zapata de Kazan sí recordaba al de Rivera en su “muy mexicana apariencia”.¹² En términos generales, la crítica de la década de los años cincuenta consideró que el guion carecía de rigor histórico y no hacía justicia real al caudillo. Los comunistas en los Estados Unidos consideraron que era una visión pobre de la lucha de Zapata y censuraron la banalización del héroe y su representación como hombre enamorado. El gobierno mexicano de Miguel Alemán también se mostró insatisfecho con el resultado, pues el filme, según una parte oficial, “dejaba la impresión de que México no había respondido a las demandas agrarias de Zapata”.¹³ Asimismo, el Frente Zapatista buscó que la exhibición de la película fuera prohibida en el país, pues sus miembros aducían que mostraba a un Zapata analfabeta.

Mientras que la cinta fracasaba en taquilla y en términos políticos, la imagen del Zapata en calzón de manta que pintó Rivera cobraba nueva vida: primero, dentro de la propia película de Kazan —en varias secuencias

¹¹ Cortinillas del filme.

¹² La frase es del crítico Hollis Alpert Brunk, *The Posthumous Career of Emiliano Zapata*, 177.

¹³ Brunk, *The Posthumous Career of Emiliano Zapata*.



3. Rubén Ortiz Torres, *Speedy*, 2005.
Colección del artista.

Marlon Brando porta el calzón de manta, ya sea bajo las palmeras del trópico o bien retozando al lado de su querida Josefina Espejo, caracterizada por Jeanne Peters—; en un segundo momento, en 1953, un año después de estrenada la película, cuando la misma imagen de calzón de manta sería empleada por Warner Brothers para crear la apariencia definitiva del dibujo animado Speedy Gonzalez. Un ratoncito extremadamente veloz, que al grito de “¡Yepa, yepa yepa!” roba el queso a ricos para repartirlo a pobres. Speedy vive en la frontera, habla con acento mexicano, tiene bigote y porta calzón de manta blanco, paliacate rojo y sombrero de charro. La relación entre Zapata y Speedy Gonzalez ha sido amplia y sugerentemente explorada en varias obras y ensayos de Rubén Ortiz Torres, artista mexicano radicado en California desde los noventa¹⁴ (fig. 3). Este artista es uno de los que mejor ha entendido y sabido jugar con los desplazamientos de iconografías mexicanas y construcciones de sentido a partir de lo mexicano que toman lugar en los Estados Unidos.¹⁵

¹⁴ Véase Rubén Ortiz Torres, “Yepa, Yepa, Yepa!”, en *Desmotherismo: Rubén Ortiz Torres: a Survey of Work from 1990 to 1998 = Una selección de obra realizada entre 1990 y 1998* (Santa Mónica: Smart Art Press, 1998), 46-59.

¹⁵ Sobre este tema, Rubén Ortiz Torres, en colaboración con Jesse Lerner, curó la exposición *MEX/LA: Mexican Modernism(s) in Los Angeles 1930-1985*, abierta al público de septiembre de 2011 a febrero de 2012, en el Museo de Arte Latinoamericano de Long Beach, California. El catálogo de la muestra recoge interesantes ensayos de académicos de ambos lados de la frontera que analizan la influencia, apropiación y reinención de un arte “mexicano” en territorio angelino. Véase Mariana Botey *et al.*, catálogo de exposición *MEX/LA: Mexican Modernisms in Los Angeles 1930-1985* (Long Beach, California: Museum of Latin American Art, 2011).

Hacia los años sesenta, la película de Kazan tendría un importante *revival* y cumpliría, al fin, las expectativas de un grupo político. En el contexto del movimiento chicano, *Viva Zapata!* tuvo un lugar de culto. La película era regularmente proyectada dentro de sedes estudiantiles chicanas en California, en tanto que la imagen del revolucionario aparecía en un importante número de propaganda vinculada al movimiento. Los chicanos renovaron la figura de Zapata con el fin de apoyar una lucha de derechos civiles. No se trató de una asimilación sino, por el contrario, de una expropiación. Los chicanos “expropiaron” una iconografía que, hasta ese momento, pertenecía a una audiencia esencialmente blanca y cuyo uso podía devenir en caricaturizaciones racistas, como aquella de *Los tres caballeros* (Walt Disney, 1944) o la del ya mencionado, *Speedy Gonzalez* (Warner Brothers, 1953). Zapata, al igual que otros símbolos mexicanos, fue reclamado por una comunidad que lo consideraba suyo y le otorgó un nuevo sentido.

Progresivamente, la imagen de Zapata adquirió una nueva agencia social. Incluso fuera de las comunidades chicanas, la imagen comenzó a asociarse con lecturas subversivas y con movimientos de protesta de los trabajadores de las granjas donde surgió el movimiento chicano. Sobre este punto, vale la pena rescatar la anécdota narrada por el periodista Petter Matthiessen, cuando en una entrevista a uno de los dueños de la granjas, éste comenta en tono de profunda queja: “Mister Cesar Chavez is talking about taking over this state—I don’t like that. Too much *Viva Zapata* and down with the Caucasians, *la raza*, and all that”.¹⁶

El movimiento chicano adecuó a Zapata a sus intereses (fig. 4). De forma similar a como el Estado posrevolucionario administró el orden simbólico a partir de las imágenes, los líderes y artistas chicanos promovieron una relectura de ciertos símbolos mexicanos para involucrar a las comunidades con su lucha. Sin embargo, la principal diferencia entre la posrevolución y el movimiento chicano residió en los propósitos divergentes para utilizar una misma imagen. Mientras que en el México posrevolucionario la imagen de Zapata funcionó como vehículo de control y soporte ideológico de una clase en el poder, en el movimiento chicano Zapata sirvió como un símbolo para crear comunidad y legitimar la lucha por la ciudadanía. Con los chicanos Zapata adquirió una dimensión afectiva y devocional, comparable únicamente a la que ha tenido y tiene dentro de algunas bases campesinas e indígenas de México.¹⁷ El ejemplo más claro de este Zapata comunitario

¹⁶ Peter Matthiessen, *Sal Si Puedes: Cesar Chavez and the New American Revolution* (Nueva York: Random House, 1979), 73.

¹⁷ La dimensión afectiva de Zapata dentro de la producción cultural chicana es aún un tema por explorar. Agradezco a José Luis Barrios llamarme la atención sobre este punto.

4. Emanuel Martínez, *Tierra o Muerte*, 1967, serigrafía sobre papel, 29.8 × 24.1 cm. Smithsonian American Art Museum. Tomado de: <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=35066>.



puede verse en la literatura y murales de las comunidades neozapatistas en el estado de Chiapas.¹⁸

El uso de elementos simbólicos como Zapata y el reciclaje de iconografías variadas, en ocasiones de forma romantizada, debe entenderse desde la formación de identidades culturales con fines sociales. El arte chicano no fue necesariamente la búsqueda de nuevas ideas. Fue, en todo caso, una danza a través de los años de los mismos pensamientos y símbolos étnicos, pero enunciados de maneras distintas y por distintos autores.¹⁹ El arte chicano fue resultado de un proceso continuo y meditado de repertorios sociales y visuales, que en un contexto como el de la lucha de los derechos civiles de minorías raciales en los Estados Unidos tuvo una función discursiva y operativa importante. De este modo, el Zapata chicano se convirtió en un símbolo comunitario y racial. Aunque inspirado por una caracterización posrevolucionaria, la modalidad chicana de Zapata operó en una dirección distinta. Si bien esta imagen fue generada a partir de una tradición visual y una experiencia histórica concreta, la

¹⁸ Véase Luis Vargas-Santiago, *El discurso en imágenes. Los murales zapatistas en Oventic, Chiapas, 1995-2007* (tesis de maestría en historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009).

¹⁹ Jose Angel Gutierrez, "Ondas y Rollos (Wavelengths and Raps): the Ideology of Contemporary Chicano Rethoric", en *A War of Words: Chicano Protest in the 1960s and 1970s*, ed. de Jose Angel Gutierrez, John C. Hammerback y Richard J. Jensen (Westport: Greenwood Press, 1985), 21.

posrevolución, ésta fue empleada de tal forma que su significado original mutó. Deliberada o inconscientemente, el Zapata chicano critica a su predecesor posrevolucionario y las representaciones como la del mural portátil del MoMA. En este sentido, la iconografía chicana es un reverso del discurso institucional de la posrevolución.²⁰ En la medida en que es producto de un proyecto marginal de subnación dentro de la nación estadounidense, su crítica es antiinstitucional. Si el Zapata de José Vaconcelos y Diego Rivera nació bajo el cobijo del discurso de la raza cósmica y el de la Revolución, el chicano lo hizo amparado por la teología de Aztlán y el protectorado de la Virgen de Guadalupe. Su figura activó una experiencia devocional en los espectadores. Zapata fue depositario de memorias sociales, creencias comunitarias, construcciones históricas e ideales por lo cuales los chicanos pudieron conformar identidades propias. Con imágenes altamente cargadas en términos históricos la comunidad chicana forjó un proyecto ideológico e imaginó una nación para la posteridad. Sobre este punto, vale la pena traer a colación el caso del líder chicano de Nuevo México, Reies López Tijerina, cuando en 1967 se refirió a la lucha por la tierra en términos religiosos, al decir: “My belief in land is that it belongs to God”.²¹ ¿El dios de quién? La respuesta de los chicanos a los que les fueron arrebatadas las tierras en esta parte del suroeste de los Estados Unidos sería el dios de los pobres y los desposeídos, el dios de los antiguos propietarios, los mexicanos que han estado desde hace varios siglos en lo que hoy es territorio estadounidense. Al igual que ocurrió en tiempos posrevolucionarios, los líderes del movimiento chicano como Reies López Tijerina o Cesar Chavez crearon una teología secular y consecuentemente un panteón visual. La cruzada del líder campesino de Nuevo México fue una cruzada por la tierra. Del mismo modo, el líder sindical Cesar Chavez convocó a cientos de personas a marchar al congreso del estado en Sacramento, California, utilizando imágenes como la Virgen de Guadalupe, el símbolo de la Unión de Trabajadores de las Granjas (un fénix negro), o la efigie de Emiliano Zapata. Estos símbolos, que a primera vista pueden parecer inconexos y faltos de sentido, conforman un diálogo fructífero dentro de la articulación de una lucha de identidad mexicoamericana.

En la lucha por los derechos civiles, símbolos políticos, católicos e históricos, como el Che Guevara, la Virgen de Guadalupe, Coatlicue o Zapata,

²⁰ Sobre las mutaciones del discurso posrevolucionario y las innovaciones chicanas, consúltese el catálogo *Just Another Poster? Chicano Graphic Arts in California* (Los Ángeles: University Art Museum, 2001).

²¹ Richard Gardner, *¡Grito! Reies Tijerina and the New Mexico Land Grant War of 1967* (Indianapolis: The Bobbs-Merrill Co., 1970), 131.



5. Antonio Bernal, sin título, 1968. Cuartel del Teatro Campesino, Del Rey, California.

son reconciliados con y reinventados para formar una nueva iconografía y estilo que los chicanos definen como *rasquachismo*. En palabras de Tomás Ybarra-Frausto, lo *rasquache* forma parte de una visión del mundo de los de abajo que, partiendo de referencias vernáculas mexicanas, se expresa irreverente y espontáneamente en objetos, lugares y comportamientos sociales, y que a lo largo de los años se ha convertido en una sensibilidad bicultural. Una herramienta política del activismo artístico que busca confrontar las normas angloamericanas con la realidad cotidiana de las prácticas culturales chicanas.²² A diferencia de lo *kitsch* o de propuestas formales como el neomexicanismo, lo *rasquache* toma una posición política muy clara.

El mural de Antonio Bernal realizado en uno de los muros de las oficinas de la agrupación Teatro Campesino, en Del Rey, California, en 1968, es un buen ejemplo de los primeros años de gestación y negociación iconográfica dentro del arte chicano y de la unificación de narrativas fundacionales, relatos históricos y eventos políticos contemporáneos (fig. 5). En esta obra, la cruzada sagrada de López Tijerina toma forma alegóricamente. La Adelita o la Soldadera —para algunos, una representación activa

²² Paráfrasis del texto en inglés. Tomás Ybarra-Frausto, “Rasquachismo: a Chicano Sensibility”, en *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985* (Los Ángeles: Wight Art Gallery University of California Los Angeles, 1991), 155-162.

de la Virgen de Guadalupe— dirige la procesión. La siguen Pancho Villa y Emiliano Zapata, como prueba de que la lucha chicana tiene un origen y anclaje histórico con otro pasado que les es propio. Aparecen después los líderes comunitarios Joaquín Murrieta, Cesar Chavez y López Tijerina. Finalmente, cierran la procesión los aliados, Malcolm X y Marthin Luther King Jr., representantes del movimiento hermano de los afroamericanos. Este mural resulta significativo por varias razones. Primero, porque fue uno de los primeros murales creados dentro del movimiento chicano y segundo porque se localiza en uno de los muros del cuartel de la agrupación Teatro Campesino.²³ Esta obra indudablemente está inspirada en el muralismo mexicano, al tiempo que refiere a las escenificaciones y personajes que este grupo realizaba con obras de teatro y performances callejeros para generar conciencia de la situación que enfrentaban los trabajadores de las granjas.

Para los años ochenta, el movimiento chicano comenzó a institucionalizarse y la iconografía, antes cargada de una agenda social y política importante, se desdibujaba. En algunos casos, los creadores mexicanoamericanos prefirieron no usar la etiqueta de arte chicano en su producción, pues esta aludía a una agenda política y social específica. Por otro lado, grupos chicanos como el colectivo conceptual ASCO, cuestionaban no tanto la agenda política del movimiento sino el uso convencional, en sus palabras “anacrónico”, del arte. La obra más famosa de esta crítica es *Walking Mural* (1972) (fig. 6). Un performance callejero que hacía mofa de la iconografía estática e institucionalizada que por ese tiempo inundaba todo el este de Los Ángeles. Del mismo modo, otras minorías de origen latinoamericano (puertorriqueños, dominicanos, salvadoreños, guatemaltecos, etcétera), complicaban la definición de lo hispano en los Estados Unidos y peleaban por ser incluidos dentro de los espacios ganados por los chicanos. Con el desvanecimiento de las grandes narrativas que conformaron lo chicano como un movimiento puramente étnico y social, surgió en los noventa un discurso poschicano, que ha sido más inclusivo y proactivo, y ha empujado el arte de los latinos en los Estados Unidos a relacionarse con otras propuestas artísticas y políticas.

El Zapata al que le hemos seguido la pista en este texto vuelve a aparecer en años recientes, enmarcado en un discurso poschicano, que no pierde su agenda social pero la actualiza dentro de un arte político, esta vez a favor de los indocumentados, y que con sentido del humor critica el propio canon de lo chicano. El Zapata que el artista latino Mario Ybarra Jr.

²³ Durante los sesenta, tan sólo en el estado de California se produjeron más de mil quinientos murales. Véase Peter Selz, *Art of Engagement: Visual Politics in California and Beyond* (Berkeley: University of California Press, 2006), 171.



6. ASCO, *Walking Mural*, 1972, fotografía a color. Foto: Harry Gamboa, Jr. Tomado de: <http://www.eastofborneo.org/articles/your-art-disgusts-me-early-asco-1971-75>.

presenta en su dibujo de 2006 es un Zapata contemporáneo que comanda una revolución alienígena (fig. 7). Su compañero de lucha es nada más y nada menos que Chewbacca de la Guerra de las Galaxias. Juntos pelean por los derechos de los migrantes latinos en los Estados Unidos. Chewbacca es nativo de Los Ángeles y es fanático de los Dodgers, mientras que Zapata es un pandillero indocumentado de los Mexican Locos, que saluda a sus hermanos con la “clica” o seña de manos característica de su pandilla. Este Zapata pandillero se enfrenta en los barrios angelinos con representaciones de otras bandas como los de la Mara Salvatrucha.

De vuelta al espejo

A pesar de la presencia de una iconografía mexicana y de colaboraciones entre artistas mexicanos y mexicoamericanos en el territorio del Greater Mexico, la historiografía del arte desde México no ha reparado a cabalidad en estos desarrollos. Mi hipótesis inicial para explicar esta ausencia es que los discursos del arte chicano no “cabían” dentro de las narrativas hegemónicas del arte mexicano de la segunda mitad del siglo xx. Por un lado, desde una arena oficial, el arte chicano era percibido como una copia



7. Mario Ybarra Jr., *Alien Nation*, 2006, carbón sobre papel, s.m. Colección del artista.

del glorioso arte posrevolucionario, al tiempo que desacralizaba tópicos y estilos de un arte consagrado e intocable para el Estado mexicano. Desde una arena más artística, una sensibilidad rascuache como la chicana contradecía, desde lo estético, las nociones de vanguardia y modernidad que el *mainstream* mexicano privilegió en distintos momentos, a saber, los movimientos geométricos y neofigurativos de las décadas de los sesenta y setenta, y el arte posconceptual de los noventa. Del mismo modo, las colaboraciones que sí existieron entre chicanos y colectivos mexicanos como Mira, Tepito Arte Acá, CLETA, No-Grupo o Proceso Pentágono, no fueron documentados por historiadores y críticos del arte. Hasta hace unos cuantos años, la academia no mostraba interés por aquellos desarrollos del arte militante o identitario surgidos en la segunda mitad del siglo xx. Esta situación comienza a cambiar con estudios como el de Bruce Campbell, *Mexican Murals in Time of Crisis* (2003), o proyectos retrospectivos como la muestra *La era de la discrepancia* (2006).²⁴ No obstante, estos esfuerzos se restringen mayormente al espacio del territorio mexicano. La discrepancia que representa el arte de los mexicanoamericanos para el arte de nuestro país sigue siendo un tema sin estudiar.²⁵

²⁴ Véanse Bruce Campbell, *Mexican Murals in Times of Crisis* (Tucson: University of Arizona Press, 2003); Olivier Debrouse, ed., *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006).

²⁵ Entre 2011 y 2012 la Fundación Getty llevó a cabo, junto con otras instituciones académicas y museales, la iniciativa Pacific Standard Time, que, en la forma de decenas de exposiciones y publicaciones, intentó recuperar la memoria artística de Los Ángeles y el sur de California entre 1940 y 1980. La sección chicana contó con varias exposiciones donde se exploraron algunas conexiones entre artistas californianos y mexicanos. Destacan particularmente las muestras: ASCO: Elite of the Obscure. A Retrospective, 1972-1987 (The Angeles County Museum of Art, 2011); Mapping

A manera de conclusión y provocación teórica para una reflexión más amplia, me gustaría volver a la metáfora del reflejo en el espejo de Richard Rodríguez. Pretendo ensayar rápidamente algunas ideas que pueden ser útiles para pensar, acaso explicar, la problemática relación que México parece tener frente a su cultura diaspórica. Mientras que los mexicoamericanos han mirado hacia México en busca de una identidad que los signifique, con todo lo que esto implica en términos ficcionales y esencialistas, como hemos visto antes, los mexicanos parecen no querer hacerse conscientes de ese rostro reflejado en el espejo mexicano. Al mirarse en este espejo, la sensibilidad mexicana ha encontrado un rostro familiar y extranjero. Un rostro incómodo, una imagen abyecta de sí misma. Sobre este asunto, el concepto freudiano del “narcisismo de las pequeñas diferencias” puede ser útil. Freud acuña este término en su ensayo *El malestar en la cultura* (1929) para referirse a los sentimientos surgidos entre comunidades vecinas similares entre sí y relacionadas en distintos niveles.²⁶ Dicha relación, puede producir impulsos de ridiculizar al otro con el fin de subrayar las diferencias. Las semejanzas pueden resultar perturbadoras y dar lugar a una neurosis narcisista para la cual es necesaria distinguirse de aquello que nos resulta familiar y conocido a la vez. Mediante la creencia de nadie puede asemejársenos, el narcisismo, en su versión perversa, produce un deseo de borrar aquello que resulta abyecto. Para el caso que nos ocupa, la noción freudiana del “narcisismo de las pequeñas diferencias” puede traducirse en el impulso mexicano de ignorar o pasar por alto el rostro mexicano. Para México, este reflejo es incómodo porque pone de manifiesto las ficciones fundacionales de los discursos de la retórica mexicana y altera el canon moderno. De manera similar a como ocurre con el rostro del indígena contemporáneo, el México actual no puede lidiar con el rostro mexicano. Se trata de una faz que, como sostiene José Limón, exhibe los prejuicios burgueses de la clase media y alta de nuestro país;²⁷ en tanto inaugura también la participación de los mexicanos en los Estados Unidos —los hijos de una generación de braceros que tradicionalmente México ha ignorado— en la discusión de los problemas sobre las identidades mexicanas en la esfera internacional. Un debate que competía únicamente a una élite de intelectuales mexicanos.

Another L.A.: the Chicano Art Movement (Fowler Museum, University of California, Los Angeles, 2011-2012); y la ya mencionada MEX/LA: Mexican Modernism(s) in Los Angeles 1930-1985, 2011-2012). Véase <http://www.pacificstandardtime.org/exhibitions>, consultado en noviembre de 2011.

²⁶ Sigmund Freud, “El malestar en la cultura”, en *A medio siglo de el malestar en la cultura de Sigmund Freud*, ed. de Néstor A. Braunstein (México: Siglo XXI Editores, 2001), 79-81.

²⁷ Limón, *American Encounters*, 14.

Es tiempo, pues, de asumir ese otro rostro en el espejo e investigar desde la semejanza, la diferencia y la incomodidad del reflejo lo que el arte del otro lado de la frontera puede decirnos. Estudios en clave transnacional y comparativa supondrían, en este sentido, una buena oportunidad para reevaluar algunos de los paradigmas y divisiones que la historiografía del arte mexicano ha construido, al tiempo que reforzaría los esfuerzos ya emprendidos por la academia contemporánea en su tarea de revisar críticamente el arte mexicano más allá de definiciones geográficas y nacionalistas.

III. ESCRITURA Y NARRACIÓN

ORATORIA PLÁSTICA. PROCESO E IMPLICACIONES PARA LA ESCRITURA DE *NO HAY MÁS RUTA QUE LA NUESTRA* DE DAVID ALFARO SIQUEIROS

NATALIA DE LA ROSA DE LA ROSA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Hoy sobre los escombros surge otro Chillán

La noche del 24 de noviembre de 1939 un terremoto sacudió la región de Chillán, Chile, dejando una ciudad llena de escombros, ruinas y destrucción. Ese mismo año el gobierno mexicano, encabezado por el general Lázaro Cárdenas, decidió apoyar a la nación chilena mediante un proyecto educativo, después de la petición hecha por su homólogo Pedro Aguirre Cerda de ayuda internacional para Chile tras el siniestro. A partir de la gestión diplomática de Octavio Reyes Spíndola, se donó a la población dañada una escuela primaria.¹ En 1941 se inauguraba la Escuela México, con la representación del nuevo presidente mexicano, Manuel Ávila Camacho (fig. 1).

Mientras tanto en México, el 24 de mayo de 1940, David Alfaro Siqueiros dirigía un asalto contra del líder revolucionario León Trotsky, en el barrio de Coyoacán. Después de un año de encierro en la penitenciaría, Ávila Camacho ordenó la salida de Siqueiros de la cárcel, según la propia versión del pintor, para alejarlo por varios años del país se le ofreció a cambio la empresa de pintar un mural en Chile.² En 1941, Siqueiros viajó al país andino para realizar un proyecto mural en la nueva Escuela México, apoyado en gran parte por el poeta Pablo Neruda.

El tema elegido del mural vincularía la historia de los dos países con distintas estrategias que el muralista buscó poner en práctica y que, al revisar los resultados, logró consolidar como nuevo método de representación. A manera de epílogo a esta participación, Siqueiros decidió exponer en una conferencia el nuevo método que había logrado llevar a cabo.

¹ *México a Chile, 1939-1942* (Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, 1942).

² David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo* (México: Grijalbo, 1977), 379.



1. Escuela México, Chillán, Chile, 1942. Foto: autor desconocido. Instituto Nacional de Bellas Artes-Sala de Arte Público Siqueiros. Tomada de *México a Chile, 1939-1942* (Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, 1942).

El presente ensayo pretende exhibir de qué manera la realización del mural *Muerte al invasor* llevó a Siqueiros a escribir un guión dividido en tres partes, que después se convertiría en la publicación *No hay más ruta que la nuestra*.³ Dicho texto resulta uno de los escritos más polémicos sobre el muralismo mexicano, debido a que, por su tono extremo y sin concesiones, terminó por convertirse en uno de los puntos de crítica hacia dicha corriente. Son conocidas sus repercusiones como declaratoria, pero no su proceso de realización. Sobre este último punto versará el siguiente análisis, partiendo de la obra mural para comprender el documento.

Narrativas históricas

En 1940 se daba por concluido uno de los murales más importantes en la carrera de David Alfaro Siqueiros. En él logró concretar como programa pictórico diversas expectativas que había intentado ejecutar desde

³ David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia internacional de la pintura mexicana moderna*, 2a. ed. (México: La Tallera, 1978).

varios años atrás: unir en una pintura “dialéctico-subversiva”,⁴ una temática, técnica y composición que le correspondieran.⁵ Con la teoría del montaje, el apoyo de las proyecciones fotográficas de referencia documental, la aplicación de nuevas técnicas, herramientas plásticas y una iconografía surgida de la referencia “actual” y periodística sobre el contexto de lucha antifascista, sostenido en gran parte por el pintor Josep Renau,⁶ Siqueiros pudo entrelazar y crear una obra de gran impacto: *Retrato de la burguesía*.⁷

Para el siguiente mural, a pesar de conseguir una consolidación artística en los muros que no había tenido a lo largo de su carrera como muralista, Siqueiros varió las estrategias de manera radical. En un momento de “malestar” ante las adecuaciones en el contexto revolucionario nacional e internacional, el muralista debió tomar postura y redireccionar su programa plástico. Este sentimiento de insatisfacción y cambio fue relatado a su compañero Renau, mostrando cierta añoranza hacia su colaboración y al resultado obtenido en el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME):

Me muerden los perros en todas las terribles dificultades que puedas imaginarte en la elaboración de Oratoria Plástica (así le titularé a mi obra chillaneja para sarcasmo de los espantadizos del arte público). [...] Es difícil imaginarse una irrupción del cuadro de caballete en aquellas cuatro paredes en donde hace tres meses rebotan todas mis rabias. Claro que con todo esto no quiero referirme a tu perfidia, mejor dicho, la perfidia de tu obligada deserción. Sólo “te hablo de mis penas” con música de guitarra.⁸

En la epístola Siqueiros cuenta las peripecias que debió superar cuando intentó dirigir a su equipo de pintores en Chillán, a quienes los métodos de la pintura mural dinámica les fue difícil de aprender. Todo mejoró hasta la incorporación del colombiano Alipio Jaramillo y del alemán Erwin Werner. Siqueiros confesó que el mural se acercaría más a su penúltimo trabajo, es decir, *Ejercicio plástico*, elaborado en Argentina en

⁴ David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, en *Palabras de Siqueiros*, selecc., pról. y notas de Raquel Tibol (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 62-78.

⁵ Jennifer Jolly, “Two Narratives in Siqueiros’ Mural of the Electricians’ Syndicate”, *Crónicas*, núm. 8/9 (2005): 97-116.

⁶ Jennifer Jolly, “Art of Collective: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau and their Collaboration at the Mexican Electricians’ Syndicate”, *Oxford Art Journal*, núm. 31 (2008): 129-150.

⁷ Mari Carmen Ramírez, “Las masas son la matriz: teoría y práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros”, en *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros 1930-1940* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, noviembre 1996-febrero 1997): 68-96.

⁸ Siqueiros, “Carta a José Renau”, en *Palabras de Siqueiros*, 175.

1933.⁹ Sin embargo, el muralista mexicano terminó la carta explicando que esta nueva obra tendría más homogeneidad de estilo y una adecuación mayor del trabajo geométrico, y, por lo tanto, un mejor resultado en la representación y activación del movimiento, al encontrar la forma de alteración constructiva de la sala.¹⁰

Lo que sí continuó en su trabajo con respecto al del SME fue el objetivo de elaborar un “arte público”. Sería un arte dedicado a un espectador en desplazamiento y realizado con una temática política. Ya no podían separarse los rasgos compositivos, la relación con la arquitectura y la referencia narrativa, aunque fuera dándose un viraje, debido a que los objetivos de la representación requerían cumplir con un aspecto determinado: ir más allá de la toma de conciencia para conseguir la acción dirigida y marcha del espectador. Para que funcionara esta máquina rítmica, diría Siqueiros con un método kinético,¹¹ era necesario un contenido que la acompañara.

El tema elegido fue la unión de la historia chilena y la mexicana. Siqueiros eligió una referencia histórico-épica combinada con la historia monumental, con los referentes de personajes representativos de distintas etapas en el acontecer político y social de ambas naciones. Para la parte chilena, contrapuso los retratos de Lautaro y Luis Emilio Recabarren, vinculando la historia de la conquista y el movimiento obrero sindical. Dichos personajes eran acompañados en la parte central por Francisco Bilbao, Galvariano y Caupolicán.¹² De nueva cuenta, estableció una equiparación simbólica desde la superposición del prócer de la historia moderna con el personaje mítico en la temática de la defensa araucana, convirtiéndose en un relato dedicado a la resistencia. Se trata de una actualización del momento histórico-trágico para resaltar el objetivo crítico. La violencia, topografía y movimiento, estaban armados por medio de la contraposición (fig. 2).

Una de las vías de esta nueva estrategia narrativa se dio por el diálogo con Pablo Neruda mientras se encontraron en México, cuando el poeta llegó representando a su país como cónsul en 1940. El objetivo fue retomar la poética nerudiana y su modelo de referencia sobre la épica latinoamericana con el *Canto general de Chile*. En el contexto de tragedia chillaneja, el muralista buscó reinterpretar el poema continental, al analizar y recuperar la

⁹ Al respecto explicó: “En mi mural de Argentina, el de Don Torcuato, al descubrir para mí la relatividad y por lo tanto la movilidad de las formas geométricas, que fue lo que más nos llenó de euforia a todo el equipo, me ví obligado, naturalmente, aún por simple instinto a usar el procedimiento inclusive sub-empirista, a alargar las formas en relación con cada problema angular”, Véase Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 403.

¹⁰ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 402.

¹¹ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 403.

¹² Volodia Teitelboim, “Arte. La más reciente pintura mural de David Alfaro Siqueiros”, 1942, archivo personal, Sala del Instituto Nacional de Bellas Artes, Arte Público Siqueiros.



2. David Alfaro Siqueiros, estudio de correlaciones armónicas en espacio o intermurales, con el ejemplo de la obra en la Escuela de México, Chillán, 1942. Instituto Nacional de Bellas Artes-Sala de Arte Público Siqueiros.

forma en que Neruda tomó a la Historia como elemento que podría someterse a la reflexión poética. Intentó entonces que coincidiera la referencia topográfico-histórica expresada por Neruda en un complejo geográfico plástico a manera de oratoria. Si el poeta habría logrado una obra literaria de la Historia, él se encargaría de hacer su equivalente plástico: “Por un lado, el elemento figurativo debería ser, en su eje, un volcán, toda vez que Chile es, como canta y vuelve a cantar Neruda, un país esencialmente volcánico. Y en el caso de México, la solución central sería el fuego, como elemento genérico y simbólico”.¹³

No sucedió lo mismo con el lado mexicano. Para la contraparte de la figura indígena, Cuauhtémoc correspondía al héroe combatiente,

¹³ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 403.



3. David Alfaro Siqueiros, *Muerte al invasor*, mural, biblioteca de la Escuela México, Chillán, 1942. Foto: autor desconocido. Instituto Nacional de Bellas Artes-Sala de Arte Público Siqueiros.

convirtiéndose en el eje y figura principal que permanece en movimiento constante dentro de una estructura piramidal. La escena fue complementada con José María Morelos, Miguel Hidalgo, Emiliano Zapata, quienes aparecen a manera de triada con la Democracia, y del otro lado, Benito Juárez y Lázaro Cárdenas, acompañados por un libro y un gorro frigio, representando la legitimación del movimiento revolucionario. La alegoría combinada con la galería de retratos se convirtió en este caso en el fundamento de la representación histórica (figs. 3-6). Siqueiros eligió los personajes históricos representativos de la historia liberal mexicana, sin ofrecer un juicio crítico sobre ellos, tal y como lo reconoció posteriormente en sus memorias.

El autor había recuperado la historia decimonónica nacional que era tensionada por la inclusión del héroe indígena, el cual quedó como única figura crítica dentro del conjunto mexicano, pues rompía con la línea

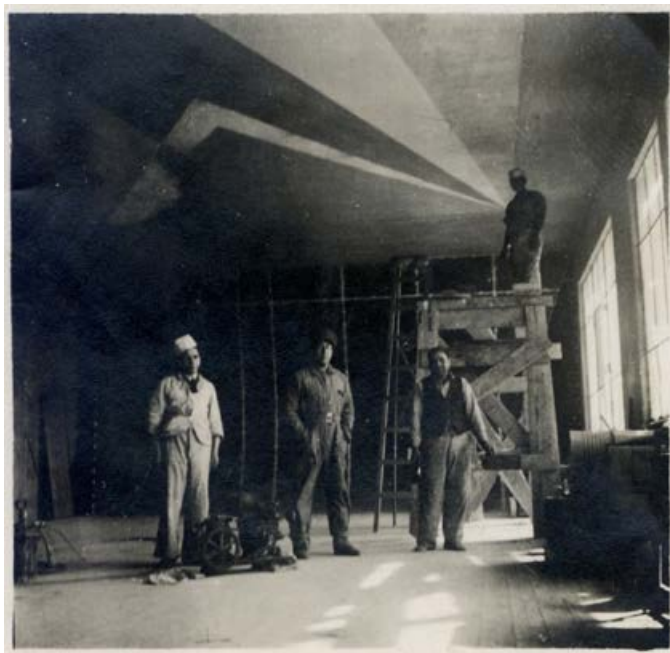


4. Proceso de realización del mural *Muerte al invasor* de David Alfaro Siqueiros, Escuela México, Chillán, 1941. Foto: autor desconocido. Instituto Nacional de Bellas Artes-Sala de Arte Público Siqueiros.

histórica basada en personajes emblemáticos utilizados como referencia para dar una explicación de la Revolución e institucionalización nacional. Por eso la figura principal, Cuauhtémoc, resalta en la representación, sin establecer una conexión completa con las otras figuras. Dicho personaje era el único que en realidad daba referencia al tema central del mural, la invasión y la defensa en contra del conquistador, con el intento de superar la concepción sobre la imposibilidad de vencer al opresor.

A su vez, el esfuerzo de Siqueiros se concentró en todo momento en establecer la unión entre la temática con la composición. Así lo definió el pintor:

Resuelto el problema de la temática, la historia de México y la de Chile como partes ambas de una historia común de América Latina, en lo fundamental, adoptando para ello el título de *Muerte al invasor*, iniciamos nuestro trabajo. Antes que nada era necesario encontrar el “amarre” entre las formas curvas situadas en los muros horizontales y en el amplísimo plano del techo, o sea, de la correspondiente sección o plano horizontal hacia abajo. [...] De hecho, había que componer el lado destinado a la historia de Chile, viéndolo desde el lado opuesto, o sea, desde el lado destinado a México y en el otro caso,



5. David Alfaro Siqueiros y dos de sus discípulos durante la realización *Muerte al invasor*, Escuela México, Chillán, 1941.
Foto: autor desconocido. Instituto Nacional de Bellas Artes-Sala de Arte Público Siqueiros.

a la inversa. El método nos permitiría levantar el techo, por uno y por otro lado, mediante lo que yo llamo “truco óptico”, casi haciendo de los planos horizontales verdaderos planos verticales.¹⁴

Estas dos narrativas se unieron por la vía de la perspectiva continua, lograda a partir de la descomposición espacial y la reconfiguración pictórica. Siqueiros logró esta conexión plástico-arquitectónica con la inclusión de la perspectiva curvilínea y poliangular, mediante la alteración de las esquinas del cubo arquitectónico dedicado al mural y por vía de la construcción de estructuras cóncavas. El edificio de la biblioteca —salón alargado, bajo y angosto— fue intervenido en el interior con bastidores curvos realizados de masonite que salían hacia el techo, para representar un espacio vertical, más amplio y ancho. Es decir, se cambió la realidad material por una nueva realidad pictórica y artificial. De este modo, se ofrecía un recorrido que parecía infinito para el espectador, a manera de máquina histórico-bélica

¹⁴ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 398.



6. David Alfaro Siqueiros, *Muerte al invasor* (muro norte), Escuela México, Chillán, 1942. Foto: autor desconocido. Instituto Nacional de Bellas Artes-Sala de Arte Público Siqueiros.

activada de manera perpetua, “para que finalmente todo quedara como una unidad y una sola máquina, en el motor impulsor de la historia”.¹⁵

Con una ayuda importante de Erwin Werner, se consiguieron “angularidades en la dinámica de las formas geométricas, por razón de la dinámica del espectador”.¹⁶ Esto significa que lo horizontal se convirtió en vertical, la circunferencia se convirtió en ovoide y las líneas paralelas se volvieron convergentes. Fue tan importante el resultado del estudio perspectivo que no sólo fue la base de la composición, “un esqueleto armado por líneas”,¹⁷

¹⁵ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 398.

¹⁶ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 397.

¹⁷ Irene Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004), 312.

sino que quedó como parte importante y uno de los ejes de la representación, en beneficio de la movilidad de las formas geométricas.

Podría decirse que el efecto compositivo que buscó ofrecerse fue superando al temático. Se logró la independencia de las figuras de modo que activaban su acción con el espectador, de tal manera que era capaz de percibir que los personajes se encogieran, disintieran, contrajeran y dilataran bajo un sistema cinematográfico de simultaneidad de las formas en un espacio multiangular. La experiencia de divertimento en este espacio ya en uso dio paso a que los niños le dieran el nombre de “el cuarto de los gigantes”.

Desde el contexto de experimentación en los Estados Unidos, a principios de la década de los treinta, Siqueiros comenzó la construcción de una teoría en torno al papel del espectador en su relación directa y participativa con las imágenes dinámicas. Al complementar la teoría einsteiniana del montaje por las investigaciones en el contexto estadounidense sobre la psicología, la técnica, el color y el movimiento,¹⁸ Siqueiros desarrolló un objetivo fundamental del arte público: convertir la participación activa del espectador en un elemento fundamental de la obra. El mural como arte político no existe si no es complementado por el observador.¹⁹ El objetivo de la obra era la construcción y control en la activación del objeto por parte del sujeto, en un arte que denominó como funcional revolucionario.

En este caso, Siqueiros no sólo rompió el espacio como había hecho en el *Retrato de la burguesía*, sino que construyó un espacio alternativo partiendo de la relación de composiciones en estructuras activas, alterando así los valores plásticos con base en un estudio matemático óptico. Como se mencionó, este proceso se había llevado a cabo en Argentina, sólo que en esta obra incluyó la referencia política de ese modelo.

En la obra de Chillán el peso en la búsqueda del efecto dinámico fue mayor y la estructura narrativa no quedó del todo armada: “Es así como en este mural, titulado *Muerte al invasor*, apliqué por primera vez con fines de movilidad de todas y cada una de las figuras, un sistema ‘cinematográfico’ de simultaneidad en las formas, a la vez que de separación o de rompimiento de las mismas con fines premeditadamente dinámicos”.²⁰ Ahí donde el

¹⁸ David Alfaro Siqueiros, “Hacia la Revolución Técnica de la pintura”, David Alfaro Siqueiros Papers 1921-1991, The Getty Research Institute, caja 3, fóldeo 3.

¹⁹ Véanse Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, trad. de Thomas LeVyn (Cambridge: Harvard University, 1995); Siegfried Kracauer, *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, trad. de Jorge Hornero (Barcelona: Paidós, 1989). Agradezco los comentarios y las sugerencias de José Luis Barrios con respecto a la obra de este autor.

²⁰ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 403.

discurso histórico carecía de representación, la geometría se convertía en la salida para su expresión mediante la vivencia espacial y dinámica, por vía de la sucesión y simultaneidad de formas, dando un peso fundamental a su engranaje. A pesar del intento de contraposición de narrativas sobre la historia de dos países, el afán de configurar una experiencia perceptual, con los elementos de la ciencia óptica y de los medios cinematográficos, empezó a desarticular el objetivo inicial. El autor sucumbió a los peligros de los excesos de ambos elementos.

Del manifiesto al tratado

En mayo de 1942, dado por culminado el mural en la Escuela México, David Alfaro Siqueiros envió una carta hasta México dedicada a su amigo Pablo Neruda. En ella, Siqueiros mostraba entusiasmo por los resultados obtenidos en Chillán.

Por fin tengo algo que contarte [...] y algo que toca a tu país. Terminé los murales de Chillán y su repercusión ha sido mucho mayor de lo que yo esperaba. [...] Los amigos, Delmar, Volodia Teitelboim y González Tuñón, Doctor Orrego, Marta Villanueva, Tudela, Barchenko, las Revistas “Hoy” y “Ercilla” y veinte gentes más, han actuado con gran comprensión o, en todo caso, con un fervor que no parece muy común en el ecuánime temperamento de tus compatriotas. En fin, que tengo la convicción de que algo útil quedará aquí de mi esfuerzo, que considero mi mayor esfuerzo hasta ahora en el camino del arte público, de un nuevo y más grande arte de Estado.²¹

Siqueiros se refiere a las críticas positivas sobre su mural de los poetas chilenos y la crítica internacional en general. Se dieron múltiples adjetivos que vanagloriaban los resultados obtenidos por el muralista. Sin embargo, quien desarrolló una mayor alabanza a la obra, acorde con los objetivos formales de Siqueiros, fue Lincoln Kirstein, del Departamento de Arte Latinoamericano del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quien lo denominó una obra auricular que representaba una revolución formal que no se había dado desde el cubismo, en la cual se lograba la cualidad sonora pues “solamente el movimiento es palpablemente sonoro en la plástica”.²²

²¹ David Alfaro Siqueiros, “Carta a Pablo Neruda”, en *Palabras de Siqueiros*, 180.

²² José Gómez Sicre, “Los frescos de Siqueiros en Chile”, archivo personal, Instituto Nacional de Bellas Artes-Sala de Arte Público Siquieros, Raquel Tibol *et al.*, *Los murales de Siqueiros* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998); Philip Stein, *Siqueiros: His Life and Works* (Nueva York: International Publishers Co., 1994), 135.

Ante el éxito obtenido con esta obra, Siqueiros decidió exhibir su método y convertirlo en un tratado plástico. En la carta a Neruda explicó el objetivo: “El próximo domingo (24 de mayo) daré una conferencia sobre ‘La pintura moderna mexicana’, como principio universal de un arte público en el teatro Continental de la Plaza Bulnes. Será lo primero que diga en público sobre el particular y espero que mis palabras complementen bien el esfuerzo plástico”.²³

Para dicha presentación, la cual ocurrió justo dos años después del asalto a Trotsky, Siqueiros elaboró un guión. Primero definió su terminología para un “arte civil” como una tesis que fue renovándose cada dos años, de manera que no se convirtiera en un nuevo documento dogmático de estética o una historia biográfica.²⁴ El objetivo fue describir las “Artes Plásticas Representativas” como elemento necesario de la “Reconstrucción del Mundo”, las cuales tendrían un papel determinante dentro del contexto de guerra. El intento era conjeturar, insistió el autor, de forma dialéctica un destino social futuro. El método se dividía en tres puntos: la cronología, la autocrítica y, sobre todo, “parte del estudio objetivo y subjetivo, global y específico, de las múltiples realidades sociales y técnicas contemporáneas de las mencionadas Artes Plásticas Representativas correspondientes al mundo contemporáneo de cultura occidental”.²⁵ Siqueiros explicó la necesidad de una terminología acorde con el problema de las artes representacionales, que estuviera basada en la ciencia del momento. Incluso, marcó la posibilidad de construir leyes sobre la naturaleza que explicaran esta producción plástica, a manera de Ciencia del Arte o Arte Científico Verdadero. Es importante marcar la relación del mural *Muerte al invasor* con este objetivo porque la resolución geométrica de la pintura dinámica se vinculó a este proceso de búsqueda. Ejecutada la acción desde un proceso de experimentación, se conseguía una obra que atendía nuevos parámetros formales realizados a partir de una concepción matemática sobre los valores plásticos. La teoría propuesta era resultado de esta experiencia, la cual sería descrita en un “tratado”. Ya no sería el movimiento mural que surgía del tono beligerante de un manifiesto, sino que, a partir del caso aislado y

²³ Siqueiros, “Carta a Pablo Neruda”, 180-181.

²⁴ La primera vez que Siqueiros hizo un recuento unificado sobre la historia del muralismo y su actividad artística fue en 1930, en un cuestionario realizado por Gabriel García Maroto. Fue así como durante su renovación teórica, plástica y técnica en los Estados Unidos, Siqueiros retomaría este modelo para intentar demostrar una separación tanto de José Clemente Orozco, como de Diego Rivera en cuestiones ideológicas y artísticas. Véase “Typewritten Letter from Gabriel García Maroto”, The Getty Research Institute, caja 1, fólter 7.

²⁵ David Alfaro Siqueiros, “Arte civil sobre la terminología de esta obra 1943. Naturaleza, objeto y método de este libro”, Archivo Personal, Instituto Nacional de Bellas Artes-Sala de Arte Público Siqueiros.

comprobado en un laboratorio, se daban explicaciones sobre el fenómeno plástico y una fórmula para su ejecución.

A partir de este momento, Siqueiros empezó la redacción de documentos reflexivos que fueron produciendo un desenvolvimiento de la historia del arte occidental con respecto a su función social,²⁶ para tratar de comprender el mercado del arte en el continente, separando Latinoamérica del mercado estadounidense. Se exhiben los casos del gusto burgués y del fascista, y propone de manera ambigua “al Estado” como representante del nuevo mercado para su propuesta artística.

Como última parte, se concentrará en hacer una historia de la plástica mexicana tomando como base su propio desarrollo artístico. El recorrido del texto fue acomodándose en lo que respecta a la retórica y niveló el punto de la oratoria. Por eso debe entenderse en el contexto de realización del mural *Muerte al invasor*, pues establece las pautas para el desarrollo de este complejo argumentativo en términos de convencimiento en el uso de la oratoria.

Se trataba de un contexto en que debían situarse los bandos correspondientes y este documento aparece, debido a su uso como autocrítica y “confesión”, en el momento de expiación de culpas. Siqueiros buscaba marcar los vínculos con la consolidación de Estado soviético dentro del proceso de la Gran Purga.²⁷ El proceso jurídico fue una actividad por la que había pasado dos años atrás, fue el contexto donde pudo reflexionar y marcar claramente su postura y defensa después del atentado de Trotsky en Coyoacán: “Exhibir la traición de un centro político de espionaje y provocación, gravemente contrario a la independencia nacional de México, la revolución mexicana —que me cuenta entre sus militantes, soldados y oficiales de Ejército, desde el año de 1911— y a la lucha internacional por la causa del socialismo”.²⁸

El punto determinante para la exhibición de este nuevo modelo de convencimiento fue la escritura de un tratado. Si el manifiesto tenía un carácter de exhibición inmediata, no era suficiente para establecer un “nuevo clasicismo humanista” que terminaría siendo en definitiva, un arte de Estado. Se trataba también de la aplicación de la ciencia y la técnica en beneficio de la guerra. El manifiesto paralelo *En la guerra, arte de guerra* es muestra de ello. En este punto Siqueiros cambió de sentido y aseguró que el único camino que debía seguirse, sería el que él estaba proponiendo, es

²⁶ Siqueiros, “Arte civil sobre la terminología de esta obra 1943. Naturaleza, objeto y método de este libro”.

²⁷ Pierre Broué, *Los procesos de Moscú* (Barcelona: Anagrama, 1969).

²⁸ David Alfaro Siqueiros “Caso León Trotsky”, Archivo Personal, Instituto Nacional de Bellas Artes, Sala de Arte Público Siqueiros.

decir, una única ruta posible. El texto se convirtió justo en lo que no debía ser, un tratado dogmático y una nueva historia biográfica.

La selección que Siqueiros eligió del tratado como modalidad discursiva correspondía al propio análisis histórico de las artes que estaba realizando y, además, le otorgaba una característica didáctica que funcionaba para su objetivo de difusión como modelo. Esta lista se convirtió en el recuento de acontecimientos autobiográficos que buscaban conectarse con hechos específicos en el desarrollo del muralismo, en el que se marcan fallos y aciertos caracterizados por las figuras del Dr. Atl, Diego Rivera y José Clemente Orozco, donde el autor aparece como el renovador y crítico del sistema.²⁹

El fin último de David Alfaro Siqueiros era la consolidación de la propuesta en un nuevo realismo humanista y clasicista, y, por lo tanto, el género del tratado establecería una equiparación con los movimientos que estaba emulando, desde una lectura de la historia del arte muy particular: el Renacimiento, el neoclasicismo, la etapa constructiva de Paul Cézanne y la clásica de Gino Severini.³⁰ Se trataba de una revisión del pasado en que se seleccionaban los puntos que para él resultaban paradigmáticos en el arte realista, para reconvertirlo en un programa futuro y único. En este sentido es notable la lectura e interpretación de Siqueiros sobre los trabajos de Georg Lukács con respecto a la temática del clasicismo y el realismo.³¹ El uso de estas imágenes desde el sentido alegórico ligado con las más modernas técnicas plásticas es muestra de esta contradicción.³² Se trataba de un modelo que oscilaba entre el formalismo neocubista cinético y el realismo alegórico.

Como puede observarse, los parámetros que marcan este guión corresponden a lo que finalmente se convirtió en *No hay más ruta que la nuestra*. Después de viajar a Cuba, tras el viaje de Chile, Siqueiros realizó un intento por exhibir y publicar una monografía que mostrara el logro de su mural *Muerte al invasor* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, lo

²⁹ Siqueiros, "Arte civil sobre la terminología de esta obra 1943".

³⁰ En este sentido, parece que Siqueiros retomaría varios de los preceptos sobre el arte que había trabajado y asimilado desde años atrás, a partir de su relación con el historiador del arte Elie Faure. La definición de Paul Cézanne como "constructor" fue ampliamente plasmada en su publicación de *Vida Americana*, de 1921, donde puede verse la colaboración de ambos personajes. Esta publicación representa el comienzo de Siqueiros como pintor vanguardista.

³¹ Véase Georg Lukács, *La novela histórica*, trad. de Manuel Sacristán (Barcelona: Grijalbo, 1976). Agradezco los comentarios de Luiz Renato Martins al respecto.

³² La contradicción también es evidente cuando después de los años treinta, Siqueiros referirá a la utilización de "los últimos avances de la técnica", cuando en realidad hacía uso de ciertos materiales y métodos que ya habían sobrepasado la "novedad". Agradezco a Laura González Flores el apunte sobre el uso de prácticas "académicas" en el caso de la fotografía y el cine.

cual buscó conseguir con vía directa del propio Kirstein sin éxito. De este modo, se observa otro punto importante entre la reflexión del mercado artístico que Siqueiros hizo con respecto a su arte de propaganda. A partir de este momento, Siqueiros comenzó la búsqueda de realización de obras integrales a manera de *affiches* publicitarios. Estaba consciente de que su obra entraba dentro de los cánones de las artes del entretenimiento y de la construcción de imágenes ilusorias dentro de la industria de masas.³³ Nombradas también por él como neobarrocas, podrían llegar a causar un impacto en el espectador al conformarse lugares donde el extrañamiento se desplaza de la toma de conciencia y crítica. Lo que queda en cambio es el grado de la experiencia dinámica por medio de la marcha al progreso técnico de la humanidad.

³³ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *La dialéctica de la ilustración* (Madrid: Akal, 2007).

TRADICIONES DE ESCRITURA.
TEORÍA DEL ARTE Y AMÉRICA LATINA EN LA
PRODUCCIÓN DE LUIS CAMNITZER

GABRIELA A. PIÑERO

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Hacia fines de la década de 1980 e inicios de 1990, se reactualizó el debate sobre la posible unidad de las producciones de América Latina y sobre quiénes tenían (más o menos) derecho a narrar su historia. Alentados por la progresiva visibilidad que las producciones de la región tenían en el circuito artístico global, una serie de críticos latinoamericanos ensayaron diferentes fórmulas para pensar “lo latinoamericano” en el arte. De este modo, se dibujó un mapa de posiciones diferenciadas dentro del cual la posición de Luis Camnitzer —artista y crítico/historiador del arte con una continua labor desde los años sesenta— puede definirse como una “reafirmación combativa”. A diferencia de otros críticos que argumentaron sobre la necesidad de “perder” América Latina en pos de la construcción de una metacultura global (Gerardo Mosquera), o que han mantenido un uso de “lo latinoamericano” en tanto espacio móvil de perturbación (Nelly Richard), desde los años sesenta Camnitzer ha batallado la actualidad y permanencia de América Latina en tanto categoría artística con su propia unidad y genealogía. La conversión que Camnitzer operó de una categoría principalmente geográfica, cultural y política, como la de América Latina, en una categoría artística lo inscribió en una tradición de reflexión y escritura sobre el arte de la región que se remonta a Marta Traba, fundadora del proyecto de un “arte latinoamericano”.

En las siguientes páginas analizaré las particularidades de la construcción teórica e historiográfica articulada por Camnitzer y sus principales inconvenientes para el estudio y significación del arte de la región. Si bien la labor de Camnitzer adquiere un carácter global, me centraré en la revisión y la reescritura que ha emprendido del arte en América Latina, pues allí se concentraron sus esfuerzos. Su producción plástica participa de modo ambivalente en este programa: en ocasiones lo acompaña y se atiene a los dictámenes impuestos por este imperativo “latinoamericanista”, y otras lo

subvierte y fricciona con este proyecto que pretende que la representación (la imagen) funciona unitariamente bajo una supuesta traducibilidad de las imágenes.

Sostener América Latina. Por una teoría (latinoamericana) del arte

La variedad de escritos que Luis Camnitzer elabora desde la década de 1960 —artículos en periódicos y revistas especializadas como *Marcha*, *Arte en Colombia*, libros y textos de catálogos— delinea una singular teoría e historiografía de las artes de América Latina que es inseparable de su proyecto por sostener la unidad y cierto destino común para las artes del continente.

Fuertemente anclado en cierta tradición de pensamiento latinoamericanista, Camnitzer reactualiza dicotomías del siglo XIX en un pensamiento que se despliega a base de antinomias. La oposición señalada por Enrique Rodó¹ entre una América Latina y otra Sajona, junto al carácter espiritual y materialista que corresponde a una y a otra, se repiensa bajo la actualidad de su propio tiempo (nuevos flujos económicos y mapas de poder, migraciones y exilios masivos), para reconfigurar una América Latina que oscila entre la desterritorialización y la localización geográfica.

Lógicas explicativas

Lógicas explicativas de signo distinto se superponen bajo los objetivos de combatir cierta tradición centralista y eurocéntrica de historia del arte, y de negociar una nueva visibilidad en el escenario global para el llamado “arte latinoamericano”.

El potencial comunicacional y la referencialidad de contexto son los núcleos sobre los que gravita la teoría del arte de Camnitzer referida a las producciones latinoamericanas y periféricas. “Contextual art” fue la categoría acuñada Camnitzer para caracterizar un arte de “resistencia”. Esta categoría revela, en línea con su afirmación “la calidad artística no es objetiva sino contextual”,² la correspondencia que según Camnitzer debe existir entre la obra y su sociedad productora/receptora, y cómo el aparato entero de valoración artística pretende ser cuestionado. No es posible defender una única vara de medida para la totalidad de las producciones del globo, porque el potencial y alcance de cada práctica artística es sólo evaluable con relación a su localización, al particular escenario en el

¹ José E. Rodó, *Ariel* (Buenos Aires: El Andariego, 2005).

² Luis Camnitzer, “Arts, Politics and the Evil Eye”, *Third Text*, vol. 6, núm. 20 (1992): 71.

cual se propone intervenir. “La real calidad de una obra solamente puede ser percibida dentro de un conocimiento profundo del contexto al cual el objeto artístico fue destinado”, sostiene Camnitzer. Lo que aquí se pone en juego es una nueva noción de “calidad” (una categoría cuya pervivencia revela la dificultad de abandonar completamente los presupuestos de las teorías tradicionales) relacionada con la efectividad en el sentido de la operatividad de la obra en ese contexto; una efectividad que se vincula con el segundo de los núcleos señalados, el potencial comunicacional.

En cuanto posibilidad de cuestionar la hegemonía y su imposición de un juicio universal (entendido éste como universalización de un local particular), el rescate del contexto³ es una operación que regresa sobre la propia elección estética de Camnitzer —“contextual art” fue la frase impresa reiteradamente en la tarjeta que acompañó la presentación de The New York Graphic Workshop en la exposición de arte conceptual 557,087 organizada por Lucy Lippard en 1969—⁴ y fue también una de las directoras de la empresa revisionista Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s, la exposición que curó junto con Rachel Weiss y Jane Farver en 1999 (Queens Museum of Art, Nueva York).⁵

En *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*,⁶ la “comunicación de ideas” es el acento común de las producciones latinoamericanas y periféricas.⁷ El interés de las estrategias conceptualistas latinoamericanas por subrayar la comunicación determinó su desinterés por cuestiones estilísticas y marcó la gran diferencia con el “arte conceptual” como estilo formalista creado por el centro (Nueva York), cuya materia prima era el lenguaje y las ideas. Se trata de una voluntad comunicacional que en *Didáctica de la liberación* se funda en la separación analítica entre forma y contenido (en tanto retroceso de la forma para pleno dominio del contenido), y que también puede rastrearse en las obras de Camnitzer aunque de manera distinta. En piezas como *Che* (1968), *La masacre de Puerto Montt*

³ Camnitzer, “Arts, politics and de Evil Eye”, 71.

⁴ The New York Graphic Workshop fue el grupo fundado en 1965 por Luis Camnitzer, Liliana Porter y Guillermo Castillo. Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Dávila-Villa, Gina McDaniel Tarver, eds., *The New York Graphic Workshop, 1964-1970* (Austin: The Blanton Museum of Art/The University of Texas at Austin, 2009).

⁵ Becke Laszlo, ed., *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s* (Nueva York: Queens Museum of Modern Art, 1999). La exposición también se exhibió en Walker Art Center, Minneapolis (de 19 diciembre 1999 a 5 marzo 2000) y Miami Art Museum, Miami (de 15 julio a 26 noviembre 2000).

⁶ Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007).

⁷ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (Montevideo: Casa Editorial HUM, 2009), 14.

(1969) y *Leftovers* (1970) su propia estética, la propia materialidad de la obra, paulatinamente se ve modificada a partir de esa voluntad comunicacional que revela la insuficiencia de la dicotomía entre forma y contenido. El problema de una discusión planteada en estos términos, entre forma hecha y contenidos que expresar, reside en la superposición de que hay contenidos que pueden ser conformados eventualmente y que éstos tienen que ver con la realidad.

Su voluntad de hacer del arte un “vehículo de comunicación de información”⁸ determina la progresiva importancia de la palabra en sus obras y cómo ésta es explorada en su potencial expresivo, comunicativo y aun económico (*Diccionario*, 1969; *Selfportrait*, 1969 y 1971; *Firma para vender por centímetro*, 1971-1973). La palabra va ganando independencia como vehículo para anclar las ambigüedades propias de la imagen: “el texto, potencialmente, parecía un medio menos ambiguo y, por lo tanto, a falta de poderes telepáticos, más certero y en menor peligro de sufrir la erosión de información”.⁹ La serialidad y materialidad en *Leftovers* (1970) adquiere un nuevo cariz desde su título y la hoja impresa que la acompaña. Las frases incorporadas en *Masacre en Puerto Mont* significan lo que de otro modo sería una composición geométrica desplegada en la espacialidad de la sala. Este carácter informacional, que se encuentra en sus obras y que después se constituye en el núcleo de una trama mayor, habilita la interrogante sobre el vínculo entre los escritos de Camnitzer (sea en la forma de narrativas históricas o de crítica de arte) y sus propias obras. ¿Puede pensarse la teoría del arte articulada por Camnitzer como la “extensión” de los modelos de percepción y concepción de la obra explorados en sus propias producciones desde las décadas de 1960 y 1970? ¿Es factible argumentar la existencia de un esquema conceptual perceptivo, un registro perceptivo que permea las distintas labores de historia y crítica de arte, producción plástica y ejercicio curatorial, y narrar a través de ellas?

Las dicotomías epistemológicas (centro/periferia, hegemónico/subalterno, dependencia/liberación, norte/sur, imperio/colonia, arte conceptual estadounidense/conceptualismos latinoamericanos-periféricos, etcétera) revelan las tradiciones de su formación, especialmente la teoría de la dependencia y la teología de la liberación. Erigidos como principios explicativos de los sistemas de pensamiento y acción, bajo la lógica de estas dicotomías la producción, significación y circulación del arte no tienen una especificidad diferente a la de los procesos y acontecimientos políticos y económicos. Contrarios a toda autonomía artística, la historia y los

⁸ Camnitzer, “La visión del extranjero”, en *De la Coca Cola al Arte Boludo* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009), 87-113.

⁹ Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 54.

problemas de los productos estéticos son sometidos al devenir y disputas sociales. “Gatekeeper”¹⁰ cultural, el *mainstream* (lenguaje artístico internacional) está encarnado en un reducido grupo de naciones interesadas en reproducir una estructura de dependencia a través de la erección de una autocentrada cultura universal.

La linealidad explicativa implícita en la lógica centro/periferia —y en su concepción de un “centro” portador no sólo de poder artístico, sino también político, económico y militar— se tensa con aquellos escritos en los cuales Camnitzer apuesta por la elaboración de un mapa de historias móviles. Se trata de una estrategia —desplegada con sus producciones plásticas y sus textos de historia y crítica del arte— para lograr a la vez el reconocimiento en el centro artístico y su progresiva corrosión. Su convicción en las potencialidades de un “arte contextual” se traduce en el abandono de una “matriz narrativa unificada”¹¹ para la historia del arte, y en el establecimiento de nuevas genealogías de actividades que lograron si no escapar al menos cuestionar las narrativas hegemónicas. Evidente en sus continuas reescrituras del arte conceptual con la nueva forma del “conceptualismo”, Camnitzer apuesta por la recuperación de las historias locales en el intento de arremeter contra la validez de un único eje de experimentación (París-Nueva York). En cuanto alter ego de un logos canónico y un juicio universal, la narrativa autocentrada de la Historia del Arte es disuelta en un “mapa multicéntrico”¹² en el cual las nuevas historias del arte poseen ahora “varios puntos de origen”.¹³ Como el énfasis está en una *relación*, una ubicación situada y también en la comunicación de ideas, la nueva narrativa de Camnitzer abandona consideraciones relativas a un “estilo”, a cuestiones formales y a maneras de hacer. La habilidad técnica o la propiedad de los materiales retrocederá a favor del desarrollo de estrategias que participen en la constitución de una nueva cultura, una nueva realidad.

América Latina: entre la desterritorialización y la localización geográfica

Desde una concepción ampliada del “conceptualismo” Camnitzer argumenta por la unidad de las artes latinoamericanas. La distinción entre arte conceptual y conceptualismo —trabajada por Mari Carmen Ramírez en su

¹⁰ Luis Camnitzer, “Access to the Mainstream”, en *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*, ed. de Rachel Weiss (Austin: University of Texas Press, 2009 [1987]), 37.

¹¹ Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 15-16.

¹² Luis Camnitzer, Jane Farver, Rachel Weiss, “Foreword”, en Laszlo, *Global Conceptualism*; Stephen Bann, “Introduction”, en Laszlo, *Global Conceptualism*, 3, la traducción es mía.

¹³ Laszlo, *Global Conceptualism*, 3.

texto del catálogo de *Global Conceptualism* y retomada por Camnitzer— busca ampliar el principio autorreferencial del arte conceptual estadounidense y su dependencia de consideraciones estilísticas y formales para resaltar un entendimiento del conceptualismo en términos de “estrategia de antidiscursos” y una “manera de pensar”.¹⁴

Punto de encuentro de actividades diversas, las prácticas artísticas latinoamericanas son en la narrativa de Camnitzer un quehacer heterogéneo en el cual convergen el arte, la literatura, la política y la pedagogía. Una genealogía básicamente formalista (abstracción-minimalismo-arte conceptual) es reemplazada para el caso latinoamericano, por una ampliada que descarta la autorreferencia artística y su desarrollo evolutivo. Cuestionada la genealogía americana lingüístico-tautológica, el conceptualismo es transformado así en un movimiento (ya no un estilo) con múltiples y variados orígenes. La hipótesis del surgimiento simultáneo del conceptualismo en diversas partes del globo hacia los años sesenta ensayada en la exposición *Global Conceptualism* (1999), fricciona con las afirmaciones de Camnitzer —concentradas en su libro *Conceptualism in Latin American Art* de 2007— que hacen del conceptualismo latinoamericano una fuerza cuya trayectoria es inextricable del devenir de la misma América Latina en tanto se remonta hasta el siglo XIX y continúa hasta nuestros días. La concepción de la historia y de la historia del arte elaborada por Camnitzer es inseparable de su voluntad de insertar ciertas producciones tradicionalmente excluidas dentro de la trama de una historia del arte global. América Latina define así un doble emprendimiento según el cual el arte de la región a la vez forma parte y se independiza (en tanto unidad artística con sus propias genealogías) de la historia del arte global.

Si en ocasiones lo “propio” latinoamericano se ajusta a cierto territorio, otras veces “América Latina” se disemina en maneras de actuar, definiciones y problemas artístico-culturales que la alinean en un frente “periférico” mayor. Se trata de una América Latina que adquiere forma a partir de su condición periférica. La presencia de la investigación artística y del compromiso político¹⁵ como motores del desarrollo del (nuevo) conceptualismo no sólo latinoamericano hacen que éste se presente en la narrativa de Camnitzer como una potencia libertaria, una preocupación

¹⁴ Mari Carmen Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, en Laszlo, *Global Conceptualism*, 53-79.

¹⁵ Camnitzer señala la abstracción (en cuanto máximo exponente de pura investigación formal) y “un arte que se orienta hacia el mensaje” (representado por un realismo socialista depurado de sus elementos pedagógicos y demagógicos) como antecedentes del conceptualismo en América Latina. Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 124-125. Son ambos componentes los que habilitan la oscilación antes mencionada entre evocación y comunicación.

que atraviesa la totalidad del hacer artístico y cultural con independencia de las elecciones estéticas (formales) adoptadas.

El arte, el artista y la obra (latinoamericanas)

Esta reconfiguración de la trama histórica le exigió a Camnitzer la redefinición de ciertas categorías que en ocasiones hacen de la periferia (y en particular América Latina) el nuevo centro. En tanto el objeto de arte es ahora un objeto múltiple y transdisciplinar, un objeto no tanto de contemplación como de acción, los criterios tradicionales de valoración se revelan caducos. Alejado de las búsquedas estilísticas centrales,¹⁶ el nuevo objeto de arte no se define por las maneras de hacer involucradas (estilo), sino en relación con una función: “a la periferia no le importaban las cuestiones estilísticas y, por lo tanto, produjo estrategias conceptualistas que subrayaban la comunicación.”¹⁷

La política se constituye en problema fundante del hacer artístico latinoamericano. Entendida primeramente como compromiso (con lo) social, la política es la razón por la cual el arte no sólo trasciende las fronteras disciplinares, sino también se define en relación con cierta materialidad. La acción del grupo guerrillero Tupamaros marca el ápice de esta imbricación y constituye para Camnitzer uno de los hitos de su nueva genealogía. La poesía constituye el antecedente de la desmaterialización del soporte¹⁸ que caracteriza una línea de la producción plástica desde la década de 1960, y participa de la tradición literaria rescatada por Camnitzer que, especialmente en las obras del chileno Vicente Huidobro y la poesía concreta brasileña, explora las múltiples formas en que texto e imagen se conjugan en una visualidad cargada de utopías sociales. Lo poético es también la constante experimentación plástica que acompaña las búsquedas emancipatorias y el factor de resistencia ante la completa asimilación de la obra en los terrenos de la comunicación y el didactismo político.

La obra del venezolano Simón Rodríguez conjuga en su quehacer política, literatura y también el último de los ámbitos considerados por Camnitzer: la pedagogía. Su figura y la de Paulo Freire son invocadas en una

¹⁶ Su rechazo a una historia del arte fundada en parámetros estilísticos se puede rastrear en Luis Camnitzer, “Adrian Piper, Yoko Ono: Conceptualism and Biographies”, *Art Nexus*, núm. 41 (2001).

¹⁷ Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 14.

¹⁸ Camnitzer, “The Artist’s Role and Image in Latin America”, en *Luis Camnitzer. On Art, Artists, Latin America and Other Utopias* (Austin: University of Texas Press, 2009), 76-92.

tradición en la cual la educación funda una práctica de liberación, aspira al desarrollo de la creatividad y se diferencia del simple entrenamiento.¹⁹

En tanto “metodología del saber”²⁰ el arte por el cual aboga Camnitzer es inseparable de la educación y constituye una “metadisciplina” dirigida a la crítica de un orden dado, no a su pasiva reproducción.²¹ “Arte” para Camnitzer no es producción de objetos, sino estímulo para el cambio cultural. La “desmaterialización” exaltada por el arte conceptual es reelaborada por Camnitzer como “desmediatización”²² en cuanto desaparición del soporte físico para eliminar la erosión de la información. La obra es sólo punto de encuentro, trasmisora de un algo que reside dentro de sí y que al espectador le toca develar. Esta forma de entender el arte, como “método de adquisición de conocimiento”²³ (y por lo tanto de saber, de información), tiene ecos en el modo que años más tarde, un poco bromeando, Camnitzer elegiría para caracterizar la división de labores en The New York Graphic Workshop, colectivo que entre 1964 y 1970 formara junto con Liliana Porter y José Guillermo Castillo: “Liliana made art, I gave speeches, and Jose devised the group’s strategy”.²⁴ La función del artista latinoamericano como “predicador”²⁵ que Camnitzer defendió posteriormente puede pensarse en esta línea de simple emisor de información, y como elaboración del apodo “Monseñor” con el cual Castillo lo bautizó durante aquellos años.²⁶

El acto de observar, asimilado al modelo del consumidor,²⁷ es censurado pues Camnitzer espera del espectador una reacción, que “entre” a la obra y vea “qué pasa dentro”.²⁸

¹⁹ Luis Camnitzer, sin título (ponencia presentada en el Simposio Internacional sobre Estética y Emancipación: Fantasma, Fetiche y Fantasmagoría, UNAM, México, 28-30 de octubre de 2010). [Publicado en Luis Camnitzer, “Infografía vs. geografía”, en *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*, coord. de Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Siglo XXI Editores, 2014), 37-46. N.E.]

²⁰ Luis Camnitzer, “Introduction to the symposium Art as Education/Education as Art”, en *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*, 230.

²¹ Camnitzer, “Alphabetization, Part One: Protocol and Proficiency”, *E-Flux*, núm. 9 (2009).

²² Camnitzer, “La visión del extranjero”, 96.

²³ Camnitzer, “La visión del extranjero”, 96.

²⁴ Andrea Giunta, “A Conversation with Liliana Porter and Luis Camnitzer”, en *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*, 49.

²⁵ Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 63-64.

²⁶ Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 63-64.

²⁷ Camnitzer, sin título.

²⁸ Camnitzer, sin título.

Discusiones. Tradiciones de escritura

Me interesa introducir ahora algunos de los problemas que implica la construcción de Camnitzer y ponerlos en diálogo con lo que considero es una tradición de escritura mayor (de crítica e historia del arte) que ha punteado el estudio de las artes en la región.

Rápidamente esbozados estos problemas se refieren, primero, a la conversión —y lo que esta conversión implica en términos historiográficos— de una categoría principalmente geográfica, cultural y política como es América Latina en una categoría artística y, segundo, a la posibilidad de que esta conversión, sostener América Latina como unidad artística, cristalice en nuevos estereotipos. Caracterizaré la tradición de escritura en la cual estos problemas convergen como “contextualista”, una tradición cuyos rasgos principales son funcionar con la lógica de la identificación y ubicar el tiempo de la obra fuera de ella.

Cuando hablo del primer problema, la conversión de la categoría de América Latina en categoría artística, me refiero a las lógicas explicativas que imponen hacer de las condiciones materiales y sociales del espacio emergente de las distintas producciones, las claves de su interpretación. En este sentido, las preguntas que me interesa formular son: ¿qué lógicas explicativas gobiernan la teoría del arte articulada por la concepción de Camnitzer?, ¿qué modelo historiográfico informa esta aproximación?

Cuando Camnitzer decide hacer de América Latina, entendida principalmente como espacio de militancia y resistencia política, la referencia última de un conjunto de obras, impone una construcción en la cual contexto-artista-obra forman una unidad sin solución de continuidad. En *Didáctica de la liberación* sostiene: “Mi generación, la que se formó intelectualmente durante la intervención de EEUU en Guatemala, durante los años cincuenta, fue educada con la idea de que el arte es un instrumento de combate”.²⁹ Entendido como herramienta al servicio de la liberación, el arte es reducido a un medio de una voluntad comunicativa en el cual toda investigación referida a las formas y los materiales es cuestionada por provocar una “erosión de la información”³⁰ (Camnitzer aboga por la desaparición del soporte físico).

En esta genealogía ampliada conceptualista y latinoamericana (términos que en *Didáctica* a veces parecen intercambiables) que Camnitzer construye, el arte se disuelve en una variedad de experiencias (literarias, políticas, pedagógicas y culturales) prescindiendo de un régimen propio de funcionamiento, de una especificidad en cuanto producciones estéticas.

²⁹ Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 35.

³⁰ Camnitzer, “La visión del extranjero”, 96.

Con los imperativos de esta teoría latinoamericana del arte, no es de extrañar que el minimalismo funcione en la argumentación de Camnitzer como la Némesis de las producciones latinoamericanas. En tanto la potencia de las imágenes, su carácter disruptivo y anticipador, radica en un casi transparente poder referencial, es predecible que el modo de funcionar, percibir y significar las obras instaurado por la poética *minimal*, a mitad de los sesenta, le resulte altamente perturbador y sólo pueda erigirse como “antimodelo”³¹ para las producciones del continente. El funcionamiento de la obra *minimal* —que expulsa de sí toda representación y mensaje, y se afirma desde una fuerte presencia visual y la imposibilidad de trascender su superficie—³² debe ser rechazado por una teoría que afirma la comunicación como imperativo artístico para todo un continente. La preferencia del minimalismo por los materiales industriales, también lo hacen ajeno e inapropiado para las sociedades latinoamericanas (periféricas) en cuanto la teoría e historia del arte argumentada por Camnitzer —en línea con los dictámenes de Marta Traba—³³ aboga por la necesaria correspondencia entre los productos artísticos-culturales y sus respectivas sociedades productoras y receptoras.³⁴ En cuanto encarnación del empresario que resuelve todo desde la seguridad de su estudio, y que nada de él (sus pasiones, deseos y odios) se traslucen en sus obras, el modelo del artista *minimal* también se presenta inadecuado para esta concepción convencida de la continuidad (y subordinación) entre el compromiso, la politicidad de la obra y del artista. Expulsado de este modo el minimalismo, y descartado el *pop* como generador de soluciones interesantes en América Latina, el conceptualismo fue expandido y convertido en referente de un gran número de producciones. La fuerza adquirida por este movimiento tras su ampliación geográfica, temporal y disciplinar, generó

³¹ Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 186.

³² Robert Morris, “Notes on Sculpture, Part 1”, *Artforum*, vol. 4, núm. 6 (febrero, 1966) y “Notes on Sculpture, Part 2”, *Artforum*, vol. 5, núm. 2 (octubre, 1966). Donald Judd, “Specific Objects”, Thomas Kellein, *Donald Judd: Early Work, 1955-1968* (Nueva York: D.A.P., 2002 [1965]).

³³ Las afirmaciones de Camnitzer en este punto poseen fuertes resonancias de la teoría de las “señales de ruta” elaborada por Marta Traba en la década del 1960. El argumento de Marta Traba, desplegado con relación a la progresiva adopción en algunos sectores de la sociedad latinoamericana de las estéticas estadounidenses, se funda también en una visión dicotómica del continente americano según la cual los Estados Unidos se enfrenta y no tiene nada en común a América Latina. Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005), 71; Camnitzer, “Spanglish Art”, 44.

³⁴ Los inconvenientes de este desajuste no son sólo derivados de la imposibilidad económica de adquirir determinados materiales (y así verse excluidos de los certámenes internacionales), sino la convicción de que, carentes de valor intrínseco, las diversas soluciones pierden sentido en cuanto son extraídas de sus particulares coyunturas.

un desplazamiento de estas otras narrativas (*pop*, *minimal*) o su subordinación dentro del paradigma conceptual. De este modo, una variedad de propuestas factibles de pensarse desde una multiplicidad de sistemas artísticos fueron condenadas a circular y significar desde la uniformidad de un único régimen de producción, visibilidad y significación. Una única definición del “arte”, una singular concepción de la obra y una única mirada se impuso así bajo esta nueva teoría.

En relación con este punto, me interesa introducir la segunda problemática a la que me referí, el estereotipo que tiende a considerar las producciones de la región como surgidas de una relación “inmediata” con lo real. Este estereotipo concibe la producción plástica de la región como espacio de militancia política, sólo un vehículo para la transformación social. Interpretadas en términos de “funcionalidad” y “eficacia”, la materialidad de estas obras es relegada y así se extrae toda su potencialidad con el lenguaje y el conocimiento. Si con este nuevo paradigma cada una de las obras conceptualistas define su efectividad, responde y adquiere sentido por una realidad específica de opresión (por ejemplo, las dictaduras latinoamericanas de los años 1960-1980), ¿dónde quedaría la operatividad de este arte una vez que la opresión ha desaparecido (o, al menos, cambiado de forma) y la “lucha” se ha reconfigurado, es decir, vuelto mucho más etérea? Este paradigma parece indicar una caducidad de la obra, su inoperatividad extraída de unas particulares coordenadas tempo-espaciales.

La construcción de este conceptualismo expandido, matriz de mirada y de significación, posee un “ejercicio de politización” como momento fundante. Los escritos de Camnitzer revelan que se trata de una politización entendida como recurso de la obra en tanto soporte de contrainformación y testimonio de historia locales. Entendida primeramente como compromiso (con lo) social, la política en la obra sólo es pensada con las ideas de “contextualización” y “comunicación”.

Bajo la apariencia de que las historias centrales estaban siendo verdaderamente disueltas, la teoría de Camnitzer reactualizó una forma específica de discurso. El espacio mayor de vigencia que el llamado “arte latinoamericano” alcanzó con estos presupuestos, no necesariamente alteró la configuración discursiva anterior, ni operó un desplazamiento productivo y crítico de los conceptos sobre el arte latinoamericano hasta entonces vigentes.³⁵ Muy seductora en un momento que se trataba de luchar contra los estereotipos arrastrados desde la década anterior (1980) y de arrebatar

³⁵ Ivo Mesquita señala la inscripción de la categoría de arte latinoamericano en la ideología del multiculturalismo que, por su interés en la diferencia y la otredad, logró instalar nuevas categorías de pensamiento y espacios de representación pero sin alterar la configuración anterior. Ivo Mesquita, ed., catálogo de exposición *Cartographies* (Winnipeg: WAG Press, 1993).

la palabra a los críticos e historiadores de Europa y los Estados Unidos, esta teoría también fue muy operativa como estrategia de inserción global que acompañó la alta demanda de producciones del continente en aquellos años (1990). Si América Latina ya no podía ser pensada como la tierra de lo fantástico en la cual los niños nacían con cola de cerdo, sí toleraba pensarse como el espacio de las utopías y de las continuas revueltas sociales. No estoy tratando de negar que las obras son inextricables de las condiciones de su aparición, pero sí de afirmar que tampoco se reducen a ellas.

Para terminar, me interesa situar estos problemas en relación con lo que podemos pensar como una tradición de escritura mayor relacionada con el arte de América Latina, una tradición de la cual la construcción de Camnitzer participa pero a la vez lo excede. Esta tradición mayor, que denomino “contextualista”, tiene como rasgos principales el funcionar con una lógica de la identificación y ubicar el tiempo de la obra fuera de ella.

La lógica de identificación a la que me refiero impone como exigencia la continuidad entre el espacio de emergencia de la obra y sus horizontes de significación/potencialidades de acción. Se trata de una operación que quiere proveer de referencialidad a la obra, fundarla en la autoridad del hecho. Michel de Certeau advierte sobre el trabajo en acción en una historia literaria que

recose meticulosamente el texto literario a las estructuras ‘realistas’ (económicas, sociales, psicológicas, ideológicas, etc.) de las que sería el efecto, [una historia literaria que] se da por función la de restaurar incansablemente la referencialidad; la produce, hace que el texto la confiese. Hace creer así que el texto expresa algo de real. De este modo, lo transforma en una institución, si la institución tiene fundamentalmente por función hacer creer en una adecuación del discurso y de lo real, presentando su discurso sobre la ley de lo real.³⁶

Esta lógica de la identificación obtura, retomando una reflexión de Ivo Mesquita, la disponibilidad de ciertos trabajos “para atravesar lo social, sin desear reflejarse en él, resistiéndose a la obligatoriedad a todo costo con lo real”.³⁷ Se trata de cuestionar el estatuto del arte (latinoamericano o no) como saber objetivo que puede agotarse en diversas cuestiones de hecho, y a la vez interrogar la relación siempre conflictual entre las obras y sus escrituras, las obras y los discursos sobre ellas.

³⁶ Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis, entre ciencia y ficción* (México: Universidad Iberoamericana, 2007), 58.

³⁷ Mesquita, *Cartographies*, 52.

1. Luis Camnitzer, “He Practiced Everyday”, núm. 2, *From the Uruguayan Torture*, 1983, fotograbado a cuatro colores, 75 × 55 cm. Collection Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin. Archer M. Huntington Museum Fund, 1992. Foto: Gabriela A. Piñero, 2008.



2. Luis Camnitzer, “Her Fragrance Lingered on”, núm. 8, *From the Uruguayan Torture*, 1983, fotograbado a cuatro colores 75 × 55 cm. Collection Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin. Archer M. Huntington Museum Fund, 1992. Foto: Gabriela A. Piñero, 2008.





3. Luis Camnitzer, "He was Known because of His Precision", núm. 11, *From the Uruguayan Torture*, 1983, fotograbado a cuatro colores, 75 × 55 cm. Collection Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin. Archer M. Huntington Museum Fund, 1992. Foto: Gabriela A. Piñero, 2008.



4. Luis Camnitzer, "The Damage Appeased Him", núm. 25, *From the Uruguayan Torture*, 1983, fotograbado a cuatro colores, 75 × 55 cm. Collection Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin. Archer M. Huntington Museum Fund, 1992. Foto: Gabriela A. Piñero, 2008.

Cuando Luis Camnitzer elabora su serie sobre la tortura uruguaya, la criticidad de esta obra no se reduce a lo que tiene que “decir” sobre la dictadura en Uruguay y en otros países de América Latina, sino que el juego que establece entre la imagen y el texto en cada uno de los grabados, el modo en que brinda las condiciones del argumento sin dar el argumento en sí, lo extrae de la tiranía de la comunicación y la lógica de la identificación entre su obra y un supuesto “real” por representar. Por el contrario, el “contexto” deja de ser inmediato y transparente y se torna una nueva creación a partir de su propia condición de exiliado. Esto es evidente en su serie de fotograbados titulados *From the Uruguayan Torture* (1983) (figs. 1-4) donde la violencia no sólo se ejerce mediante la placa en el papel, sino que el carácter construido de las fotografías (es su propio cuerpo el que evidentemente no está siendo violentado, es su sótano el espacio que sirve de ambientación) pone en juego su condición de exiliado y la culpa de no haber estado allí.

Ubicar el tiempo de la obra fuera de ella, puede pensarse en esta misma dirección de subordinar el régimen propio de funcionamiento de las producciones plásticas al devenir, conflictos y especificidades de otros sistemas de pensamiento y acción. En esta dirección trabaja la distinción establecida por Georges Didi-Huberman entre una historia del arte en el sentido del genitivo objetivo, donde el arte se entiende primero como objeto de una disciplina histórica, y una historia del arte en el sentido del genitivo subjetivo, donde el arte mismo es el que lleva su historia. Según Didi-Huberman, esta última modalidad histórica pretende cuestionar los presupuestos —activos en la otra modalidad de historia, la del genitivo objetivo— de que el arte es una cosa del pasado alcanzable como objeto, y que el arte es algo con una identidad específica, un aspecto discernible, un criterio de demarcación, un campo cerrado.³⁸ En definitiva, el punto conflictivo en la historia del arte, según Didi-Huberman, reside en cómo conciliar la historia, que aporta el punto de vista, con el arte, que le proporciona su objeto; un arte que, por otra parte, siempre se resiste (citando a Didi-Huberman) a ese “cierre de lo visible sobre lo legible, y de todo ello sobre lo inteligible”.³⁹

³⁸ Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010).

³⁹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*.

EL MONSTRUO EN ESCENA. ESCRITURA,
INFORMIDAD Y POLÍTICA
(A PARTIR DE *EL DESIERTO Y SU SEMILLA*
DE JORGE BARON BIZA)

DARÍO G. STEIMBERG

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad de Buenos Aires

Introducción

En 1998, Jorge Baron Biza publicó su única novela *El desierto y su semilla*. En ella se narra el periplo de un muchacho que acompaña a un monstruo, su madre, que ha sufrido un ataque con ácido y vive, a partir de allí, una continua transformación de su fisonomía. La mujer se somete, en Argentina primero y en Italia más tarde, a una serie de intervenciones médicas para reconstruir lo descalabrado o crear un nuevo perfil, nadie lo sabe. El relato avanza en dos temporalidades: la principal, que sigue el viaje y las continuas modificaciones físicas de la madre, y una más extendida, que narra la historia familiar. El desarrollo es sorprendente y lento: profesor, periodista cultural, crítico de arte, traductor, Baron Biza se permite construir un narrador que echa mano de diversos géneros discursivos y se dedica a teorizar sobre los cambios en las facciones del monstruo como un crítico de arte, a retratar ciudades italianas como un cronista, a inventar para los personajes voces extrañas como un traductor (interviniendo, por ejemplo, la gramática castellana para hacer hablar a un italiano, a un alemán, a un anglosajón). No faltan referencias artísticas, como cierto momento en el que se discuten (en evidente relación con la circunstancia de la madre) obras de Giuseppe Arcimboldi, pintor extensamente conocido por la elaboración de rostros con base en frutas, animales, plantas y objetos diversos. Si todo ello no fuera suficientemente sorprendente, la trama familiar es además autobiográfica. El padre del autor, Raúl Baron Biza, fue un famoso escritor y político argentino que efectivamente arrojó ácido en el rostro de su esposa antes de suicidarse. Ese acto final fue repetido más tarde tanto por la madre como por la hermana del autor, quien a su vez tomó la misma decisión en 2001.

Una gran corriente de consuelos afluyó hacia mí cuando se produjo el primer suicidio en la familia. Cuando se desencadenó el segundo, la corriente se convirtió en un océano vacilante sin horizontes. Después del tercero, las personas corren a cerrar la ventana cada vez que entro en una habitación que está a más de tres pisos. En secuencias como ésta quedó atrapada mi soledad.¹

Melancólico y siniestro, pero animado por cierto humor, ese párrafo que no se encuentra en la novela, sino que pertenece a la solapa del libro, sirve como ejemplo del tono que exhiben sus páginas. Autobiografía, ficción narrativa, crítica de arte, reflexión existencialista, *El desierto y su semilla* es un libro extraño, y se permite desarrollar un conjunto de anomalías que lo convierten en un territorio discursivo perfecto para quien quiera encontrarse con el monstruo en acción.

Monstruo e infirmitad

El monstruo está vivo, pero su vida no puede ser concebida con las palabras acostumbradas. Para el resto de los vivientes tenemos morfologías precisas o en vías de precisarse, pero la vida del monstruo es una realidad distinta. Lo monstruoso no es un *estado* cuya descripción pueda ajustarse a las categorías estables de la forma, no tiene identidad, y esa es la primera dificultad que enfrenta el discurso que intenta asirlo: el monstruo desatado carece de un rasgo central que lo mantenga igual a sí mismo.

Hace ochenta años, George Bataille propuso un término que se refería precisamente a este problema:

informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para desclasificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz.²

Informe, entonces, no es aquello que alguna perspectiva determinada, siempre de acuerdo con un determinado sistema analítico, considerará “deforme”, sino más bien el proceso mismo por el cual algo se des-forma. Yve-Alain Bois ha diagnosticado su alcance: “es una *operación*

¹ Jorge Baron Biza, *El desierto y su semilla* (Buenos Aires: Simurg, 1998), solapa.

² George Bataille, *La conjuración sagrada: ensayos (1929-1939)* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003), 55.

(lo que quiere decir, no un tema, ni una sustancia, ni un concepto)".³ En resumen, si forma y deformidad pueden ser pensados como estados de la materia, posibles de ser descritos en función de una jerarquía de valores, la informidad sólo podrá concebirse en relación con una experiencia que dé lugar a un proceso de desclasificación. Ésa es la primera característica que se atribuirá aquí al monstruo: no nos referimos a una existencia que se opone a nuestra comprensión de lo bello, lo adecuado o lo bueno, sino a una cuyo mismo devenir nos enfrenta con la desclasificación de nuestros mapas mentales.

¿Pero qué puede ofrecer un narrador frente a un proceso de desclasificación continuo? En principio, narrar es poner en relación agentes, acciones y situaciones, una estructura lógica de instancias y una experiencia del tiempo.⁴ Pero en el despliegue del monstruo no hay manera usual de señalar instancias definidas. Por ello, para elaborar una manera de hablar de ese devenir es necesario intentar una apuesta diferente. La novela de Baron Biza hace la suya a partir de herramientas que pertenecen al discurso de la crítica de arte, a su potencial analítico. El cambio permanente, en lo que toca al monstruo, será llevado adelante con lo que podríamos llamar una narrativa de la descripción, algo que acaso sea igual a decir: una descripción narrativa. Al respecto, y ya que ningún momento alcanza para representar al monstruo de una vez y para siempre, vale la pena comenzar por una selección de algunos fragmentos para escuchar al menos sucintamente lo que el protagonista, crítico y narrador tiene que decirnos sobre el proceder de la vida de Eligia, madre y monstruo:

La cara ingenuamente sensual de Eligia empezó a despedirse de sus formas y colores. Por debajo de los rasgos originarios se generaba una nueva sustancia: no una cara sin sexo [...], sino una nueva realidad, apartada del mandato de parecerse a una cara. Otra génesis comenzó a operar, un sistema del cual se desconocía el funcionamiento de sus leyes.

Los labios, las arrugas de los ojos y el perfil de las mejillas iban transformándose en una cadencia antifuncional: una curva aparecía en un lugar que nunca había tendido curvas, y se correspondía con la desaparición de una línea que hasta entonces había existido como trazo inconfundible de su identidad.

Fue una época agitada y colorida de la carne, tiempo de licencias en el que los colores desligados de las formas evocaban las manchas difusas

³ Yve-Alain Bois, "Introducción", en Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss, *Formless. A Users Guide* (Nueva York: Zone Books, 1997), 15, la traducción es mía.

⁴ Esta breve descripción se basa en los estudios realizados por Roland Barthes y otros en el famoso *Análisis estructural del relato* y por Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*.

que los cineastas emplean para representar el inconsciente, en el peor y más candoroso sentido de la palabra. Esos colores iban dejando atrás toda cultura, se burlaban de toda técnica médica que los quisiese referir a algún principio ordenador.

Y más tarde: “observar la cara de Eligia me producía una sensación de libertad. Fin del funcionalismo: si somos lo que somos porque tenemos la forma que tenemos, Eligia nos había superado”.⁵

Lo informe y lo político

Así que observar al monstruo produce, también, “una sensación de libertad”. ¿Pero qué es esa libertad? Volvamos al silogismo que intenta explicar esa experiencia: cada quien es lo que es porque tiene la forma que tiene... pero ello no ocurre en el caso del monstruo. Lo monstruoso supera el problema porque el principio de identidad en que descansa la frase “tenemos la forma que tenemos” le es ajeno. Toma la escena, entonces, la pregunta por lo que Jacques Rancière ha llamado la división de lo sensible. Detengámonos por un momento en esta cuestión.

La división de lo sensible es, para Rancière, la distribución y redistribución de lugares e identidades, es la partición y repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje.⁶ Desde su perspectiva, la política consiste precisamente en reconfigurar la división de lo sensible, esto es, modificar lo que puede ser dicho, pensado o realizado y la posición de aquellos que dicen, piensan y hacen. Frente a la política, se erige la *policía*, a saber, “un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir”.⁷ El principal efecto de esta oposición es la comprensión de que lo político no es continuo, de que no en todos los momentos de nuestra experiencia hay política, aunque siempre haya relaciones de poder. Pero también implica que la policía no es siempre *mala*; dado que lo político no ocurre todo el tiempo, no tiene sentido oponerse de una vez y para siempre a todo orden policial, lo cual obliga a pensar en una policía cuyo orden sea “infinitamente preferible” al de alguna otra.⁸ A partir de aquí Rancière se permite sostener que no hay arte político que pueda llevar intencionalmente a ningún objetivo dado, lo cual equivale a decir, para nosotros, que

⁵ Baron Biza, *El desierto y su semilla*, 11-12 y 35.

⁶ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Bellaterra, 2005), 19.

⁷ Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1996), 44.

⁸ Rancière, *El desacuerdo*, 46.

si existen relatos policiales que confirman un orden (efectivo o deseable) del mundo, los demás, los que aquí nos interesan, son los relatos políticos que conciben (que piensan y a la vez producen) una modificación en la división de lo sensible.

Por fin, tanto la informidad, según la entiende Bataille, como la política, según la entiende Rancière, son procesos que desclasifican lo sensible. Ahora bien, la descripción narrativa que Baron Biza acomete en *El desierto y su semilla* exhibe la inestabilidad como fenómeno perceptible. Por ello es posible afirmar que la libertad que el narrador “siente” es, justamente, la de la aparición de la política como redistribución de los marcos sensibles, la de la experiencia de lo informe como una operación que importa lo político: “Lo insólito ocurría en las mejillas. La ablación parcial dejaba rebordes de carne que aumentaban la hondura de las cavidades, en donde el borbotón de los colores ofrecía una falsa sensación exuberante, *pintura feroz realizada por un artista embargado de sus poderes*”.⁹

¿Pero quién es el “artista embargado de sus poderes”? Dentro de la diégesis narrativa, es decir, para el personaje que enfrenta la escena, ese artista no tiene nombre, es una manera de hablar de las fuerzas del universo o de la divinidad. Pero para aquellos que no nos encontramos dentro de ese mundo, el “artista embargado de sus poderes” no es más que el crítico/narrador, esa operación textual que llamamos crítico/narrador. Es allí donde procede la “pintura feroz” que leemos, texto que es para nosotros el monstruo mismo. Para hablar del monstruo, el discurso debe a su vez volverse monstruoso, ser el monstruo, porque narrar el devenir del monstruo es volver monstruosa la escritura, so pena de caer en una lógica policial que lo pierda de vista como tal, toda vez que lo juzgue, que lo encuentre explicable, que lo identifique con una categoría. Y así ocurre también con nosotros: como el personaje frente al monstruo, el lector frente al texto. Para ver al monstruo en su entera dimensión, el observador debe ser también él un monstruo, así como para enfrentar lo informe en tanto desclasificación, nosotros mismos debemos vivir el proceso desclasificadorio. El monstruo aparece, entonces, en toda su dimensión política, y nosotros podemos experimentarla cuando dejamos que nos habite.

Informidad y escepticismo

Hay quienes lo miran con horror y quienes lo observan con esperanza. Quienes sienten piedad (y horror) y quienes se fascinan ante su presencia.

⁹ Baron, *El desierto y su semilla*, 22, las cursivas son mías.

Ningún discurso escapa al problema que la sola visión del monstruo produce. Se impone, para algunos, como una operación política. Otros prefieren buscar en las clasificaciones conocidas un punto de partida y uno de llegada respecto de los cuales el monstruo sea sólo una parte del trayecto, una ilusión del demonio, una fantasmagoría creada por los poderes del mundo. Frente al monstruo, o en el monstruo (cuando se forma parte de él), es imposible una perspectiva unificada. Hay una pulsión de clasificación (numeración de los rasgos, caracterización, búsqueda de sentidos últimos) y hay una pulsión opuesta, que alienta la informidad, que no puede soportar la idea de que el monstruo se pierda completamente.

Escuchemos al médico argentino desesperado: “Hay que frenar esa desintegración [...] Hay que ofrecer, para que la Naturaleza pueda restaurar”.

Dejemos hablar al médico italiano, un momento filósofo enigmático, al siguiente positivista:

Todo lo que entra en nuestra carne se convierte en botella al mar. No conocemos las corrientes, ni sabemos qué fuerzas se mueven ni hacia dónde ni por qué. Tenemos registros, nada más, de lo que sale a la superficie. Aquello que verdaderamente sucede ahí adentro es inexplicable. ¿Qué nos oculta la piel? Necesita haber una enseñanza fundamental allá abajo, una razón por la que superficies tan deseadas, tan cantadas, tan amadas, se conviertan por un poco de fuego o ácido en un paisaje que asombra. No en desecho, ¿comprende?, no en derrumbe: es una nueva construcción alejada de la voluntad del arquitecto. [...] ¡Allá abajo hay una potencia!

Acompañemos al narrador, sumido en la construcción de “una teoría general de lo que nos destruyó y todavía nos amenaza”:

Si era preciso, desmenuzaba con el ojo la piel quemada hasta llegar a fragmentos tan pequeños que en ellos se perdía el sentido humano de lo que ocurría. En estos espacios minúsculos centraba mi atención y construía con ellos relaciones con las que trataba de explicarme lo que estaba ocurriendo.¹⁰

Acaso podamos reconocer, aunque mezcladas, dos posiciones. Por un lado, perspectivas utópicas y apocalípticas, juntas como dos caras de la misma moneda, observan al monstruo como un momento de un recorrido con sentido único. Como quien habla de comedias y tragedias, son visiones que divergen en el final imaginado, pero comparten la uniformidad de un discurrir, ya sea en el avance o en la decadencia. Pero, por otro lado, aparece

¹⁰ Baron Biza, *El desierto y su semilla*, 19, 25-26, 74.

también una posición que carece de homogeneidad y no vislumbra con facilidad la comprobación del progreso o el retroceso de una totalidad. Es una perspectiva cuya postura asociada podría definirse como escéptica. Observa la potencia desembosada y se congratula, por ejemplo, por las posibilidades desatadas en el monstruo. Presta atención a un momento anterior y se conduce por la desaparición de características que juzgaba alentadoras o valiosas. Le cuesta establecer una relación entre estos puntos y finalmente se niega a emitir un juicio totalizante sobre el presente o sobre las posibilidades del futuro. Es escéptica, en fin, porque descrea simultáneamente de la utopía y de la tragedia y, en última instancia, de la propia filosofía con la cual establece sus evaluaciones.¹¹

La utopía y el apocalipsis son formas del orden, como la comedia y la tragedia son formas del relato ordenado. En ese orden narrativo, las acciones presentadas se acomodan en una jerarquía específica, dependiente de un único metarrelato que permite asignar una valoración al pasaje entre dos estados de situación. Pero en las narrativas escépticas la jerarquía de instancias narrativas es borrosa porque carece de un único metarrelato. No es que renuncien a la posibilidad de la lectura ni, muchos menos, de la valoración, sino que basan su búsqueda en la articulación de metadisursos de diverso origen (sociológicos, filosóficos, artísticos, científicos) sin esforzarse en la consecución de un diagnóstico total. Esta segunda perspectiva parece hoy, al menos para todos aquellos que desconfiamos de la exclusividad de cualquier metadiscurso, la única posible. Nuestro escepticismo no escapa a las contradicciones que nos impone la utilización simultánea de metadisursos inconmensurables unos respecto de los otros, pero sí se obliga a algo: a negarse por igual al optimismo y al pesimismo. Y es que con base en perspectivas utópicas o distópicas se construyen expectativas policiales que no buscan modificar nuestra comprensión, sino afirmar una visión pura del mundo. Pero cuando nos asentamos en la caída de la noción más lineal de teleología, la concepción del monstruo se vuelve un problema distinto.

Lo monstruoso y lo latinoamericano: ¿una metáfora?

A lo largo de su viaje por Europa, el narrador y protagonista de *El desierto y su semilla* se enfrenta (y enfrenta al lector) con la pregunta inevitable de que

¹¹ El término *escéptico* que aquí se utiliza debe mucho en su formulación a otra caracterización de Rancière: “un arte escéptico, en el sentido estricto del término: un arte que se examina a sí mismo, que convierte este examen en ficción, que juega con sus mitos, recusa su filosofía y se recusa a sí mismo en nombre de esta filosofía”. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009), 234.

importa el problema de lo monstruoso como característico de lo argentino (y acaso no nos cueste a nosotros extenderlo a lo latinoamericano).

Recuerdo mi llanura natal sin árboles, ni colinas, ni hoteles, extensión desatada de toda referencia, tierra que flota ante los ojos y que vence a todos los pintores que se le enfrentan. Vengo de un país inapresable, hecho con materiales que se convierten en sueños y dudas apenas uno les da las espaldas; un lugar aéreo, donde las categorías no tienen sentido.¹²

La figuración de una relación entre historia particular e Historia Nacional no necesita mayores aclaraciones. En la novela de Baron Biza es explicitada aquí y allá, en fragmentos que borronean el referente específico de los sujetos sobre los que se predica infromidad. (El paralelismo que encontrará el lector de la novela entre el cuerpo de Eligia y el de Eva Perón luego de su muerte es un ejemplo. El camino que lleva de la monstruosidad de Eligia a la de Evita, y de la de ésta a la de la historia política argentina es fácil de percibir.) Así las cosas: ¿es este relato un modo de experimentar una historia familiar monstruosa? ¿Es una manera de poner en discurso una caracterización de una historia nacional? En todo caso, ¿es el monstruo particular una metonimia de la monstruosidad que habita en todos los que comparten su espacio?

“Algunos lectores europeos vieron ciertas cosas. Por ejemplo, el paralelismo entre la corrosión de la carne y la corrupción de ciertas ideologías del sesenta en adelante”.¹³ La frase es del mismo Baron Biza y pone en cuestión el problema de la posición de lectura. Como queda claro, también los europeos ven en el monstruo una desclasificación que les es propia. Ello equivale a decir que, si nos preguntamos por la pertinencia del monstruo para dar cuenta de nuestra particularidad, no podemos hacerlo confiando en que hablar del monstruo sea necesariamente referirnos sólo a nosotros mismos. Al cabo, no somos nosotros el único monstruo, pero sí nos incumbe a nosotros preguntarnos qué queremos implicar al decirnos que lo somos.

En “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, Antonio Negri elabora un repaso pormenorizado de lo que ha representado el monstruo para la filosofía europea desde los griegos hasta nuestros días. En esa tradición, el monstruo nace siendo un personaje secundario, aquello que está “del otro lado”: “la racionalidad clásica domina al monstruo para excluirlo, porque la genealogía del monstruo es totalmente exterior a la ontología

¹² Baron Biza, *El desierto y su semilla*, 189.

¹³ Daniel Link, “Un Edipo demasiado grande”, *Radar Libros, Página/12* (16 de septiembre, 2001).

eugenésica”.¹⁴ Incluso la inversión filosófica que auspicia Marx mantiene la ubicación del monstruo como aquello que ha de ser combatido: “Marx pinta íntegramente el desarrollo capitalista con los colores de la monstruosidad”. Sin embargo, aclara Negri, también desde entonces entendemos por “resistencias monstruosas” a todas aquellas operaciones que se enfrentan con la “racionalidad del poder” (el “comunismo campesino”, por ejemplo). Por ello, se encarga de afirmar que el pasaje de una consideración a otra es lo que le interesa: “en contra de la evidencia lingüística, clásica, el monstruo no es solamente un acontecimiento, sino un *acontecimiento positivo*”. En síntesis, la apuesta de Negri es aquella según la cual el monstruo, o al menos su aparición más contemporánea en la figura de la multitud, es “la nueva humanidad” cuya “propia hegemonía [...] se rebela contra el principio de lo trágico”.¹⁵

En Latinoamérica, por otro lado, las reflexiones laudatorias del monstruo y su potencial no pueden considerarse nuevas. En 1971, Roberto Fernández Retamar publicó el célebre “Calibán”,¹⁶ texto en el que presenta una especie de historia conceptual del continente a partir de la utilización del término, que ya desde el personaje de *La tempestad* de Shakespeare había dado lugar a lecturas que figuraban una relación entre el monstruo y lo (latino)americano. Para más precisión, “Calibán” es un anagrama de “caníbal”, que a su vez tuvo su origen en “caribe”, uno de los primeros pueblos en entrar en contacto con los colonizadores. Según expone Fernández Retamar, las posiciones europeas respecto de los habitantes del nuevo continente podrían resumirse en dos variantes: por un lado, la visión de la “derecha burguesa”, ejemplo de la cual es el Calibán shakesperiano (a su pesar o no), que presenta al salvaje que debe ser civilizado; por el otro, la visión edénica de la “izquierda burguesa”, en algunos de cuyos aspectos se basa la *Utopía* de Tomás Moro y que ya estaba también en Montaigne, según la cual los habitantes nativos exhiben las virtudes naturales, “que son —siempre según el ensayista francés— las verdaderas y útiles”.¹⁷ Por supuesto, Fernández Retamar reivindica una perspectiva que no es ninguna de ellas: la base de su lectura está en José Martí, en sus palabras acerca de “nuestra América mestiza”, caracterizada por el hecho de que “descendientes de numerosas comunidades indígenas y africanas, europeas, asiáticas, tenemos, para entendernos, unas pocas lenguas: las de

¹⁴ Antonio Negri, “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, en *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, comp. de Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (Buenos Aires: Paidós, 2007), 94-95.

¹⁵ Negri, “El monstruo político”, 100-108.

¹⁶ Roberto Fernández Retamar, “Calibán”, en *Calibán – Contra la Leyenda Negra* (Lleida, España: Ediciones de la Universidad de Lleida, 1995).

¹⁷ Fernández Retamar, “Calibán”, 30.

los colonizadores”.¹⁸ El Calibán de Fernández Retamar no tiene una identidad particular (no tiene siquiera una lengua que no sea la del colonizador), todo el artículo no es más que una defensa de la ausencia de esencia latinoamericana. Allí, la gran operación es el “mestizaje”, que puede sin demasiadas dificultades ser entendida en relación con lo que aquí se propone como característica fundamental del monstruo.

Así, una diferencia clave aparece ante nosotros entre el monstruo europeo y el latinoamericano. Incluso en una versión como la de Negri, en la que su aparición es festejada, el monstruo europeo es aquello que se opone al poder central. Entre nosotros, en cambio, el monstruo es fundante: fuimos informes antes de ser cualquier otra cosa. Latinoamérica no tiene, en tanto Latinoamérica, un pasado anterior al choque de culturas. Somos el proceso de informidad que comenzó cuando pobladores nativos, africanos, europeos y asiáticos vieron sus certidumbres, digamos sus metadiscursos, estallar unos frente a los otros. Esa hibridación caracteriza incluso nuestra producción académica, cuya matriz se ha descubierto menos fuertemente en la consecución de una disciplina específica o una metodología propia que en la producción cercana al ensayo, en las posibilidades ofrecidas por su carencia de forma estable (ya sea estilística, procedimental o temática).¹⁹ Por consiguiente, cualquier defensa de una identidad verdadera latinoamericana será siempre la repetición de algún orden policial, y carecerá del efecto político que la misma proclama estaría buscando. Nuestra América mestiza, para continuar con la frase de Martí, es un proceso inmanente de transformación al que sólo cabe atribuirle singularidades, sin que ninguna de ellas alcance para definir una supuesta individualidad que nos identifique.²⁰ “El descarte cotidiano generaba una vida diferente, ajena al cuerpo y a los cuidados, origen autónomo de las sustancia orgánica liberada de toda regularidad. La laboriosidad del caos plaga”.²¹

“La laboriosidad del caos plaga”, teoriza el narrador de *El desierto y su semilla*, y nosotros con él: ella es sin duda el pilar de nuestra prospectiva. Saber que somos, juntos, el monstruo, que no hubo antes una forma de la que nos hayamos separado, que no hay un metadiscurso exclusivo que alcance, que lo nuestro no es una tragedia, porque no nos apoyamos en ninguna utopía. Acaso nos cabe actuar a partir de la certeza de que Latinoamérica,

¹⁸ Fernández Retamar, “Calibán”, 26.

¹⁹ Para una lectura sobre la preponderancia del ensayo en la producción discursiva latinoamericana puede consultarse “Ensayo”, de Fernando Aínsa, en *Pensamiento crítico latinoamericano*, coord. de Ricardo Salas Astrain (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2005).

²⁰ La diferencia entre individualidad y singularidad es propuesta por Gilles Deleuze en “La inmanencia: un vida...”, en *Ensayos sobre biopolítica*, 35-40.

²¹ Baron Biza, *El desierto y su semilla*, 23.

o la literatura y el arte latinoamericanos existen sólo cuando dejamos que la mezcla de nuestras singularidades produzca un monstruo, y sólo si aceptamos que más tarde habrá alguien (otro o nosotros mismos) que dudará de esa misma idea.

La informidad no es el horror que hay que combatir, limitar, ordenar, formatear. Asimismo, nuestra informidad sólo es temible para aquellos que añoran la posibilidad de encuentro de un camino, un trayecto seguro y ascendente en todos sus resquicios. Afirmar, como ha escrito por ejemplo Fredric Jameson, que la nuestra es una época en que “la imaginación histórica se halla paralizada” en una “uniformidad que circula por todas las formas de nuestra existencia”²² es asimilar una perspectiva clasificatoria, inútil en términos políticos (aunque la esté expresando nuestra policía amiga). Volver a mirar en busca de las informidades, que están ahí y cuyo futuro es incierto, que conforman una red compleja, que no prometen más que la desclasificación de nuestros mapas mentales (en pos de alentar nuevas policías que nos resulten infinitamente preferibles) es una tarea que no puede ser llevada adelante sin un cierto escepticismo. Confiar en las potencias de la informidad es desconfiar de nuestras propias clasificaciones.

Epílogo

“El monstruo en escena” fue presentado el 5 de octubre de 2011 en el Teatro Macedonio Alcalá en la ciudad de Oaxaca. Acaso puede decirse que tuvo una recepción generosa, que favoreció más tarde diversos intercambios. Entre varios acuerdos, suscitó sin embargo dos críticas que juzgo valiosas y que, creo, me permiten continuar desplegando lo expuesto más arriba. Me gustaría referirlas brevemente.

José Luis Barrios señaló que, de algún modo, le parecía peligrosa (o poco feliz) el uso del discurso médico, ya fuera en pos de analizar, ya para desarrollar la figura del monstruo, en particular porque implicaba un universo metafórico claramente cuestionable a los fines políticos del propio escrito. A su vez, Josefina de la Maza Chevesich indicó que, aunque interesantes, las apreciaciones del narrador de la novela pertenecían a una crítica de arte sensualista, más aun, conservadora. Si no me equivoco, ambos reparos se tocan en el punto de observar un problema: el presente trabajo alienta sin duda la monstruosidad discursiva, pero al mismo tiempo parece encontrar en el discurso médico o en la crítica sensualista una manera de hablar del monstruo. Es decir, a la vez que discute con la aplicación

²² Fredric Jameson, “La ciudad futura”, *New Left Review*, núm. 21 (2003): 104.

de cualquier metadiscurso exclusivo, parece descansar en el regreso a dos discursos poco activos en términos políticos

Sin embargo, si algo quisieran mostrar estas páginas es algo diferente. Este trabajo está menos interesado en el discurso médico o en la crítica sensualista que en la informidad que los transfigura cuando se encuentran con el monstruo. Por lo demás, se trata de los metadiscursos con que cuenta el narrador, y ése es un elemento central. Aun cuando cualquier principio ordenador pierda fuerza frente a la informidad, los metadiscursos puestos en juego siguen funcionando como punto de partida (no hay principio ordenador, pero tal vez sí principio ordenado). Así, nadie está desnudo frente al monstruo. Todos cuentan con herramientas propias. El narrador de esta novela tiene una formación artística clásica que compone, al menos en parte, el metadiscurso del que surgen sus herramientas, y ese metadiscurso produce párrafos colmados de observaciones cercanas a las de ciertos críticos de arte (y las ve alejarse). Por otro lado, también cuenta con una experiencia particular: su vivencia del universo médico y de las voces que allí habitan. Ellas también dan cuenta de un metadiscurso que compone herramientas propias (y las ve descomponerse). En cualquier caso, vale insistir en que lo más interesante es que, en todo enfrentamiento con el monstruo, todo discurso experimenta un proceso de informidad, experimenta la monstruosidad en sí mismo.

A lo largo de *El desierto y su semilla*, el discurso disciplinado, el conjunto de los discursos que han disciplinado la formación del narrador, va dejando una estela, y su propio recorrido se expresa de algún modo como un negativo del recorrido del monstruo. Lo que sigue, lo que nos espera, es nuestra capacidad de elaborar esa nueva informidad.

XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte.
Continuo/discontinuo Los dilemas de la historia
del arte en América Latina editado por el
Departamento de Publicaciones del Instituto
de Investigaciones Estéticas de la UNAM se
terminó de imprimir el 22 de diciembre
de 2017 en los talleres de
Gráfica Premier, S.A. de C.V. (5 de Febrero
2309, San Jerónimo Chicahualco, 52170,
Metepc, Estado de México), en offset, papel
Bond ahuesado de 90 g. Para su composición
se utilizó el tipo ITC New Barskerville
12/14, 10.5/12.6, 9.5/12.6 Y 8/11.
La formación se elaboró en El Atril
Tipográfico, S.A de C.V. La lectura de planas
fue realizada por Itzel Rodríguez González.
El cuidado de la edición y la diagramación
estuvieron a cargo de María Teresa Ravelo.
El tiraje consta de 200 ejemplares.

