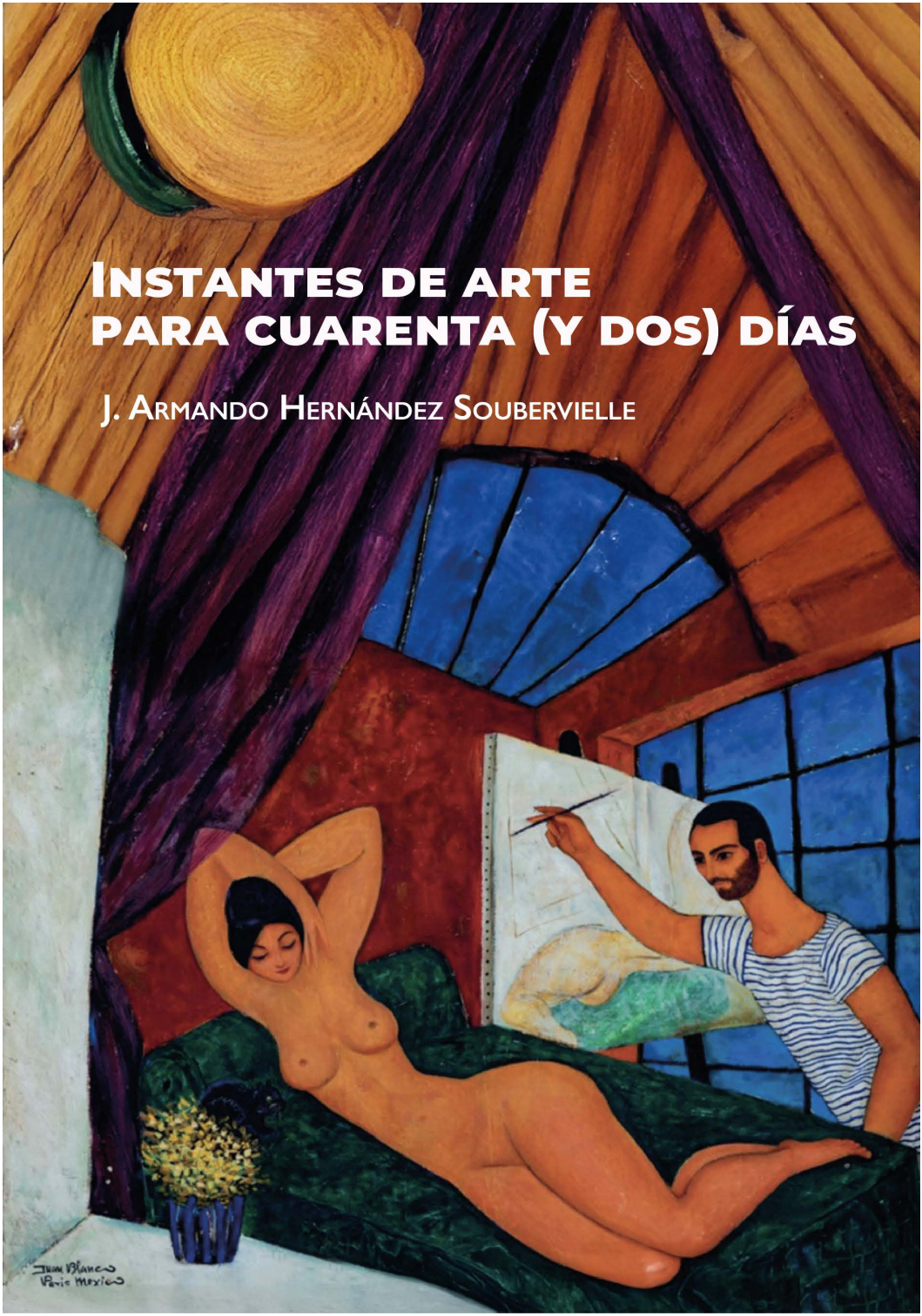


INSTANTES DE ARTE PARA CUARENTA (Y DOS) DÍAS

J. ARMANDO HERNÁNDEZ SOUBERVIELLE



Instantes de arte para cuarenta (y dos) días

Divulgación

Instantes de arte para cuarenta (y dos) días

Armando Hernández Soubervielle



EL COLEGIO
DE SAN LUIS

701.18097242

H557i

(P)

Hernández Soubervielle, Armando

Instantes de arte para cuarenta (y dos) días [libro electrónico] / Armando Hernández

Soubervielle. – 1ª edición. – San Luis Potosí, San Luis Potosí : El Colegio de San Luis, A.C., 2024.

1 recurso en línea (236 páginas) : Incluye fotografías a color. – (Divulgación)

Incluye bibliografía (páginas 233-235)

ISBN El Colegio de San Luis (978-607-2627-06-2) ebook

1. Arte – Análisis, interpretación, apreciación 2. Arte – Historia 3. Ensayos mexicanos – Siglo XX 4. Arte y literatura

Primera edición: 2024

Diseño de la colección: Ernesto López Ruiz

© Armando Hernández Soubervielle

D. R. © El Colegio de San Luis

Parque de Macul 155

Fracc. Colinas del Parque

San Luis Potosí, S.L.P., C.P. 78294

ISBN: 978-607-2627-06-2

Impreso y hecho en México

Contenido

Cuarenta días (a manera de introducción)	11
Día 1: 22 de marzo 2020 <i>Malgré tout</i>	17
Día 2: 23 de marzo 2020 <i>El Descendimiento</i>	19
Día 3: 24 de marzo 2020 <i>Dánae</i>	21
Día 4: 25 de marzo 2020 <i>Plaza Mayor de la Ciudad de México</i>	25
Día 5: 26 de marzo 2020 <i>Doña Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches</i>	29
Día 6: 27 de marzo 2020 <i>Circe</i>	31
Día 7: 28 de marzo 2020 <i>Figura en una ventana / Joven virgen autosodomizada por su propia castidad</i>	35
Día 8: 29 de marzo 2020 <i>Lady Lilith, 1867 / Lady Lilith, 1866-1868</i>	39

Día 9: 30 de marzo 2020 <i>El abrazo (Los amantes II)</i>	43
Día 10: 31 de marzo 2020 <i>Leona herida</i>	45
Día 11: 1 de abril 2020 <i>Exploración de las fuentes del río Orinoco</i>	49
Día 12: 2 de abril 2020 <i>Susana y los ancianos</i>	53
Día 13: 3 de abril 2020 <i>Descanso en la cosecha</i>	57
Día 14: 4 de abril 2020 <i>Salomé</i>	61
Día 15: 5 de abril 2020 <i>Desnudo sentado en un diván</i>	65
Día 16: 6 de abril 2020 <i>El pintor y su modelo</i>	69
Día 17: 7 de abril 2020 <i>Sol de mañana</i>	75
Día 18: 8 de abril 2020 <i>Interior (La violación)</i>	79
Día 19: 9 de abril 2020 <i>La chica del bluyín roto</i>	85
Día 20: 10 de abril 2020 <i>Estudio del desnudo de Thomas McKeller</i>	89
Día 21: 11 de abril 2020 <i>Los novios de la Torre Eiffel</i>	95

Día 23: 13 de abril 2020	101
<i>Eugène Manet en la Isla de Wight</i>	
Día 24: 14 de abril 2020	107
<i>El beso</i>	
Día 25: 15 de abril 2020	113
<i>Andrómeda</i>	
Día 26: 6 de abril 2020	121
<i>Viejo desnudo al sol</i>	
Día 27: 17 de abril 2020	127
<i>Conejos</i>	
Día 28: 18 de abril 2020	133
<i>Las órdenes de la noche</i>	
Día 29: 19 de abril 2020	139
<i>Muchachas gallegas en la ventana</i>	
Día 30: 20 de abril 2020	145
<i>La colmena</i>	
Día 31: 22 de abril 2020	151
<i>L'Air</i>	
Día 32: 23 de abril 2020	157
<i>Alegoría del trabajo</i>	
Día 33: 24 de abril 2020	163
<i>Mujer en la ventana</i>	
Día 34: 25 de abril de 2020	169
<i>Retrato de un artista (Piscina con dos figuras)</i>	
Día 35: 27 de abril 2020	177
<i>Febo al ocaso</i>	

Día 36: 29 de abril 2020 <i>Bailarina sentada con mallas rosas</i>	183
Día 37: 30 de abril de 2020 <i>Number 3, 1949: Tiger</i>	189
Día 38: 1 de mayo 2020 <i>Par de zapatos</i>	195
Día 39: 5 de mayo 2020 <i>La batalla de Tetuán (Homenaje a Mariano Fortuny)</i>	201
Día 40: 8 de mayo 2020 <i>Noche de carnaval</i>	209
Día 41: 10 de mayo 2020 <i>El traslado de la virgen de Loreto</i>	215
Día 42: 13 de mayo 2020 <i>Los hacendados de Bocas</i>	223
[Un ejercicio de reflexión]	231
Bibliografía mínima básica	233

Cuarenta días (a manera de introducción) 11

El 23 de marzo de 2020, casi un mes después de haberse registrado el primer caso de COVID-19 y a pocos días de haberse reportado la primera defunción causada por este nuevo coronavirus,¹ el Gobierno de la República determinó entrar en la denominada Jornada Nacional de Sana Distancia, medida que se sumaba al paro de actividades escolares presenciales determinado el 20 de marzo previo, con la intención de frenar los contagios masivos al suspender temporalmente las actividades no esenciales.

El anuncio, si bien previsto y anticipable por lo que estábamos viendo que sucedía en otras partes del mundo, no dejó de generar un sobresalto y angustia generalizados. Es en el marco de esa nueva realidad que de pronto se presentaba ante nuestros ojos que, en un ejercicio de reflexión, me propuse, siguiendo la idea básica de lo que una cuarentena significa (tiempo de 40 días), aportar por medio de las redes sociales una serie de reflexiones, en forma de ensayos breves, respecto de 40 obras que iría escogiendo diariamente para su análisis. El ejercicio comenzó siendo una publicación más entre el mar de publicaciones que buscaban darle sentido a una normalidad que condicionaba encierro, en el mejor de los casos. El arte, entendido, entre sus muchas acepciones y posibilidades dialécticas y filosóficas,

¹ Línea del Tiempo COVID-19 en México. https://micrositios.inai.org.mx/conferencias-covid-19tp/?page_id=8432, consultado el 22 de abril de 2024.

como un acto de comunicación,² adquiriría en ese momento, a partir del ejercicio, un sentido de participación social activa: presentar una obra a través de la vivencia digital, a un público masivo, permitiéndole a éste la oportunidad de participar en la discusión-reflexión, convirtiendo así la experiencia artística en un hecho diferencial, pues el arte devenía en acto comunicativo, y las redes sociales en escenario para su desarrollo.

¿Cómo podría ayudar una cápsula diaria a hacer más llevadera la contingencia sanitaria y esos pretendidos cuarenta días? Fue una pregunta planteada desde el inicio, pero para la cual no se tenía una respuesta anticipada concreta. El desarrollo de cada cápsula y la participación de quienes siguieron este proyecto fue en todo momento orgánica. En la línea de Gadamer, el hecho de mostrar una imagen y la interpretación que de ella se hacía, generaba un juego de ida y vuelta, dado que el espectador, al actuar con relación a la obra y su análisis, identificaba y reconocía, a partir de su propia experiencia, la obra misma, volviéndose un acto vivencial y lúdico.³ La pintura o la escultura presentada (pues tales fueron las técnicas que se mostraron) se iba descifrando con la participación de los espectadores tras la lectura de la cápsula, incorporándose así al acto de comunicación que cada una de ellas presentaba. De esta manera, la propuesta se articulaba con un fin inmediato: dedicar al arte unos minutos al día a partir de una pregunta subyacente: ¿cómo leer o entender una obra de arte, aun si tiene por base una interpretación subjetiva? Integrarse en una comunidad de discusión que nos estaba entrelazando en ese momento a través de la virtualidad, sirvió como catalizador de más reflexiones y espacios de comunicación. La respuesta a aquella pregunta se iba dando orgánicamente y permitía que el gran público se acercara al arte.

² Ruiz Molina, David. "El arte definido como un acto comunicativo". *Revista av Notas*, 6, 2018, 112.

³ Gadamer, Hans-Gadamer, *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991, 31-32.

Cuarenta fue el propósito inicial de este ejercicio. Uno para cada día. Al final se sumaron cuarenta y dos ejercicios que fueron, al igual que la propuesta, creciendo en amplitud de análisis y participación de los miembros de las redes sociodigitales. El crecimiento natural de este proyecto llevó a que se generaran propuestas en diferentes medios de comunicación. Ya no sólo fue Facebook, sino prensa digital, YouTube, etcétera. El Museo Francisco Cossío, el Museo Laberinto, la Secretaría de Cultura, El Colegio de San Luis, hicieron suyas estas cápsulas y las difundieron entre su comunidad. Cada cápsula se compartía de forma libre y orgánica, llegando a numerosos espacios de comunicación e intercambio virtual, ampliando así su cometido primero.

Del espectro de cápsulas, la técnica que sobresalió fue la pintura, seguida de la escultura. La temática fue diversa, lo mismo se trató de pintura abstracta del siglo xx que surrealista de la misma centuria, aunque se abordaron también obras de los siglos xvii, xviii y xix. Se trató de conciliar discursos en algunos casos, establecer redes de parentesco o génesis artística y, en otros, los análisis fueron aislados y particulares a la obra en turno. Cada cápsula comienza con una biografía sucinta, escrita con un lenguaje accesible, ameno y didáctico, con datos históricos específicos que le permiten al lector acercarse a la obra presentada y así comprenderla mejor. Historia y biografía se vuelven un recurso necesario para poder hacer las preguntas correctas al arte, y estos ensayos pretendían demostrarlo y servir de guía para ello.

En consecuencia, el presente cuaderno de trabajo se puede leer como un diario de ensayos que buscaban aproximar una respuesta a cómo es posible ver y entender una obra de arte desde diversas aproximaciones iconográfica,⁴ iconológica,⁵ simbólica,⁶ analítica,

⁴ Esto es, la interpretación básica de lo que contempla el espectador de una obra de arte, a partir de la descripción de los elementos que la componen.

⁵ Que es el análisis histórico y la interpretación de símbolos o imágenes dentro de una obra y su significado a partir del contexto en que se generaron.

⁶ Es decir, el análisis de los símbolos y sus significados en una obra de arte y que la dotan de una expresión y concepto.

histórica, psicológica, objetual.⁷ No es, sin embargo, un análisis con las características de un texto académico y científico, si bien es cierto, abrevia de diferentes metodologías para llegar a las conclusiones de cada ensayo; no hay, por la misma razón, un aparato crítico que acompañe las reflexiones ni un análisis de fuentes; hay deliberaciones e incluso preocupaciones acerca de una obra determinada y, por medio de la experiencia, se desentrañan algunos de sus múltiples significados, evocaciones y posibles interpretaciones. Por ello mismo, al final del cuaderno, presentamos una bibliografía sugerida que servirá de punto de partida para aquel que se quiera adentrar aún más en el mundo del arte. El trabajo, así definido, establece una hoja de ruta y un compendio de preguntas implícitas que es posible hacerle a una obra de arte: qué observar y tomar en cuenta cuando uno está frente a un hecho artístico y demostrar, finalmente, que se pueden trazar ejes temáticos a partir de la génesis de una obra o la historia de su autor. La propuesta comenzó el 22 de marzo y terminó el 13 de mayo de 2020, día en que concluyeron las 42 entregas de este ejercicio académico y de historia pública del arte. Apreciará el lector que cada cápsula iría creciendo en su contenido. Se ha dejado, asimismo, la referencia con que cada una de ellas arrancaba, ya fuera un título que se le asignó al ensayo o una referencia a las cápsulas anteriores.

Este libro rescata, así, un proyecto que posteriormente ha tenido otras transformaciones y que, al igual que aquellas cápsulas, su desarrollo y devenir ha sido, igualmente, orgánico. En la numeralia, más de 5 000 “me gusta” y cerca de 1 000 veces compartidas las cápsulas en su conjunto, así como un promedio de 50 interacciones directas (comentarios) en cada una de ellas. La numeralia de las cápsulas compartidas por terceros, está aún por definirse.

El conjunto de ensayos aquí reunidos condensa un ejercicio de divulgación de la historia, haciéndola pública, amplia, accesible y que

⁷ Esto es, a partir del objeto (llámese pintura, escultura, etcétera) mismo y sus características físicas, lo que es por sí mismo, objeto de análisis y reflexión.

sirva de base para futuras aproximaciones donde el arte siga siendo el eje rector, ya no pretextando una cuarentena, sino como parte de lo cotidiano. Rescata, asimismo, del olvido que la fugacidad de las redes tiene de suyo, ese conjunto de reflexiones que, sin perder su esencia sintética, hoy presentamos en forma de libro, lo que nos permite ofrecer una serie de obras al lector con la finalidad de alentarlos a seguir buscando autores, obras, periodos, estilos, técnicas, que hayan sido identificadas en este trabajo y que lo hayan provocado o invitado a coincidir, disentir y, por tanto, indagar e investigar aún más. Sirva pues, como una puerta más a las enormes posibilidades que el arte nos brinda y al que le podemos dedicar unos minutos al día, por cuarenta días y con ello ampliar el horizonte, nuestro horizonte cultural.



Malgré tout

EMPEZARÉ algunas mini cápsulas acerca de obras de arte que me encantán; será un ejercicio cultural para la cuarentena. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

Esta escultura llamada *Malgré tout* (“A pesar de todo”), de Jesús F. Contreras, fue hecha en 1889. Según relató Amado Nervo, Contreras la hizo sólo con el brazo izquierdo porque el derecho le había sido amputado. Manuel M. Ponce compuso una pieza para piano dedicada a esta escultura y su autor (1909), para ejecutarse sólo con la mano izquierda (dejo el *link*¹ para la pieza de Ponce en el primer comentario, creo reconocerán los compases). La escultura está actualmente en el MUNAL y, en la Alameda Central de la Ciudad de México, podrán encontrar una versión de esta escultura en bronce.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=WCJI-yEY0XA>



El Descendimiento

El Descendimiento. Rogier van der Weyden (ca. 1442-1443). Óleo sobre tabla. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Ésta es, sin duda, una de mis pinturas favoritas. Diría que es una de esas piezas que deberían verse en vivo al menos una vez en la vida y dedicarle algunas horas a su contemplación, aunque hay magníficas reproducciones en línea. Es considerada una de las obras clave de los maestros primitivos flamencos (como se les denomina a los maestros de los Países Bajos de los siglos xv y principios del xvi; ahí se encuentran Van Eyck y Bruegel el Viejo, por ejemplo). La pintura muestra a un Cristo coronado, aunque prácticamente impoluto (salvo la herida del costado, cuya sangre coagula), limpio en todos sentidos, aunque con un marcado tono languideciente. Algo interesante es que es un Cristo, si no imberbe, sí con una barba distinta a las que usualmente se usaban para representarlo. La ficha técnica del Museo del Prado la define magníficamente (dejo la liga en el primer comentario),¹ pero algo que hay que destacar y que no se menciona ahí, es que podemos ver en la postura de la Virgen (en espejo de la de Cristo), la influen-

¹ https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR-1BUPBLccunKDPLxOqJUFYJeGrBhPxYpgIAcHmiIPNHZ9ZUbeR6T1nz6Wk_aem_AWXYyJaVwJvINKgBuB_EL0tkPVxadqRaD1BFySJRQf2nUpv3idZaHeXvIH2R8DH-QzhFL0abjRu1qBi3jtw5VECxM

cia de un libro que circuló ampliamente en el siglo xv –de hecho, es uno de los libros más influyentes en el mundo católico después de la Biblia– que se titula *La imitación de Cristo o menosprecio del mundo*.² Por imitación se entiende sensibilizarse ante el dolor –experimentarlo, incluso– de la Pasión de Cristo para perfeccionar el alma. Dicha imitación se refleja claramente en la Virgen y su posición, similar en composición y en rictus de dolor, a la de su hijo, pero no sólo en ella, también puede apreciarse en el criado que ayuda a descender el cuerpo inerte de Cristo, el cual sostiene con la mano derecha los clavos recién quitados (ahí, la cercanía con el elemento pasionario, lo vincula directamente con el dolor de Cristo). El rostro de este personaje, de tono mortecino, descansa sobre su hombro al igual que el nazareno, en un reflejo inverso. La influencia de este libro se verá en el ascetismo católico de los siglos siguientes e influirá igualmente en el arte religioso. Dejo liga en el segundo comentario para acceder al PDF del libro.³

² De Kempis, Tomas. *La imitación de Cristo o menosprecio del mundo*, México: Éxodo, 1418-1427.

³ https://books.google.com.mx/books?id=LNdjI3IRrQMC&printsec=frontcover&dq=thomas%20de%20kempis%20imitacion%20de%20cristo&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwis-Z3m27DoAhVJT6wKHWniDvIQ6AEIMjAC&fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAR2sUPX3jpeYsDRymTScQntQhOSb9MrA1fxubKmk077uV9XDcm-Vmb1QA7GE_aem_AWUYZCxlcvhUa8nry_mPbsx0mJB9oxyeZJk17Xi18IzgCsOere-AvNyn0g2FP0RxQaU0f17LHYOUic3WdvLqFLFwf#v=onepage&q=thomas%20de%20kempis%20imitacion%20de%20cristo&f=false

DÁNAE. Gustav Klimt (1904-1905). Óleo y oro sobre lienzo. Museo Leopold, Viena.

Hoy toca una obra llena de erotismo. De mis favoritas también. Nunca en la historia del arte se había representado a Dánae de la forma tan marcadamente erótica como lo hizo Klimt (véanse las obras de Tiziano o Rembrandt, por ejemplo). Si bien el pintor austriaco sigue su línea de representar mujeres pelirrojas, núbiles y en situaciones sensuales¹ y de éxtasis,² la temática mitológica es poco común en su obra, siendo éste, junto con el de *Leda y el cisne*, los únicos cuadros que abordan un mito clásico.

Dánae era hija de Acrisio, rey de Argos, a quien el oráculo había advertido que su nieto le daría muerte. Para evitar que de su hija naciera un hijo, la encerró en una torre. No contaba con las lúbricas intenciones de Zeus quien, transformado en una lluvia dorada, entró en la torre y tuvo sexo con Dánae (motivado por el deseo, Zeus se transforma en casi cualquier cosa –mayormente zoomorfas– para darle rienda suelta a sus pasiones: en cisne para yacer con Leda, en toro para raptar y estar con Europa, en águila para raptar a Ganímedes,

¹ Su obra más famosa es *El beso* (1907-1908, Österreichische Galerie Belvedere, Viena).

² Incluso las representaciones vampíricas de Judith con la cabeza cercenada de Holofernes irradian éxtasis sexual. *Judith I* (1901, Österreichische Galerie Belvedere, Viena), *Judith II* (*Salomé*. 1909, Österreichische Galerie Belvedere, Viena).



Dánae

etcétera). Así, Dánae, a través de la lluvia dorada, engendraría a Perseo. Aunque trató de deshacerse de ellos, Acrisio terminaría muriendo.

En la pintura de Klimt vemos el momento en que Dánae es seducida por Zeus, justo cuando la lluvia dorada (aquí aprovecha el uso de pan de oro –láminas muy finas de oro batido– para representar la lluvia) entra entre las piernas de la joven hija de Acrisio. La posición en ovido (casi fetal) acaparando casi la totalidad del lienzo, más el rostro en éxtasis ante la acometida sexual del Dios griego, rompen con la tradición pictórica de este tema, dándole un dinamismo orgánico tan característico del modernismo. La sensualidad y erotismo –sellos de Klimt– se harán presentes de forma abrumadora en esta obra.

Destacamos el uso constante de “ojos” y formas circulares en la obra de Klimt, que aquí forman parte de una suerte de sábana transparente que se ha resbalado del cuerpo adormilado de una Dánae que es presa de un éxtasis onírico. Esos “ojos” nos hacen partícipes de la escena. En forma de *voyeur*, el espectador ve y es visto al mismo tiempo.



Plaza Mayor de la Ciudad de México

PLAZA Mayor de la Ciudad de México. Cristóbal de Villalpando (1695). Colección James Methuen Campbell. Corsham Court, Wiltshire, Inglaterra.

Hoy analizaré una obra que viene a colación por una nota que sacó el periódico *Pulso* el día 24 de marzo con motivo de mi opinión sobre la intervención de la marcha del 8 de marzo en algunos edificios de la ciudad (pongo el vínculo en el primer comentario),¹ opinión que de alguna forma viene sesgada o incompleta; acompañada, además, por un título que no refleja mi posición, pero eso no lo controlo yo, por eso decidí hacer esta cápsula especial el día de hoy.

Históricamente, cuando una población se manifiesta y protesta por algo, en cualquier parte del mundo, los espacios se convierten en objetos sobre los cuales se descargan acciones que buscan manifestar el descontento de la población o de un sector de ella. Si los espacios arquitectónicos del poder (político, religioso, económico, etcétera) buscan ser un rostro de piedra que los represente, es lógico comprender que estos mismos espacios se conviertan en depositarios del

¹ https://pulsoslp.com.mx/slp/pintarrajeo-feminista-debio-quedarse-asi-historiador/1086735?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAR0EPQLmosZhXES0TZZ8B63Ft-PItMBt-bUU0Mb_6OHqDEHY8zUfK3LZIpZg_aem_AWVMhDBVs_G1F-dwMb-MIU_GBtRgaqeRjhV1yMRPoZtKWFZZxjZUC1u3TZG813uYGGfbUc_QxgVrSGJJG-jsSB-qzf

descontento social cuando éste ocurre. Los espacios identifican a la autoridad o la institución sobre la que recae el reclamo, sobre ellos se depositan las consignas que buscan hacerse evidentes frente a la sociedad; es decir, el destinatario final no es sólo la autoridad o la institución, sino que se vuelven una materialización del descontento para que la sociedad –que desconoce o voltea para otro lado– se entere de qué es lo que un grupo determinado reclama, contra quién reclama y por qué razón lo hace.

Como muestra de lo anterior, esta obra de Villalpando, pintada en 1695, tres años después del motín de 1692 en la Ciudad de México. Sin pretenderlo, el pintor novohispano nos permitió apreciar el estado de ruina que el costado sur del Palacio Virreinal aún acusaba tras aquel levantamiento.

En aquella ocasión, algunos indígenas (principalmente de Tlaxcala), mulatos, mestizos y algunos españoles, se levantaron en armas y prendieron fuego a las casas de Cabildo y al Palacio Virreinal.

El problema se suscitó el 8 de junio de 1692, fiesta de Corpus, cuando un grupo de mujeres se acercaron a solicitar grano a la alhóndiga, negándoselos, so pretexto de no haber ya ni en ésta ni en el pósito de la ciudad. El problema, además de la carestía –producto de la abundancia de agua y frío de ese y del año anterior– era que el cereal había subido mucho de precio en los últimos tiempos, a lo que se sumaba que los comerciantes, bajo el amparo de las autoridades, habían escondido el mismo para especular con su precio. Las mujeres al reclamar esto, fueron maltratadas, lo que despertó la ira de la población, sumándose al descontento acumulado que la carestía del alimento básico venía provocando. La turba arremetió contra los edificios señalados, además de buscar que se aplicara la justicia en aquellos a quienes señalaban (dejo un link en el segundo comentario para que se enteren más de este asunto);² al final, el Palacio Virreinal ardió

² https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-4420200900010009&fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAR1fNIhyPW0TE-QWOTI3i_fG-Yp-Om3x-

en llamas y fue destruido en parte. El reclamo era justo y el hartazgo también; el espacio arquitectónico acusó este disgusto y la obra de Villalpando lo terminó por consignar para que quedara como un documento que permite visualizar el descontento de una población en un momento histórico determinado.

Otro ejemplo es el Palacio de Gobierno de San Luis Potosí (conocido como Nuevas Casas Reales cuando se comenzó su construcción en 1798). Ese edificio no habría sido levantado si no hubiese sido por el ataque que sufrieron las Antiguas Casas Reales en los tumultos de 1767. Ahí, la población destruyó parte del edificio y la cárcel en ocasión de reclamar sobre diversos asuntos que la afectaban. Les recomiendo el libro *Un rostro de piedra para el poder*,³ donde se relata la historia de este espacio emblemático de la ciudad.

En fin, no podemos negar que, en cada manifestación y protesta, los espacios que representan a una persona o a una institución, sean objeto de intervenciones –así, intervenciones– por parte de quienes quieren que sus demandas sean escuchadas. Hay muchas formas de quejarse, pero ninguna es menos válida que la otra, sobre todo cuando las vías pacíficas y el diálogo se han agotado o han encontrado oídos sordos.

lOogwOncYITrdgKaUe556cOnkI0_aem_AWU1o7_iQJhJ4U6pMyHufCgNDAYNYX-Wr-qgbJ3szXDIxBR7z8H2jAwnvAjMZiuhzRwxJNwbO1I5s6LbDu-PmeDvH

³ Armando Hernández Soubervielle. *Un rostro de piedra para el poder. Las nuevas Casas Reales de San Luis Potosí, 1767-1823*, México: El Colegio de San Luis/El Colegio de Michoacán, 2013.



Doña Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches

DOÑA Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches. Federico de Madrazo y Kuntz (1853). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Ésta es una de las obras más significativas para mí. Con doña Amalia fue amor a primera vista. Es, sin duda, la obra cumbre de Federico de Madrazo en su faceta de retratista. La grácil y sensual figura de la condesa de Vilches nos es presentada dentro de los cánones de la pintura francesa, mas que dentro de la estética romántica española. Esto es porque Madrazo estudió en París con Ingres. De éste aprendió la pureza del trazo y la línea, el blanco que hacía resaltar los encarnados en este retrato en contraste con lo oscuro del fondo. La coquetería de doña Amalia no desmerece su posición aristocrática, que sobresale con la distancia que impone y que se refleja con la franqueza de la mirada directa que lanza al espectador. Madrazo logró combinar el retrato femenino tradicional con un toque pícaro y sensual, sin por ello perder la tradición clasicista de la que fue digno representante en el arte decimonónico español.

Pero ¿quién fue doña Amalia? Nacida en Barcelona en 1822, en el seno de una familia burguesa catalana, casó a los 17 años con Gonzalo de Vilches, a quien Isabel II le otorgaría la dignidad de conde, lo que convertiría a Amalia en condesa, comenzando así una activa vida dentro de la aristocracia madrileña. Su vida fue breve (murió a los 52

años), pero, a lo largo de ella, cultivó las letras y se convirtió en una figura destacada en la vida cultural del Madrid del siglo XIX. Fomentó círculos intelectuales y, como era costumbre en las mujeres educadas de su época, propició los salones literarios en su casa. Llegó a publicar dos novelas: *Ledia* y *Berta*, aunque esta última saldría el año de su muerte: 1874. Fue amiga de Madrazo, lo que le permitió que el pintor la retratara con la cercanía, familiaridad e incluso intimidad que se puede apreciar en la obra. Amalia se nos muestra en la plenitud de su vida (31 años) y de su actividad en los círculos culturales de Madrid.

La obra de Madrazo es de gran importancia para la pintura española y en este cuadro se aprecian la maestría, pero también la amistad con una de las mujeres más destacadas de la cultura española de aquella centuria.

CIRCE. Claudio Bravo (1986). Óleo sobre tela. Marlborough Gallery, Nueva York.

La primera vez que tuve contacto con la obra hiperrealista del chileno Claudio Bravo, fue en una exposición que llevaron al MARCO de Monterrey (ese espacio diseñado por el afamado arquitecto mexicano, Ricardo Legorreta); a partir de ese momento, no pude sino seguir su trayectoria pues el impacto que causó en mí fue mayúsculo.

Claudio Nelson Bravo Camus nació el 8 de noviembre de 1936 y falleció el 4 de junio de 2011, a los 74 años. A la edad de 17 años ya había expuesto en el prestigioso Salón 13 de Valparaíso. Su calidad técnica y capacidad de captar el detalle hicieron que se dedicara al retrato hiperrealista en sus primeros años, lo cual lo llevó a pintar a la hija de Franco y a los Marcos (Ferdinando e Imelda) de Filipinas; esto es, cerca de círculos de poder y dictadores. Pero pronto se liberó de ese mundo al empezar a venderse su obra en Estados Unidos. El giro lo dio cuando empezó a experimentar con texturas ópticas traducidas en representaciones de sobres, papeles, textiles, en los que los medios tonos, las sombras y las luces atravesando el color, se traducen en volúmenes que engañan al ojo, verdaderos *trompe-l'œil*¹ que sustituyen

¹ Es decir, un “trampantojo”, o lo que es lo mismo, una trampa para el ojo; una ilusión óptica que el autor realiza en el lienzo o en un muro, para simular volúmenes, perspectivas, sombreados, con la cual el artista juega para engañar al espectador y hacerlo vacilar frente a una obra.



Circe

la realidad en el lienzo. En 1972 se iría a vivir a Marruecos, donde encontraría nuevos modelos visuales y la luz se convertiría en la gran protagonista de sus obras. No perdería nunca la esencia de maestros como Vermeer o Velázquez, la cual se puede apreciar en sus trabajos, a lo que adicionó un sello exótico que encontraría en Tánger.

En esta pintura, Circe, la hechicera de la mitología griega, es representada con una chilaba (típica vestimenta marroquí) en la que se exageran los pliegues dándole un dinamismo y movimiento visual a la tela que nos permite intuir el cuerpo de la modelo, quien presenta rasgos mediterráneos norteafricanos. Como en la mitología griega, Circe se encuentra rodeada de todos aquellos que la ofendieron y que gracias a sus conjuros fueron transformados en animales. Curioso es apreciar un cuyo y un perico, animales del continente americano. Aparecen un gallo, un gato, un perro y un canario también. ¿Tendrían algún mensaje específico? No lo sabemos. Lo que sí sabemos es que Circe prepara su siguiente hechizo, fotografía en mano –es una Circe contemporánea– de la siguiente víctima de sus pócimas.

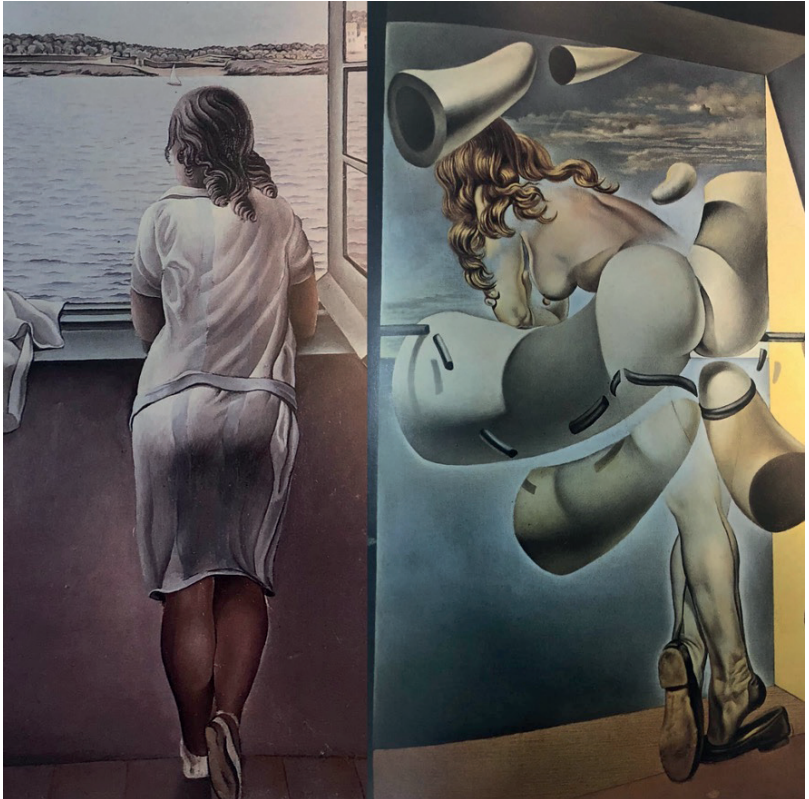


Figura en una ventana / Joven virgen autosodomizada por su propia castidad

SALVADOR Dalí. He dispuesto dos imágenes en esta ocasión porque, a mi parecer, una no existe sin la otra. La primera (izquierda) se trata de la obra titulada *Figura en una ventana* (1925, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid), la segunda se titula *Joven virgen autosodomizada por su propia castidad* (1954, óleo sobre tela, colección privada).

En el caso de la primera obra, se trata de una pieza que corresponde a una serie de cuadros donde la gran protagonista es Ana María Dalí, hermana menor de Salvador. Será ésta la primera gran musa del pintor, justo en un periodo de exploración que coincide con su llegada a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ana María sería capturada bajo el ojo y el pincel de Dalí en muchas facetas, siendo las más interesantes aquellas en las que el pintor se vuelve un *voyeur* de su propia hermana. La obra más significativa, por simbólica, es sin duda ésta, en la que Ana María se muestra distraída, asomándose por la ventana mientras Dalí capta y erotiza su figura al acentuar las caderas a través de un juego de luces y sombras que marcan el volumen del *derrière* de su hermana. Hay una intención sensual en una obra que conjuga varios aspectos simbólicos: el encierro, la ventana como añoranza, el mar como símbolo de libertad, el cabello suelto de Ana María y sus rizos como caracolas marinas. Al mismo tiempo, el artista como *voyeur* y cómplice de las añoranzas. Apenas un año después

Dalí sería expulsado de Bellas Artes y serán los años de gran amistad con García Lorca y de los ejercicios surrealistas que lo encumbrarían. En 1929 conocería a Gala, quien se convertiría, a partir de entonces, en la gran obsesión del universo daliniano, desplazando la figura femenina por excelencia que fue Ana María en la fase temprana del maestro catalán.

Joven virgen autosodomizada por su propia castidad, es una obra que se puede enmarcar en el periodo de gran éxito de Dalí en los Estados Unidos. Pero vayamos cuatro años atrás de la ejecución de esta obra, específicamente a 1950; ese año, su hermana publicaría un libro titulado *Dalí visto por su hermana*, en el que refutaba lo dicho por su hermano en su libro *La vida secreta de Salvador Dalí* acerca de su relación familiar. El corte sentimental de esta obra generaría una reacción puntual de Salvador: “Fui expulsado de mi familia en 1930, sin un real. Mi triunfo mundial, lo he conquistado con la única ayuda de Dios, de la luz del Ampurdán y de la heroica abnegación cotidiana de una mujer sublime, mi esposa, Gala...”. La ruptura familiar había sido definitiva y lejos había quedado la admiración-deseo hacia su hermana, pero ¿era esto cierto? Es en efecto una época en la que Gala corona la mayoría de las obras del genio catalán, es asimismo la época en la que un misticismo envuelve la temática pictórica y escultórica de Dalí, por eso mismo, el cuadro de *San Juan de la Cruz* (1951, Museo Kelvingrove, Glasgow) es tan importante. La mística del cuerno del rinoceronte como parte esencial de su llamado “método paranoico-crítico”, será fundamental en este momento. Esto abre el paréntesis de la obra *Joven virgen autosodomizada* que aquí nos ocupa. *El Cristo hipercúbico* (1954, Metropolitan Museum of Art, Nueva York) o las Galas corpusculares, convertidas en esferas, en átomos, en partículas rafaescas, nada tienen que ver con este cuadro (el cual dedica a su amigo Carlos Alemany). Imposible no volver los ojos a 1925 y a Ana María, junto a la ventana, observando distraída el mar. Ahora, distraída también, una joven es erotizada, con especial acento en las

posaderas, convertidas en fálicos cuernos de rinoceronte. Es otro el ángulo, pero la intención es la misma, Dalí se vuelve *voyeur* nuevamente, *voyeur* de su hermana convertida en metáfora. Si bien el cabello es rubio, los rizos permanecen, la posición de los pies (en espejo) es la misma, y un rostro que no se ve, pero que se intuye, hermanan uno y otro cuadro. Me parece un lapsus, una regresión a la primera fuente de deseo, a la musa primigenia y al conflicto que siempre supuso esto. ¿El reciente libro de su hermana habría abierto viejas heridas y deseos también? Pareciera, al mismo tiempo, un deseo de exorcizarla, pues la carga erótica de este segundo cuadro viene acompañada de una violencia muy significativa también.



Lady Liliith. Rossetti, 1867, acuarela, Metropolitan Museum of Art, Nueva York / *Lady Liliith*. Rossetti, 1866-1868 [1872-73], óleo sobre lienzo, Delaware Art Museum

Hoy también me he dado la licencia de mostrar dos obras, en esta ocasión de Dante Gabriel Rossetti. La razón de ello es mostrar la evolución de una misma pintura. A la izquierda observamos una copia en acuarela de la versión original de *Lady Lilith* (Rossetti, 1867, acuarela, Metropolitan Museum of Art, Nueva York) y a la derecha la versión definitiva de *Lady Lilith* (Rossetti, 1866-1868 [1872-1873], óleo sobre lienzo, Delaware Art Museum, Wilmington).

En la primera versión, Rossetti usó como modelo a su amante, Fanny Cornforth; de ese óleo, el pintor inglés haría una copia en acuarela, que es la que mostramos en esta cápsula a la izquierda. Esta copia nos permite observar el cambio que sufrió la versión original, muy probablemente a sugerencia de uno de sus mecenas, el magnate naviero, Frederick R. Leyland, quien había comprado el cuadro original en 1869, regresándolo en 1872 para que cambiara el rostro por el de la modelo en turno del pintor, Alexa Wilding, quien había servido como inspiración de Rossetti entre 1865 y 1877. Un dato significativo es que Rossetti no mantuvo un lazo afectivo ni sexual con Wilding, sino estrictamente estético, a diferencia de lo ocurrido con otras de sus modelos más famosas (Elizabeth Siddall, Jane Morris y la propia Fanny Cornforth).

El tema tiene que ver con el mito hebreo de Lilith. Según la tradición judía sustentada en una extendida interpretación rabínica,

Lilith es la mujer que precedió a Eva (esto de acuerdo con el libro del Génesis y a la interpretación que los rabinos le dan) como mujer de Adán. La construcción del mito de Lilith es compleja, pero podría resumirse en la de una mujer rebelde de origen, reclamando su igualdad frente al varón, abandonando el paraíso para internarse en una vorágine de libertad de actos y decisiones sexuales, razones por las cuales es castigada y condenada a perder siempre a sus hijos. Engendrará, eso sí, diversos demonios y se le asociará en la cultura judía con el rapto de niños en sus cunas por la noche; una encarnación de la belleza maligna, así como la madre del adulterio, usando la seducción y el erotismo como armas de su engaño.

El pintor prerrafaelita presenta en esta composición a una Lilith embelesada en sí misma, en un acto narcisista observa su propia belleza. La mujer cepilla su cabello, absorta en la imagen que le regresa su espejo. El largo y estilizado cuello (una característica en las obras de Rossetti) sólo pronuncian el hombro desnudo y hacen bajar la mirada al pecho insinuado bajo el vestido. Es un recurso que termina por erotizar la pintura. El tono pálido de la piel, en contraste con el rojo de los labios y la cabellera, formulan un modelo de belleza y seducción ampliamente trabajado por el maestro inglés. Especial mención merecen los atributos simbólicos de la pintura (lo que posiciona a Rossetti como un presimbólico también). Primeramente, las flores. Hay rosas blancas, asociadas con el amor frío y sensual en este caso; la amapola en la parte inferior, en un frasco, indicando somnolencia, olvido, languidez y, finalmente, las dedaleras, sobre la mesa. Estas flores condensarían la idea de Lilith, pues al tiempo de ser bellas, son peligrosas pues producen una toxina que afecta (exacto, como intuieron) el corazón; junto a ellas, una perfumera que asociaremos con un soneto enseguida. Otros símbolos presentan inconsistencias en el cuadro, como el espejo junto a las dedaleras, el cual refleja las dos velas, pero también un jardín exterior que no vemos. Como anticipé, Rossetti escribiría un soneto para este cuadro en 1868, bajo el título

Body's Beauty, mismo que he traducido al español para concluir la minicápsula del día de hoy:

De la primera esposa de Adán, Lilith, se cuenta
(La bruja que amaba antes del regalo de Eva)
que antes de la serpiente, su dulce lengua podía engañar.
Y su cabello encantado fue el primer oro,
y todavía se sienta, mientras la tierra es vieja,
y sutilmente, de sí misma contemplativa,
Atrae hombres para ver la telaraña que puede tejer,
hasta que el corazón, el cuerpo y la vida están en sus manos.
La rosa y la amapola son sus flores; porque donde
no se encuentran, ¡oh, Lilith! ¿Quién derramará su esencia?
¿Dónde estará la trampa de los besos y el sueño suaves?
Mientras los ojos de ese joven ardían en los tuyos, así fue
tu hechizo a través de él, y dejó su cuello recto doblado
y alrededor de su corazón un cabello dorado estrangulándolo.



El abrazo (Los amantes II)

El abrazo (Los amantes II). Egon Schiele (1917). Österreichische Galerie Belvedere, Viena.

Bueno, no podía pasar desapercibido Egon Schiele en este recorrido que he emprendido como ejercicio para la cuarentena, simplemente porque su maestría e importancia artísticas son mayúsculas y, más aún, considerando que, desafortunadamente, este pintor austriaco murió muy joven (28 años), en octubre de 1918, a causa de la “gripe española”, pandemia de influenza que asoló Europa aquel año. Por tanto, viene muy a cuento recordarlo en estos días de encierro y mostrar aquí una de sus últimas obras.

Schiele nació en 1890 en el seno de una rígida familia con pocos recursos; de hecho, el padre, ferrocarrilero, murió de sífilis cuando Egon tenía 15 años. Apenas un año después entró en la Academia de Bellas Artes de Viena, pero al igual que Dalí (de quien ya hablamos recientemente), decidió abandonarla por no encontrar ahí lo que buscaba. ¿En dónde y con quién encontraría cobijo? Pues sí, con el maestro de maestros vieneses de ese momento (nuestro también recientemente relatado), Gustav Klimt. En esos cuatro años, la influencia de Klimt es notoria, pero pronto encontraría un estilo propio que lo vincularía con los expresionistas. Lo anterior ocurrió al tiempo de fugarse con su amante, la menor de edad (17 años) Wally Neuzil. A sus 20 años, encontró una modelo que serviría a sus propósitos expresio-

nistas, logrando un erotismo que para muchos rayaba en lo pornográfico (de hecho, en 2018, Francia y Alemania se negaron a colgar unos carteles que celebraban el centenario del nacimiento del pintor vienés, por considerarlos “pornográficos”). La relación con Neuzil y su obra, lo llevaron a la cárcel, acusado de corrupción de menores y pornografía. Con su musa la cosa no iría a más y, en 1915, conoció a las hermanas Harms, burguesas acomodadas que podían brindarle un mejor destino de vida. Casó con Edith Harms ese año y comenzó así una nueva fórmula estética, menos agresiva, menos sexual, pero sí más erótica. El estilo de Schiele maduraría, dejando los sexos expuestos y la cópula encarnada, por la seducción, incluso el amor.

En los primeros años del pintor vienés observamos unas ansias por la inmediatez del placer, como si se tratara de lo único a lo que un joven podía aferrarse. Esa soledad que se respira, acompañando el morbo de sus cuadros, es indicativa de un espíritu en constante búsqueda, pero también temeroso e indeciso. Haber convertido a Edith en prácticamente su única musa le brindó un poco de paz al pintor quien, sin dejar sus rasgos expresionistas ni su erotismo, encontraría pausas más largas en sus obras. De la inmediatez y el nerviosismo pasamos así a la conjunción y acoplamiento de los cuerpos. Aquí, en esta pintura, lo vemos a él y a Edith en un abrazo largo y pausado, erótico y sensual.

Embarazada, Edith sucumbiría a la pandemia de “gripe española” y, apenas unos días después, este precursor del expresionismo fallecería. Su legado, controversial, sigue dando de qué hablar, pero lo cierto es que cada una de sus obras derrochan una honestidad interior que llevan al espectador a ver más allá de los cuerpos y las pulsiones, encontrando las propias ansias, anhelos, miedos y la soledad de una generación que vivió en carne propia la monstruosidad de una guerra que, tampoco Schiele, alcanzó a ver concluida.

LEONA herida. Anónimo. Siglo VII a.C. Bajorrelieve del Palacio de Asurbanipal en Nínive. Museo Británico, Londres.

Cambio radical el día de hoy porque andamos con otro ánimo y quisimos dejar descansar los lienzos y regresar a la piedra.

Esta pieza forma parte de un extenso relieve que se denomina “La caza real de leones”. En éste, el rey Asurbanipal es representado cazando a estos felinos. La monumentalidad del relieve era para decorar todo un pasillo del ala norte del Palacio de Nínive (Mosul, Irak), que, por fortuna, dados los hechos recientes, se conserva en Londres. De otra forma, muy posiblemente hubiese sido destruido por ISIS, como hizo con el Palacio de Nimrud hace pocos años. En la escena de este bajorrelieve se observan diversos momentos en el tiempo con una constante: el poderío del rey asirio. Podríamos decir que estos bajorrelieves son una de las piezas maestras de la escultura mesopotámica. Destacan el naturalismo de las representaciones animales, así como el dramatismo de las escenas. Quizás es en esto último en lo que debemos concentrarnos.

La caza es brutal, pero llena de simbolismo, pues estos felinos (que existían en Mesopotamia –actual Irak– y hoy en día están extintos), representaban, como en otras culturas, la fuerza y la violencia de la naturaleza y, encontrarnos a un rey dominando y sometiendo a tales bestias, simbolizaba precisamente el dominio de uno sobre otro y,



Leona herida

por tanto, someter a la naturaleza y gobernar sobre el pueblo y defenderlo contra sus enemigos. De hecho, en la ley asiria, únicamente el rey podía matar leones y lo hacía en una arena; esto es, el rey no salía de caza al campo, sino que le eran llevadas las bestias en jaulas para que, subido en su carruaje y frente a un público, que era su pueblo, el rey pudiera demostrar su poder en una más que obvia representación teatral del poder (recordé a Balandier y su *El poder en escenas*).¹ La totalidad del relieve representa varias escenas en las que podemos apreciar tanto lo que parece ser el público como los soldados que, lanzas, escudos y mastines en mano, controlan que los leones no salgan del circuito de caza donde el rey representará su acto simbólico de poder. Un acto, por supuesto, controlado.

La escena que he escogido siempre me ha parecido excelsa y me conmueve en muchos sentidos. La leona es representada con un naturalismo preciso y precioso. Cada detalle del relieve, desde la musculatura que se muestra rígida en sus cuartos delanteros arrastrando su cuerpo moribundo, hasta la pérdida de ésta y, por tanto, la flacidez, en los cuartos traseros; flacidez que va subiendo, así como la muerte invade su cuerpo. El detalle es magnífico pues podemos ver emoción –ahí la clave de este relieve– en el rictus de dolor de la leona. Podemos escucharla rugir desesperada en el trance de morir. Resistiendo aún, aferrándose a la vida que se le escapa por las heridas propinadas por las lanzas y saetas del rey. Por supuesto el tema es violentísimo y nos puede parecer chocante hoy en día; sin embargo, observémoslo desde la perspectiva simbólica para entender qué representaba para un pueblo del siglo VII a. C. en Asiria y, más aún, lo que significa en términos estéticos. Si bien el personaje principal es el rey, es en las representaciones animales donde encontramos una vivacidad, un naturalismo, una serie de sentimientos y emociones (desesperación, dolor, ira) que no encontramos en las representacio-

¹ Balandier, Georges. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós, 1994.

Armando Hernández Soubervielle

nes ni del rey ni de sus huestes. Esto habla de que el artista o artistas, estaban reconociendo una sensibilidad en los animales y que ésta era digna de ser plasmada y representada. Este tipo de recursos estéticos no los vamos a encontrar en el arte egipcio, por ejemplo.

EXPLORACIÓN de las fuentes del río Orinoco. Remedios Varo (1959).
Óleo sobre tela. Colección particular.

Bueno, muchos artistas y ninguna mujer hasta ahora. Ya se la debía a las muchas artistas que hay, a cuales más relevantes. Y quise por ello empezar con una que, a mí en lo particular, me encanta (discúlpennme los eternos enamorados de Kahlo y de Carrington): la gerundense, mexicana por nacionalización, pero más por convicción, Remedios Varo.

Nacida en 1908, en Gerona, bajo el nombre de María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga, dentro del seno de una familia mediano-burguesa (con un padre ingeniero hidráulico –esto es fundamental– y una madre de origen vasco), Varo tuvo la fortuna de contar con el apoyo familiar para, a sus 16 años, ingresar a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, lo que le permitió convivir con estudiantes como Salvador Dalí (de quien ya hablamos) y García Lorca. Ahí conocería al que sería su primer esposo, con quien se iría a París al concluir sus estudios (ella, a diferencia de nuestros otros artistas referidos en cápsulas previas, no fue ni expulsada ni abandonó los estudios de bellas artes). Cuando regresó a Barcelona se unió al grupo logicofobista, un colectivo surrealista catalán que buscaba mezclar el surrealismo con el estado espiritual de los artistas y, por supuesto, las causas sociales (recordemos que es la

Armando Hernández Soubervielle



Exploración de las fuentes del río Orinoco

Barcelona republicana la que está viviendo Varo). De alguna manera este momento marcaría el decurso de la obra de Remedios, pues se aprecia un profundo interés por el estado interior de su espíritu y su mente. Su postura frente al estallido de la guerra civil española hizo que huyera a Francia, junto con Benjamin Péret, quien se convertiría en su pareja. Ahí permanecería hasta la invasión nazi a Francia, en 1941, aunque alcanzó a convivir con Breton, Carrington, Miró, Ernst. Ese mismo año partiría a México, dentro del grupo de refugiados a los que el presidente Lázaro Cárdenas asiló y apoyó. Mucho del intelectualismo mexicano del siglo xx le debe a la oleada de españoles que, huyendo de las atrocidades de la guerra civil, llegaron y fueron acogidos en este país. En México, su actividad fue muy productiva como artista, pero también como parte de otros colectivos intelectuales (conviviría con Octavio Paz, Rivera, etcétera) y científicos, lo que la llevaría en 1947 como expedicionaria a Venezuela con el Instituto Francés de América Latina, en una campaña para prevenir el paludismo. Allá conocería el Orinoco, tema de la obra aquí presentada.

A su regreso a México conviviría con los surrealistas locales, en particular con Kahlo, aunque los lazos que fortalecería venían desde su estancia parisina, retomando su amistad con Carrington, influyéndose mutuamente. Pasarían 14 años para que Varo tuviera su primera exposición individual en este país. Fallecería en la Ciudad de México en 1963.

En *Exploración de las fuentes del río Orinoco* apreciamos el mundo onírico, metafísico y psicoanalítico de Remedios. Aparecen las acostumbradas máquinas de locomoción vinculadas al sujeto que las opera. Lazos, fuelles, hilos, alas mercurianas en forma de velamen; botones cual poleas mecanizan una bolsa de trabajo convertida en saco flotante con brújula, nave uterina operada por el comando del sombrero que, cual extensión, corona la cabeza de la navegante. Varo vincula así la profesión del padre, ingeniero hidráulico, con las máquinas oníricas y el agua, su elemento esencial; recuerda así su viaje

Armando Hernández Soubervielle

por el río Orinoco. De los árboles brota la savia que se convierte en agua. Las copas dentro de los mismos recuerdan una temática eminentemente femenina y la simbiosis entre agua y naturaleza. El personaje de Varo se sabe observado por los personajes ocultos de los otros árboles, pero al mismo tiempo está absorto en la búsqueda. La naturaleza es tratada desde una perspectiva alquímica, que es otro de los temas recurrentes en la obra de esta pintora surrealista. Todo se transmuta: árboles en fuentes, savia en agua, etcétera, mientras ella se mueve en su ambiente, en su mundo.

Como dato final, esta obra fue vendida a un coleccionista privado en 2007 con un valor final de 1,273,000 dólares.

SUSANA y los ancianos. Artemisia Gentileschi (1610). Óleo sobre lienzo. Castillo de Weissenstein de Pommersfelden, Alemania.

Gentileschi es acaso la pintora que más se ha valorado en los últimos tiempos, sobre todo porque se han ido rescatando, poco a poco, pero con paso firme, a las muchas artistas hasta ahora desconocidas o invisibilizadas del Renacimiento y los siglos posteriores, por los historiadores del arte positivistas, porque, a decir verdad, Artemisia era bien conocida y respetada entre el circuito de artistas que siguieron a la generación de Caravaggio, a quien mucho debería a través de las enseñanzas de su padre, pintor también.

Artemisia nació el 8 de julio de 1593, hija del toscano, Orazio Gentileschi, maestro pintor reconocido en Roma, donde nació su hija. Su padre la inició en el arte de la pintura, enseñándole lo fundamental: dibujo, perspectiva y, luego, el naturalismo de Caravaggio, sobre el que él mismo estaba volcado. Un hecho terrible marcaría la vida de esta artista, pues en 1612 sería violada por su maestro (y supuesto amigo de su padre), el pintor, Agostino Tassi. Este hecho, que ha quedado consignado documentalmente de forma exhaustiva, influiría en la vida y obra de la pintora (las obras de Judith y Holofernes, si bien abrevan del dramatismo y violencia de Caravaggio, bien pueden tratarse de representaciones simbólicas de la propia Artemisia degollando a su violador). Un año después, tras un proceso largo



Susana y los ancianos

en el que Artemisia fue violentada una y otra vez para descubrir “la verdad” de la acusación que sobre Tassi pesaba, la pintora se mudó a Florencia, donde ingresaría a la Accademia delle Arte del Disegno, siendo la primera mujer en ser admitida en tan prestigiosa institución. Ahí ganaría el reconocimiento que merecía y se haría de varios clientes (miembros de la realeza europea más importante de su época, como los Médici), y se haría de amigos como el mismísimo Galileo Galilei, con quien llegó a escribirse. Pese a sus triunfos, vivió siempre la desventaja que le suponía ser mujer y, aunado al hecho violento que hemos descrito. Esta condición se vería reflejada en su obra.

La escena que mostramos aquí es la primera obra reconocida de la artista. Se trata de una representación de un pasaje bíblico del libro de Daniel (Dn. 13, 1-64), que tiene por protagonistas a Susana y su esposo Joaquín, un judío rico que vivía en Babilonia. El problema era que Susana era una mujer joven y muy bella, codiciada por un par de jueces que eran en sí mismos “el origen de la maldad” (no lo digo yo, lo dice la Biblia misma). Ambos jueces no sabían de las lúbricas intenciones del otro y, un día que coincidieron en el trance de espiarla, decidieron dar rienda suelta a sus bajas pasiones y fueron a acecharla mientras tomaba un baño. La acosaron al grado de chantajearla: “si no te acuestas con nosotros, diremos que estabas esperando a un joven para verte con él y como somos los jueces, nos creerán”. Susana, ante la situación, prefirió ser acusada que acceder a las intenciones de los ancianos. Condenada a muerte, Susana rogó a Dios que la salvara y es ahí que aparece el que posteriormente sería el profeta Daniel. Llevándolos a cada uno por separado, les inquirió la misma pregunta y obtuvo respuestas distintas, descubriéndose así las intenciones reales y las mentiras de los viejos. Los jueces murieron, Susana se salvó.

El tema es recurrente en la iconografía de los siglos XVI y XVII, lo verdaderamente interesante es el giro que le dio Gentileschi a la representación, pues en la mayoría de las representaciones que se conocen, encontramos a una Susana solícita, con cierta coquetería in-

cluso (como causante del asedio de los ancianos, en pocas palabras); en cambio aquí, la encontramos acosada, violentada, incómoda, sobajada y, a los ancianos, con la más absoluta lascivia. Artemisia estaba retratando un pasaje desde la perspectiva de la mujer y, al mismo tiempo, revivía la experiencia sufrida en manos de Tassi. No sólo eso, en la obra general de Artemisia (unas 57 obras reconocidas), la mujer es la gran protagonista, poniéndose en la misma posición de igualdad que los hombres que representaba o sin ninguno de ellos, de hecho. Pronto haré una minicápsula de Caravaggio y traeré a cuento la versión de Judith y Holofernes de ambos para notar las influencias y la violencia en uno y otro. Mientras, disfruten este trabajo de dibujo, anatomía, color y, sobre todo, expresión.

Hoy toca viernes de misterios (resueltos).

DESCANSO en la cosecha. François Alfred Delobbe (atribuida hasta 2003 a William A. Bouguereau) (1865). Philbrook Museum of Art, Tulsa, Oklahoma.

El viernes se presta para jugar un poco con misterios. Esta pintura, que para mí es una maravilla de obra, fue atribuida por muchos años al gran artista francés, William-Adolphe Bouguereau. Forma parte de la colección del Philbrook Museum of Art desde 1947, cuando la coleccionista Laura A. Clubb la donó junto con otras obras de procedencia europea. En la parte inferior izquierda del lienzo aparece la firma “W. Bouguereau, 1865”, lo que hacía creer que esta pieza formaba parte de la muy vasta producción del maestro academicista francés.

Expertos en la obra de Bouguereau pusieron en tela de duda la autenticidad de la obra allá por 1980, sobre todo porque no se encontraba documentación, por ningún lado, que vinculara al pintor con la obra en cuestión. En 2002 llegó al Museo un curador de arte, James F. Peck, quien se unió al grupo de investigación de la institución y comenzó un arduo trabajo de indagación que lo llevó a enviar la pieza al Kimball Art Museum, en Fort Worth, Texas. Ahí, con la ayuda de un escáner infrarrojo y un microscopio de gran escala pudieron detectar



Descanso en la cosecha

que, junto a la firma de Bouguereau yacía una firma oculta bajo una mancha negra: “A. Delobbe”. Habían tapado una firma...

Se estima que la falsificación fue obra de un marchante de arte, quien, aprovechándose de la fama de Bouguereau, estampó (mandó que se hiciera) la de éste en el cuadro de Delobbe. ¿Por qué hacerlo y arriesgarse? Por la simple razón que François Alfred Delobbe fue nada más y nada menos, que alumno de Bouguereau, por cuya razón, la técnica y temática del hasta entonces, casi desconocido pintor, estaban influenciadas por su maestro y fácilmente podía pasar por una obra de éste.

De Delobbe se sabe que fue admitido a temprana edad en la *École des Beaux-Arts* de París, siendo dirigido por Bouguereau y por Couture, otro famoso profesor de la academia. Sabemos también que muchos de sus trabajos tienen una temática pastoril, enfocándose en jóvenes campesinas y niños principalmente. Aprendería la técnica del encarnado de Bouguereau, lo que puede apreciarse en los sonrojados pómulos de la joven recostada. Una anatomía bien lograda y un paisaje ensoñado también son sello de su maestro, lo cual se le criticaba fuertemente a Bouguereau (Cézanne, Gauguin, etcétera, simplemente lo detestaban), pues finalmente era un pintor hecho para una burguesía que veía sólo el encanto de la vida campestre desde la comodidad de la irrealidad. Bouguereau fue un pintor con un talento indudable y un constructor del romanticismo del siglo XIX, pero no dejaba de ser un pintor que pintaba lo que la burguesía quería ver y eso, Delobbe lo aprendió bien.

En cuanto a la obra, resulta excelsa en cuanto a dibujo y composición. Ya decíamos que la anatomía es perfecta y el manejo de la técnica del color también. El trabajo dedicado a la piel de la joven campesina es exquisito y se puede apreciar la influencia de su maestro. La mirada es hipnótica y hace que la joven, recostada durante la jornada de trabajo, se convierta de pronto en un objeto de deseo. La paleta de color estuvo tan cuidada que apenas son unos cuantos fo-

cos cromáticos los que atraen la vista: la flor en su mano, subiendo al rosa de sus labios, a la flor de la cabeza y así, atomizándose en las florecillas que lanzan la vista en perspectiva a lo largo del trigal. Hay una inocencia y, al mismo tiempo, un erotismo velado, tímido, como el de la primera juventud, como el del primer enamoramiento. Ahí la fórmula de Bouguereau en Delobbe: pintar el campo como un idilio y sus campesinos como jóvenes lozanos, llenos de vida y energía; sujetos del amor platónico, de ensoñaciones, limpios a pesar del trabajo (obsérvese que la joven está impoluta), como si el campo, en realidad permitiera eso. Pintores para la burguesía, crearon obras ficticias (¿hipócritas?), sí, para un público que así lo demandaba, fuera de ello, la factura es exquisita y esta obra, excelsa. No es de Bouguereau como pensábamos, la ciencia se encargó de descubrirlo y, ahora, podemos admirar esta maravilla y darle el crédito a quien se debe. Misterio resuelto en 2003, llega a esta cápsula de viernes de Dolores.

SALOMÉ. Henri Regnault (1870). Óleo sobre lienzo. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Bueno, sigamos con el recorrido del siglo XIX (recorrido que es arbitrario y por puro gusto) y hagamos pausa en una de las obras que más me gustan de un artista que murió muy joven (27 años), en la guerra franco-prusiana, pero que dejó atisbos de lo que sería una carrera muy interesante.

Regnault nació en París en 1843 y, a sus 22 años ganó el Gran Premio de Roma, que consistía en una estancia de cuatro años, pagada por el rey, en la Academia Francesa en Roma (lo que elevaba a un estatus de importancia a quien la ganara, pues la competencia era encarnada y muy dura, tanto para pintores, escultores y arquitectos). Hay que considerar que el academicismo francés tenía una predilección por la escuela italiana, pero nuestro Regnault tenía otros intereses. En la capital italiana conocería a un pintor español, Mariano Fortuny, yerno de Federico de Madrazo, de quien ya hemos hablado en estas cápsulas (autor del cuadro de doña Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches). Fortuny, considerado uno de los grandes pintores españoles del XIX, sería influencia importante en Regnault, con quien viajaría a Madrid y conocería El Prado y la obra de Velázquez y, por supuesto, de Goya. Viajaría por Andalucía (la Alhambra de Granada lo deslumbraría) y Levante, para, finalmente, cruzar



Salomé

el Mediterráneo con rumbo a Tánger (Marruecos), muy seguramente influido por Fortuny, quien había cubierto la primera guerra de Marruecos (1860) en calidad de cronista gráfico en el regimiento del general Juan Prim. Ahí, en Tánger, Regnault adquiriría un gusto orientalista en su arte y, es justo ese gusto el que podemos disfrutar en la obra de esta cápsula. Hubo de regresar a Francia y atender sus obligaciones como becado, pero la guerra estaba en proceso y se enroló con los francotiradores, muriendo en la batalla de Montretout-Buzenval, merced a un disparo en la sien.

El cuadro que aquí apreciamos no pretendía ser de inicio una representación de Salomé, sino un cuadro orientalista únicamente. Basado en una modelo italiana, Regnault dotó a la pieza de un gusto exótico a partir de las telas, texturas, pieles, arabescos, y de colores que envuelven la imagen de la modelo en una exótica atmósfera dorada. Posteriormente amplió el lienzo y le añadió los elementos que vinculan la representación con la figura bíblica de Salomé (Mt. xiv, 1-12). El cabello alborotado, la vestimenta desarreglada, la mirada desafiante, los pómulos sonrojados de quien acaba de agitarse, nos trasladan al momento posterior al baile que Salomé prodigara a su padraastro, Herodes, de quien obtendría la promesa de darle lo que pidiera. Herodías, su madre, la instó a pedirle la cabeza de Juan el Bautista, quien se encontraba preso en los calabozos del gobernador de Galilea. Salomé, con su gracia y belleza inusitada, era deseada por todos y su padraastro no pudo resistirse a los encantos de su hijastra, teniendo que cumplir con la promesa hecha. Este pasaje ha sido ampliamente representado en la historia del arte, baste recordar las obras de Caravaggio, Dolci, Reni, etcétera. Todas ellas abordan el tema con la cabeza decapitada del Bautista, sobre la bandeja y Salomé con ella.

En esta ocasión Regnault dota a Salomé del protagonismo absoluto, hace destacar su sensualidad, sus atributos de seducción y misterio y le proporciona los elementos que anticipan el desenlace de la historia: la bandeja y la espada con la que decapitarán al profeta. No

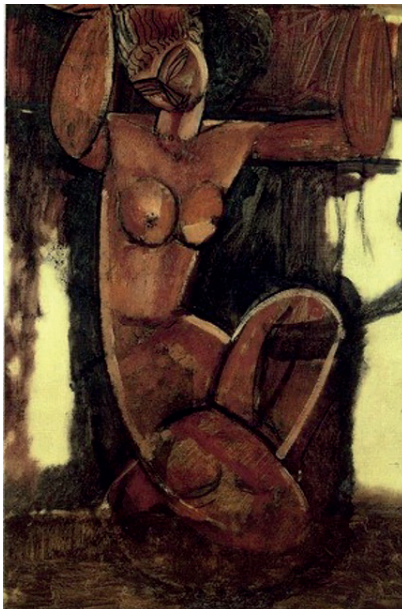
había necesidad de más, la historia era de sobra conocida, más bien el recurso de una técnica que se alejaba del academicismo francés y que se acercaba más a los rasgos de la pintura española, más lo exótico del tema y los recursos visuales, le permitieron abrir una ventana al misterioso y atractivo oriente a través de una sensual y erotizada mujer convertida en la perversidad y seducción encarnada. El tema no pasaría desapercibido y la fórmula empleada por Regnault le ganó un reconocimiento inmediato en su presentación en el Salón de París de 1870; desafortunadamente, a los pocos meses de ello fue que murió en combate, cortándose así una trayectoria que prometía sin duda.

El tema de Salomé siguió vigente, tanto que Gustave Moreau pintaría una famosa acuarela en 1876, con la cabeza del Bautista elevándose por los aires mientras una exótica Salomé la observa asombrada; lo mismo sucedió en el mundo de las letras, con el libro *Salomé*, de Oscar Wilde, escrito en 1891, con una reinterpretación del mismo tema. El morbo causado por la temática seguiría influyendo en un mundo artístico que encontraba todavía, en los pasajes bíblicos, temas sobre los cuales volver. Para mí, ésta una de las pinturas más fascinantes que he tenido oportunidad de apreciar.

DESNUDO sentado en un diván. Amadeo Modigliani (1917). Óleo sobre lienzo. Colección particular.

Modigliani es otro de esos artistas que encarnan la idea de la bohemia y de la entrega absoluta al acto creativo. Nacido en Livorno en 1884, en el seno de una familia sefardí, Amadeo mostró inclinación por el arte a muy temprana edad, pero fue hasta los 14 años que comenzó una carrera artística al iniciar estudios de dibujo y pintura, los cuales se verían interrumpidos por una tifoidea primero y una tuberculosis enseguida. Esta última lo minaría considerablemente, derivando en una mala salud el resto de su corta vida. A los 22 años se mudó a la Ciudad Luz para rodearse de la vanguardia artística e intelectual del mundo. Ahí experimentaría con el cubismo de Cézanne y de Picasso; de hecho, algunos de sus primeros desnudos, conocidos como “cariátides”, presentan rasgos del cubismo y el arte africano (dejo una de ellas). Éstas son obras que se acercan mucho a la escultura, de la cual fue también gran artista. Ahí entablaría amistad con Chaim Soutine, Maurice Utrillo, y conocería a nuestro Diego Rivera. Pero París cobraba una factura alta para quienes se entregaban a sus noches con desenfreno: alcohol, ajenjo, hachís, sexo, soledad y miseria, fueron las palabras que describirían a Modigliani en su etapa parisina (la única que conocería). Viviendo al día, vistiendo siempre su traje de pana, gran dibujante y solitario personaje, fue reconocido por sus pares artísticos, no

Armando Hernández Soubervielle



Desnudo sentado en un diván

así por el público. Tristemente fue hacia el final de su vida que empezó a ver la luz al final del túnel. Viviendo con el gran amor de su vida (Jeanne Hebuterne), con quien procrearía una hija, murió intempestivamente de una meningitis cerebral de naturaleza tuberculosa (la infancia le cobraba también su factura). Su mujer, Jeanne, quien estaba embarazada, no soportó la muerte de Amadeo y se lanzó desde el balcón de su casa. Hoy los dos descansan juntos en el cementerio de Père-Lachaise de París. ¡Quién dijera que en la actualidad es el tercer pintor más cotizado del mundo! Por ejemplo, la pintura de esta cápsula fue subastada en 2010 y se pagó por ella, 68.9 millones de dólares...

El cuadro en cuestión forma parte de una serie de desnudos (35 en total), que pintaría entre 1916 y 1919 por encargo de su marchante de arte, Leopold Zborowski. En este cuadro vemos la factura y el sello característicos de Modigliani. Son desnudos que simplifican a la mujer –de hecho, a Amadeo le debemos el resucitar el desnudo en el arte moderno–, donde la línea se vuelve la gran aliada y dibuja casi de un solo trazo la silueta femenina, exagerando el largo de los cuellos, como si de erotizar esta parte de la anatomía se tratara. Si bien podemos decir que en sus retratos y desnudos la despersonalización es una de sus grandes características (fruto, sin duda, de una exploración con el cubismo y el expresionismo), en este cuadro hay un grado de intimidad que se intuye en el rostro de la modelo y que logra desnudar, en términos simbólicos, Modigliani. No sabemos a ciencia cierta si la modelo se está desnudando o si se viste, podríamos decir que lo segundo y que ello implica una cercanía previa entre el pintor y ella. La languidez de su mirada y el rubor de sus mejillas corroborarían eso. El peinado es algo importante a destacar pues nos habla de una mujer en la modernidad del París de principios de siglo, lo mismo su mirada, que si bien es lánguida como acabamos de mencionar, también es directa, no se oculta. Es una mujer dueña de su sexualidad y, por tanto, imbuida en el tránsito de la modernidad que alcanzaba a las mujeres en esa búsqueda de la libertad en muchos frentes.

Desnudo sentado en un diván es un cuadro más de corte erótico que sexual, ya que no hay necesidad de la total exposición del desnudo (como en otros de la serie), sino apenas una insinuación. El contraste de la piel –cuya pincelada es gruesa, casi violenta– con el fondo de un rojo cálido generan una atmósfera intimista que es rota solamente por la síntesis de la línea que perfila el cuerpo semidesnudo. Sólo hay delicadeza a la hora de tratar el rostro, el cual intuimos maquillado, con el carmesí de los labios jugando con el fondo del cuarto. Es una paleta de colores, la de este cuadro, que está jugando su papel muy bien, pues no sólo es la experimentación con una semiabstracción de la anatomía, sino que también hay una búsqueda de dialogar con una paleta de tonos adyacentes dentro de la gama de los rojos y los ocre. Es una pintura del cuerpo y una pintura del color. Una pintura de la pintura.

Una lástima que un pintor tan joven acabara su carrera tan pronto y que no viera –sino terrible de muchos de su época– el éxito que alcanzó *post mortem*.

EL pintor y su modelo. Juan Blanco (1950). Óleo sobre lienzo. Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí.

Juan Blanco y la metapintura como ejercicio autorreferencial¹

La obra que he escogido el día de hoy tiene que ver con las últimas cápsulas, tanto por temática como por influencia. Asimismo, he introducido en esta ocasión un título tentativo a la cápsula, tratando de guiar su discurso.

Juan Blanco es uno de esos artistas locales que, si bien tienen un lugar en el parnaso de la cultura nacional y fue reconocido a nivel internacional, en general poco se conoce de él. Afortunadamente hay ya un libro que ha abordado al artista y encausará los estudios posteriores.² Nacido en San Luis Potosí en 1922, Blanco mostraría predilección por las artes plásticas y la literatura desde temprana edad, lo que le trajo problemas con la familia pues, quién “en su sano juicio” quiere un hijo artista; más valía ser abogado –como quería el padre–, u otra profesión. Ello lo condujo a ser autodidacta en sus principios,

¹ Empezamos aquí una serie de cápsulas a las que les iré dando un título particular, independiente del título de la obra.

² Ana Isabel Merino Ávila *et al.*, *Juan Blanco y su mundo*, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, Secretaría de Cultura, Dirección de Patrimonio Cultural, México, 2020.



El pintor y su modelo

hasta que decidió irse a la Ciudad de México a estudiar arquitectura, aunque poco duraría en la facultad, abandonando sus estudios para ingresar a la Academia de San Carlos para, ahora sí, darles rienda suelta a sus aspiraciones estéticas. Ahí fue que conocería al pintor Ángel Zárraga, quien se convertiría en el mentor de Blanco, aunque en su obra poco se puede observar de la huella estética de aquel pintor duranguense. Una vez muerto su mentor en 1947, se acercó a Diego Rivera, con quien colaboró en murales y siguió perfeccionando su técnica, aunque pronto dejaría México para ir a Nueva York primero y, tras ganar un concurso en la Alianza Francesa, ir a Europa, como tanto le había sugerido Zárraga. En París conocería y trabajaría junto a Henri Matisse, y de ese periodo es la obra que nos ocupa el día de hoy; volveremos sobre este asunto en su momento. A su regreso de la estancia europea, trabajó en San Luis Potosí y la Ciudad de México, donde tenía un taller. El reconocimiento tanto por nacionales como por extranjeros fue amplio y bien ganado, viajó a Europa en varias ocasiones más. Su estética cambió mucho desde esa aproximación a las vanguardias históricas que podemos apreciar de su tardía estancia europea y fue evolucionando, aunque parece por momentos que hubo una involuntaria involución que encerró a Blanco. No tengo certeza, pero eso, más el fallecimiento de su hermana, quizás precipitaron al artista a un periodo final de su vida en el que el abuso del alcohol lo marcó. Tuvo un final trágico pues murió asesinado en 1988, cuando se preparaba para regresar a París.

La obra que presentamos el día de hoy se inscribe en la primera etapa parisina de Blanco. Resulta interesante porque se trata de una imagen compleja en la que en primera instancia resalta un desnudo, que podríamos vincular rápidamente con la serie de desnudos de Modigliani, de quien recientemente hablamos, pero me gustaría concentrarme en otros aspectos que me parecen interesantes y que hablan de la búsqueda del propio Blanco. La obra en cuestión es una metapintura, esto es, un cuadro que se encuentra dentro de otro

(puede ser más de un cuadro, dependerá de la obra y el artista); esto es importante de señalar, en primer lugar, porque lo que prevalece en este tipo de obras –más cuando el artista se pinta a sí mismo en el trance de la acción creadora– es una intención de distanciarse, a su vez, de la obra en cuestión y pensarse como pintor. Hay un proceso autorreferencial en el que la distancia que se toma permite al pintor observarse –y saberse– a sí mismo, como artista. En una obra como ésta, estamos hablando en consecuencia de un segundo nivel y el cuadro, dentro del cuadro, se convierte en un juego intelectual. Pero hay más, pues dentro del cuadro hay cuatro niveles de observación.

El primero es la ventana que se intuye en la parte inferior de la obra (el florero y el cortinaje que se desvela sólo sirven para acen- tuar esto), ese nivel coloca al espectador como el gran *voyeur* pues nos presenta de frente a la modelo desnuda; enseguida, el nivel de la modelo, reposando en el diván verde, junto al pequeño felino. El tercer nivel es el más interesante y es en el que encontramos al propio artista pintando a la modelo de espalda, ya la ha concluido –o al menos bocetado– y está trazando la ventana desde la que lo observa- mos, aunque no alcanza a pintar aún al observante. Pero ¿es Blanco en realidad? No conocemos fotografías de él barbado. Al menos yo desconozco si Juan era un hombre de abundante barba. Entonces, ¿el pintor se ha transmutado en otro o es el pintor viendo a otro pintor en el acto creativo? En cualquiera de los casos, la pintura se torna más interesante porque adquiere una nueva metatextualidad en la que se es otro o en la que el pintor observa al pintor pintar y, en consecuen- cia, quien está tras la ventana observando y pintando el acto de pintar, es Blanco y nosotros, a su vez, participamos del ojo del pintor. Estos juegos intelectuales de las metapinturas son los que hacen compleja una obra que en apariencia resulta simple. El cuarto nivel es el ven- tanal, que nos resulta un poco incómodo si consideramos la ventana inicial, no obstante, nos recuerda la casa estudio de Diego Rivera, su segundo mentor. En realidad, el cuarto está abierto por doquier, pues

un quinto nivel sería la vista superior, pero sobre ésta no nos detendremos.

Volvamos al artista: su cuello alargado nos recuerda los retratos de Modigliani y su camiseta marinera, a Pablo Picasso, a quien conocería cuando estuvo con Matisse. Regresemos ahora a la modelo: si bien puede recordarnos a Modigliani, del que ya hay una referencia en el pintor representado, debemos voltear a mirar al maestro con el que convivía en ese periodo: Matisse. Si regresamos 40 años atrás, hay una obra del gran maestro fauvista: *La danza* (1910), en la que hombres y mujeres de un fuerte tono naranja danzan en círculo frente a un fondo azul. La sencillez del trazo, la tonalidad, la anatomía, nos remiten a esta pieza de Matisse. En consecuencia, la obra de Blanco podría tratarse no sólo de una experimentación tardía de las vanguardias, sino un homenaje del pintor a sus mentores e influencias del momento; una oportunidad de, por medio de un guiño autorreferencial, transmutarse en otros, de los que nos deja pistas iconográficas. Decía mi querido y recientemente desaparecido amigo, Enrique García Blanco, que el ojo no ve lo que el cerebro no conoce y, para una obra como ésta, hace falta adentrarse en su metatextualidad y dimensionar la calidad y complejidad del pintor potosino.

¡La invitación ahora es pasar al Museo Francisco Cossío y que la gocen en vivo!



Sol de mañana. Edward Hopper (1952). Columbus Museum of Art.

SOL de mañana. Edward Hopper (1952). Columbus Museum of Art, Columbus.

“La soledad y el ojo del artista”

Quizás pocos como Edward Hopper para captar, por medio del óleo y el lienzo, ese sentimiento de soledad que la ciudad y la vida moderna trajeron consigo; sentimiento que muchos de nosotros estamos experimentando desde la soledad de nuestros cuartos, salas, cocinas, en estos días de resguardo mundial. Esa sensación de abandono y, al mismo tiempo, esa división entre lo externo y lo interno, se lleva incluso a niveles emocionales, que son los que explora este artista.

Hopper fue un pintor norteamericano nacido en Nueva York en 1882. A los 17 años estaba estudiando pintura por correspondencia para posteriormente ingresar en la Escuela de Arte y Diseño de Nueva York. Ahí exploraría más con las vanguardias históricas y con la pintura del Renacimiento, pasando por alto las experimentaciones cubistas, abstractas; esto condicionaría la expresión final de su arte, pues la influencia de los primeros impresionistas se reflejaría en un manejo intencional de la luz como eje central de muchas de sus composiciones. Viajaría en repetidas ocasiones a Europa para perfeccionar su técnica, no así su expresión, que encontraría un lenguaje único, vinculado al modernismo norteamericano, donde el realismo

(es acaso el máximo exponente del llamado “realismo americano”) y el tema de la urbe, se confabularían con un sentimiento de soledad que prevalece en la mayoría de sus cuadros. Hombre de pocas palabras, Hopper dejó que su obra hablara por él mismo, de hecho, le debemos la frase: “Si [todo] pudiese decirse con palabras no sería necesario pintar”. Fue poco reconocido al inicio de su carrera, teniendo que dedicarse a la ilustración, lo cual puede intuirse en su propia obra pictórica; en cambio, fue reconocido y galardonado por sus grabados y acuarelas. Es en la década de los 20 que ganaría notoriedad y empezaría una carrera reconocida; en esa misma década casó con Josephine Nivison, también pintora, quien sería su musa y modelo en la mayoría de sus obras. Con ella alcanzaría el punto más alto de su carrera, que culminaría con una muerte apacible a la edad de 84 años, en su estudio, en su natal Nueva York.

Hopper ha retratado en esta obra a Josephine (Jo, como la llamaba) a la edad de 69 años; sin embargo, lo ha hecho desde una distancia muy interesante, pues nos muestra a una mujer que puede ser cualquier mujer, en cualquier cuarto del mundo, recibiendo el sol matinal y separando ambos mundos en un instante. El exterior invade el interior de forma indirecta, pues es la luz la que baña e invade todo; mientras, Jo, ensimismada, sujetando sus piernas, con el camisón rosa subido, sobre una cama –ojo– tendida, el cabello recogido, mira hacia afuera con mirada ¿melancólica?, donde por la altura que se intuye a partir de la perspectiva de la ventana, encontrará más y más edificios de rojo ladrillo y altos tinacos. Sólo el sol matutino abraza el estado meditabundo de la modelo. La mujer no se acaba de levantar, lo ha hecho antes o acaba de llegar y se ha sentado, un instante, a recibir los rayos de sol de frente, en su soledad, en su aislamiento. No hay nadie, no hay nada (los objetos no existen, están ausentes), sólo está ella frente a la gran ciudad, la anónima ciudad, la típica ciudad norteamericana de mediados del siglo xx. Hay algo que es inquietante y es la falta de una reja o postes para el vidrio que, si bien se intuye,

es apenas una sombra en el marco. Ese juego hace que el interior se dispare al exterior y viceversa, como si nada detuviera la intersección de ambos planos, espacios, tiempos. Espacios que se intersectan en un tiempo congelado y, sobre todo, silencioso. Si consideramos el momento previo en el que llegó, se sentó sobre su cama hecha y se dispuso a conectarse con el exterior de una forma casi metafísica, impasible, convirtiéndose en un objeto más, ausente y aislado que es bañado por la luz (sobre la que hizo muchos bocetos), podríamos hablar de una transfiguración a través de la meditación sobre el espacio, meditación que no deja de ser melancólica. La soledad ha sido capturada así, brillantemente (tanto por el manejo de la luz como por el momento capturado), por el ojo del artista. Ni siquiera el ruido exterior de la impersonal y gran urbe irrumpe, la altura y el sol son los ingredientes necesarios para aislarse por completo y encontrar en la soledad, el propio ser.

No desesperemos pues, en nuestras soledades, ahí está Hopper diciéndonos que en la soledad está todo o, dicho como lo diría explícitamente: “La respuesta a todo está en el lienzo”.



Interior (la violación)

INTERIOR (La violación). Edgar Degas (1868-69). Óleo sobre lienzo. Philadelphia Museum of Art, Pensilvania.

“Degas y la hipocresía de la sociedad”

He estado leyendo que en las últimas semanas se ha disparado la violencia familiar en aquellos hogares donde viven en pareja o donde hay más de dos miembros. Es un tema delicado y no pude evitar recordar una pintura que nos ha significado un verdadero enigma para los historiadores del arte. No hace apología, ni siquiera es violenta de forma tácita, pero encarna, de forma simbólica, ese mismo tema. La idea de la cápsula de hoy es reflexionar a partir de la crítica social que hace uno de los grandes del impresionismo a la sociedad que le tocó vivir y que poco o nada ha cambiado.

Edgar Degas es uno de los grandes maestros impresionistas. Se le identifica, entre otras, por sus obras en las que plasma bailarinas, carreras de caballos, el circo (particularmente el Circo Fernando), etcétera, pero pocos, seguramente, conocen la obra que presento hoy. Vayamos por partes, Degas nace en 1834, en el seno de una familia acomodada y culta. Estudió literatura y al graduarse del Liceo, montó un taller de pintura en su casa, aunque pronto lo abandonaría pues su padre, de oficio banquero, lo impulsó a estudiar leyes, carrera que abandonó a los dos años para entrar a la École des Beaux-Arts en



Arriba, escena en la película Les noces rouges

1853. En 1864 conocería a Manet, con quien entablaría una fuerte amistad y comenzarían a pintar acerca de temas contemporáneos, dejando atrás las obras tradicionales. Es de este período la obra en cuestión. Seguiría pintando y dibujando, aunque con una breve pausa creativa pues, en 1870, se alistó en la guardia nacional para defender París en la guerra franco-prusiana. A su regreso de la guerra, se unió a los Impresionistas (Manet, Monet, Renoir, etcétera), aunque no comulgaba con ellos en cuanto a pintar al aire libre, centrándose, como desde un principio, en temas de interior (el circo, la ópera, el teatro), aunque la luz sí que fue un asunto de importancia para él, incluso desde antes, como veremos en la obra del día de hoy. Un problema en los ojos condicionó mucho el decurso de su vida adulta, lo que, sumado a la precariedad económica (el hermano había despilfarrado la fortuna del padre), hicieron que Degas terminara su vida en soledad y pobreza, hasta su muerte en 1917.

La obra llamada originalmente *L'intérieur* fue pintada justo en el periodo en el que Degas está explorando con la temática de la vida contemporánea, con la luz y con el movimiento; de este periodo son, como anticipé, sus bailarinas y sus carreras de caballos, algunas de sus obras acerca de la ópera y del circo. Esta pieza adquiere relevancia, precisamente, porque rompe con todo lo anterior, pues pone en escena una realidad que no era nueva. No hay movimiento en la representación (todo lo contrario), como en algunas de sus bailarinas, manteniendo únicamente el valor lumínico como el eje del discurso que construye la complejidad de esta pintura. Lo que sí hay es un gusto por lo teatral, y lo que ha pintado Degas semeja una escenificación dramática. Debió ser una pieza muy importante para él o con una carga simbólica muy personal porque permaneció en su propiedad por más de 40 años y se refería a ésta como su “pintura de género” (esto es, una obra que refleja lo cotidiano, que bien podríamos llamar “costumbrista”). ¿Qué es lo que vemos en la obra? Un punto focal al centro que es la lámpara, gran protagonista, pues con su luz baña y

genera sombras en los dos extremos en tensión. La pantalla de forma triangular se convierte en el vector que lanza sendas líneas de fuga a una y otra esquina del cuadro, generando una profundidad que se acentúa por la cama en perspectiva a la derecha, la maleta y el tapete al centro y el mantón negro sobre las piernas de la protagonista a la izquierda (esta composición refleja su conocimiento de la pintura clásica y académica). Sigamos aquí. Dicho mantón cubre las piernas de una mujer que se encuentra sentada, de espaldas, con camisón blanco, lo que hace que la luz sea más potente en esta porción de la escena; esta prenda está media puesta, el hombro desnudo; un punto de luz sobre éste hace que subamos la vista al rostro de la mujer, el cual se intuye recargado en el respaldo de la silla. ¿Llora? No lo sabemos, lo que sí podemos decir es que está incómoda, sufre. En el piso una prenda más, un corsé blanco, tirado, arrancado o arrojado, da igual, se convierte en un elemento de transición que nos lleva a la parte en la que la luz ha dejado de bañar directamente para convertirse en sombras. Un personaje masculino, imponente, se recarga en la puerta del cuarto, su sombra lo dispara hacia el techo y lo agiganta. Observa fijamente, severamente, a la mujer en la silla. De hecho, se puede trazar una línea desde los ojos del personaje masculino hasta el hombro desnudo de ella. La postura es importante, sus piernas están separadas, en tensión; sus manos metidas en los bolsillos ocultan algo, están expectantes. Vestido completamente, domina la escena e irrumpe en la intimidad del cuarto y más aún, irrumpe en la intimidad de ella. Hay una violencia pasiva sugerida de forma nada sutil, la luz juega un papel fundamental en ello. El cuarto ha sido construido para dar una falsa sensación de calidez: la cama bien hecha (sobre la que están el sombrero y el faldón de la mujer), el tapiz con flores, la chimenea encendida, el espejo (un espejo que poco o nada refleja, ni siquiera la lámpara), el cuadro y el mapa en uno y otro muro, un grabadito sobre la cabecera y, sobre la mesa la maleta abierta y un collar de perlas.

Pero todo es una construcción, un montaje que sirve de telón de fondo como si de una escena de teatro se tratara.

¿Qué ha escenificado Degas aquí? Aparentemente hay una crítica severa a la relación entre hombres y mujeres. Ese juego de posiciones y dominio es muy evidente. ¿A eso se refería con una pintura costumbrista? ¿Acaso está señalando la forma en la que el hombre ve a la mujer en esa época? ¿Denuncia? Hay en el cuadro algo perturbador cuya violencia no ha estallado aún, pero está a punto de hacerlo. No sólo es una violencia sexual (lo que ya se intuye si consideramos el corsé en el piso y el hombro desnudo), también hay una violencia de posiciones y jerarquías. Una violencia cargada de silencios. Degas quizás está pintando la hipocresía de una sociedad que ocultaba su verdadero rostro tras las puertas de sus cuartos (en su “interior”, como llamó a la obra), una sociedad donde la violencia familiar y de género era común y más frecuente de lo que se pensaba y quizás por ello la obra esté más vigente que nunca. En 1912 le pusieron (no Degas) el subtítulo de “la violación”, que hace alusión a la violenta carga emocional y psicológica que se puede intuir en la pintura. Se ha querido vincular esta pintura con una escena de una novela de Émile Zola (*Thérèse Raquin*) escrita en 1867, aunque para mí la comparación con uno de los pasajes me parece un tanto forzada. Creo, más bien, que hay un sentido de contemporaneidad en el cuadro y una crítica social como ya apunté. Degas conoce el interior, se ha especializado en ello y ha buscado también el interior de los personajes que retrata. Que la obra no saliera al mercado es prueba de lo que suponía para el propio artista. Como colofón diré que descubrí, por accidente, una escena en la película *Les noces rouges* (Claudel Chabrol, 1973), basada en esta pintura (dejo imagen).

Regreso al tema de inicio, en estos días de encierro, esta realidad parece que se hace más y más visible. Degas criticó en su momento esto desde su arte, hoy hay muchas formas de llamar la atención y de proteger a quienes la están padeciendo, así que no nos quedemos callados.



La chica del bluyín roto

La chica del bluyín roto. Darío Ortiz (2015). Óleo sobre lienzo. El Museo del Pueblo de Guanajuato, Guanajuato.

“La intimidad cotidiana con visos del pasado”

Darío Ortiz es otro de esos pintores latinoamericanos que conocí hace apenas unos pocos años y que, al igual que en el caso de Claudio Bravo (de quien ya hablé en estas cápsulas), me parece fantástico. Lo traigo, además, a colación en esta cápsula porque hoy Colombia ha estado muy presente en mi día escuchando a la barranquillera, Ikira Barú, con su versión de “Con los años que me quedan”.

Darío Ortiz, nacido en Ibagué (capital del departamento de Tolima, Colombia) en 1968, es un pintor y escritor que, si bien se formó como profesional en un área completamente ajena a las artes plásticas (primero derecho y luego química en la Universidad Nacional), terminó dedicándose –pues era su destino, como él lo llama– a la escritura y a la pintura. De esta última, su aprendizaje fue, básicamente, autodidacta, aunque con un fuerte componente de la pintura clásica, la cual conoce y maneja con toda precisión, de forma tal que tiene un dominio de la técnica muy preciso (lo ubicamos en la corriente neorrealista) que le permite crear obras con un cariz contemporáneo, pero influidas directamente por los temas clásicos. Ello ha derivado en que se le considere una de las figuras predominantes en la pintura

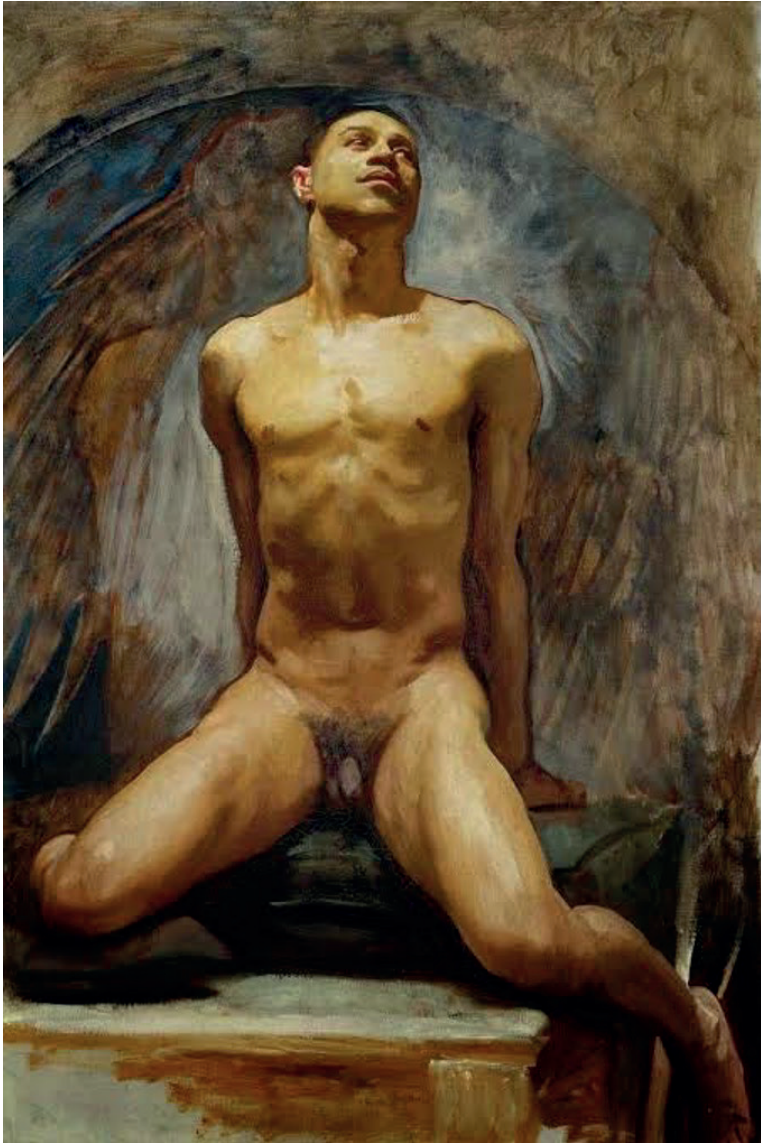
narrativa contemporánea. Radicado en México desde el año 2013 ha seguido con su carrera artística que ya desde su natal Colombia venía construyendo con mucho éxito, desde la década de los ochenta, exponiendo en Estados Unidos, Europa, Sudamérica y, por supuesto, en nuestro país.

A Ortiz lo conocí en Guanajuato, en el ya lejano 2015. La exposición en la Sala David Alfaro Siqueiros estuvo perfectamente cuidada y el propio pintor participó en ello; ahí, entre tantas obras magníficas, cargadas de un realismo impactante y de un conocimiento muy claro del canon clásico, una captó mi atención: *La chica del bluyín roto*. Resultaba evidente que la figura humana es el tema principal en la obra del colombiano, también lo era su conocimiento de la pintura renacentista y de los siglos posteriores. La pintura de Francisco de Zurbarán se puede respirar en casi toda la obra de Darío Ortiz: en la composición y la teatralidad de las escenificaciones (todas planeadas, pensadas, imaginadas previamente y, por tanto, artificiales, pero no por ello menos impactantes), pero también en la paleta y en el tratamiento de los personajes. Lo que me gustó primero fue su carácter autónomo, pues si bien la influencia de la pintura clásica es directa y clara, hay un distanciamiento al construir estas escenas desde una perspectiva contemporánea, pero más allá de ello, porque hay una intención constante de desacralizar lo sacro. En cada obra participamos de una intimidad que rompe el esquema de distancia que las obras de carácter religioso o historicista solían tener. Pero la obra en cuestión me asombró. Me asombró porque la mirada de la chica me enganchó. En la pintura aparece ausente de lo que pasa a su alrededor, concentrándose en el espectador. Es un personaje ajeno a la escena que se desarrolla, ajena incluso al propio Ortiz, quien pincel en mano, extiende su brazo mostrándonos el boceto de las modelos que, cual sibilas, aparecen en el fondo de la composición, formando parte de un lienzo en proceso de pintarse. Dibujos preparatorios de otra pintura que está siendo construida mientras la joven, despreocupada,

nos mira fijamente con una mueca que disfraza una sonrisa. Con sus ojos francos, su bella barba partida y su cabello alborotado, sus *jeans* rotos y sus tenis desgastados, sentada en una posición cómoda sobre el banco de modelaje, nada la disturba, captamos su atención y nos la prodiga, así como ella capta la nuestra. De esta manera, la pintura que tiene otra pintura dentro de ella misma (ya hemos hablado de la metapintura en estas cápsulas) nos habla de la frescura que el propio Ortiz pretende imprimir a su arte. Una composición basada en el dibujo y el canon clásico, en la tradición renacentista, barroca, sí, pero con un toque que hace convivir el presente con el pasado.

La juventud puesta al servicio de una atmósfera creativa en proceso, en la que está absorto el artista, pero en la que nos deja ver, por un instante, a una modelo desprovista de toda construcción y escenificación, para que conviva directamente con nosotros con la más absoluta de las naturalidades y, por tanto, con la mayor complicidad. La belleza, por tanto, no está en la pasarela de las modelos que posan para el artista en su configuración artística, sino en la simplicidad de lo cotidiano. Esta pintura se convierte, en consecuencia, en un performance: el pintor dibuja, boceta, pinta y, mientras lo hace, en los intermedios, esas modelos observan y participan con nosotros, más que con el propio artista. La chica será vista con ojos de pasado, pero tendrá siempre la vitalidad de su actualidad, intimidad que comparte en esta obra a partir del desenfado de su presencia, vestimenta, pose, belleza.

Esa es la gran virtud de Ortiz: hacer que las obras que construye en franca escenificación convivan con el espectador (¡dialoguen!), con una intimidad que se sale del lienzo y destruye el artificio con que fueron construidas. Sumémosle la calidad técnica y tenemos una obra magnífica de arte contemporáneo.



Estudio del desnudo de Thomas McKeller.

ESTUDIO del desnudo de Thomas McKeller. John Singer Sargent (ca. 1917-1921). Óleo sobre lienzo. Museum of Fine Arts, Boston.

“La mirada oculta de un artista ‘comercial’ del siglo XIX”

Seguiré con el realismo en esta ocasión, sobre todo porque ayer presenté a Darío Ortiz y recordé a Claudio Bravo. La obra del día de hoy, de hecho, me recuerda a su vez a Rafael Cauduro, un hiperrealista mexicano. Me interesa, no obstante, hablar de esta obra porque rompe el molde de un pintor que me pidieron abordara en alguna de las siguientes cápsulas y creo, por la proximidad de las anteriores, que es el momento justo de hacerlo. Romper el molde, aparecerá aquí, como una forma de vivir la alternancia entre una vida pública y una secreta, cargada de deseos prohibidos para esa época.

Nacido de padres norteamericanos en Florencia, en 1856, John Singer Sargent se mudó a París donde aprendería a pintar en la École des Beaux-Arts, perfeccionando una técnica para la que había demostrado, previamente, su habilidad. En una primera etapa, el pintor se dedicó al paisaje (incluso experimentó con el impresionismo y mantuvo una fuerte amistad con Monet), pero en 1877 comenzó su carrera como retratista, lo que realmente le ganaría fama en uno y otro lado del Atlántico. La virtud de Sargent era poder capturar la esencia, personalidad e individualidad de los retratados. Las clases

acomodadas, ávidas de posteridad lo contrataron asiduamente, lo que catapultó al pintor. En 1887 viajaría –previa escala londinense– a Nueva York y de ahí a Boston, donde encontraría fama entre los círculos aristocráticos de aquella ciudad. Algo que hay que destacar es la técnica del autor, pues rara vez hacía bocetos, plasmando el óleo directo al lienzo. Fue un pintor furibundo, pues se sabe que creó más de 900 pinturas al óleo y unas 2 000 acuarelas. Su tarifa era considerable y su trabajo continuo, lo que le permitió cerrar su taller a la edad de 50 años, aunque siguió recibiendo encargos, entre los cuales están los murales para el Museo de Bellas Artes de Boston, que nos interesa comentar para fines de la obra en cuestión. Conocido como el Van Dyck de su época (nada más y nada menos fue Auguste Rodin quien lo dijo), la obra de Sargent destaca por su realismo y su calidad técnica. No obstante, se conoce a Sargent como un pintor convencional, retratista de una sociedad anquilosada y, de alguna forma, un anti-modernista, al menos en la sociedad norteamericana.

En cuanto a su vida privada, fue siempre muy celoso de ella, no conociéndosele pareja alguna, rodeado siempre de amistades y familiares. Rechazó el título de Sir que le ofreció la corona británica y prefirió quedarse con su nacionalidad estadounidense. Al parecer su vida londinense, parisina y veneciana poco dejaba a la imaginación y resultaba más libre, por decirlo de alguna manera. Se sabe que convivió con Oscar Wilde (quien no requiere presentación) en Londres y con Robert de Montesquiou (un poeta simbolista francés, conde, dandi y abiertamente homosexual) en París, mientras que su fijación en Venecia estaba en retratar gondoleros; ello ha conducido a los especialistas no necesariamente a preguntar acerca de la vida sexual de Sargent (lo que en realidad carece de importancia), sino de los vínculos estéticos que formó con artistas de una vanguardia que, en muchos sentidos, buscaba emanciparse de las ataduras y convencionalismos de una época y una sociedad atadas a supuestos morales tradicionales. Por ello resulta importante abrir el espectro de análisis

de la vida y obra de un artista que mantuvo una fachada de “decencia” y tradición artística, ya que, incluso con todo y su carga exótica (sus cuadros acerca de la familia Wertheimer fueron acremente criticados por exagerar lo que se consideraba “judío”), no dejó de ser considerado un magnífico pintor de retratos y paisajes, dentro del gusto aristócrata, pero sólo eso. Hoy sabemos que había una faceta oculta muy compleja e igual de importante.

El cuadro que presentamos aquí rompe el esquema de esa fachada pública. Implica un acercamiento íntimo a la sexualidad del artista fuera de la visión estereotipada que se tiene de él. Hay en la obra una sensualidad absoluta que encaja con los arquetipos homoeróticos que rompen con esquemas románticos, posicionando a Sargent en una modernidad que no se le había adjudicado.

El modelo que ha posado para Sargent es Thomas Eugene McKeller, un afroamericano que Sargent conoció hacia 1916 trabajando como mozo de elevador en el hotel Vendom en la ciudad de Boston. Esto último me parece muy significativo si consideramos que aquella ciudad del Atlántico norteamericano es bien conocida por su catolicismo y conservadurismo, pero que resultaba –aun con todo ello– más liberal y progresista que el tradicional sur de la Unión Americana. La relación Sargent-McKeller se extendió por una década aproximadamente, sirviendo de modelo para lo que serían los murales de la escalera y de una de las alas del Museo de Bellas Artes de Boston (1917-1921), así como para otros encargos. Del Museo de Bellas Artes, el cuerpo de McKeller sirvió para representar especialmente a Apolo (el propio afroamericano mencionaría que Sargent construyó los murales usando su cuerpo, no así su cabeza, por supuesto). Eros (alado, como debe ser –sobre él volveremos–), Hércules, los Vientos, Atlas, Faetón, etcétera, así como los cuerpos que son castigados en el infierno, todos muestran los trazos anatómicos de los estudios que Sargent realizó con el joven (tenía 26 años cuando lo conoció) McKeller. Más allá del estudio del cuerpo, en los dibujos de Sargent se apre-

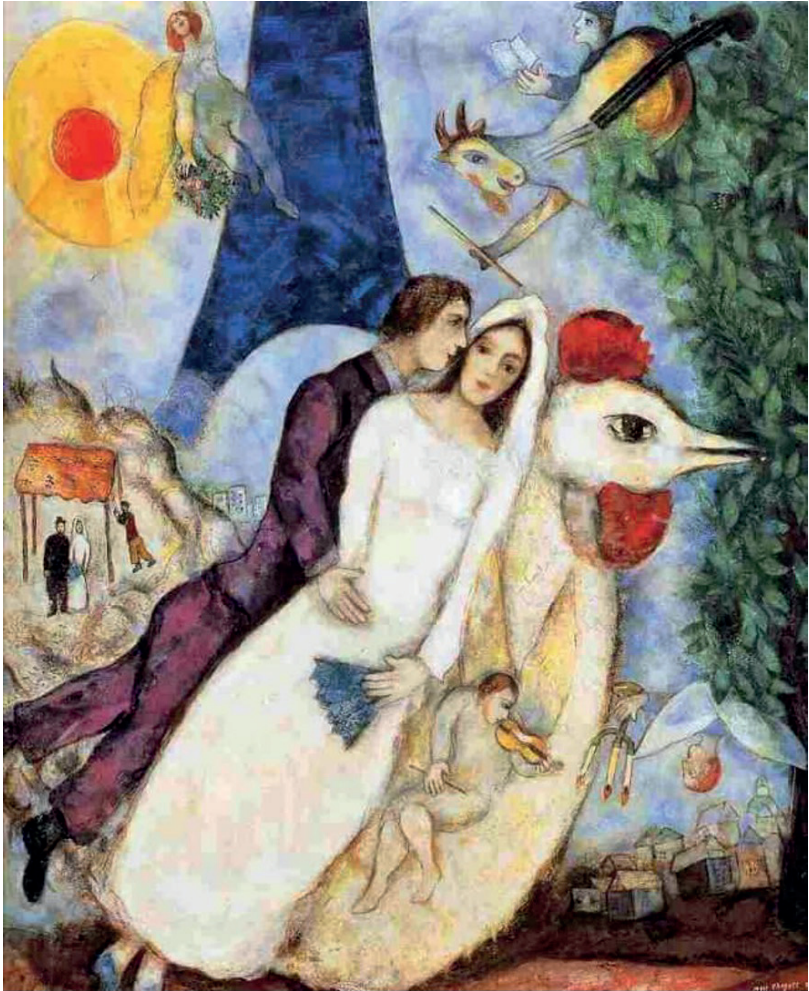
cia una curiosidad de carácter más bien hedonista, en la que el ojo del artista se recrea en el desnudo del modelo. Coincido con otros académicos en el hecho de señalar más el carácter homoerótico de estos dibujos y pinturas, que una visión homosexual, pues hay una diferencia importante en ello: lo primero hace énfasis en un deseo y lo segundo en una identidad y de ello, no hay certeza en el caso de Sargent, salvo lo que se puede intuir, y ello queda sólo en ese ámbito.

Si comparamos el *Estudio de desnudo de una mujer egipcia* realizado en 1891 para la Biblioteca Pública de Boston (y del cual debo decir que la falsa humildad de Sargent se hace notoria con este título), además de ser el único desnudo femenino que se le conoce hecho al óleo, veremos que, si bien logra captar la sensualidad de la modelo, no hay un ojo quisquilloso, no hay un Sargent *voyeur*, a diferencia del estudio de Thomas McKeller.

En el estudio hecho a McKeller, Sargent nos muestra un desnudo masculino frontal, imagen que aun hoy en día resulta de una potencia visual muy fuerte. La posición de McKeller es forzada, sus piernas están abiertas, en tensión sobre un taburete, mostrándonos su sexo de forma explícita. El cuerpo adquiere un tono muscular absoluto pues los brazos, al igual que las piernas, se extienden tras la espalda, de forma tal que tanto piernas, glúteos, brazos, abdomen y pecho, se encuentran en absoluta tensión. Esta posición no es natural, hay una construcción por parte de Sargent, una intención de que su modelo se tensara y abriera para capturar y expresar en el lienzo cada parte de su cuerpo; hay un empeño muy claro de mostrar(se)lo. La posición de la cabeza es interesante pues el cuello se extiende hacia atrás y nos permite ver el detalle de éste y del rostro de McKeller, quien posa sus ojos en un foco de luz que llega desde un ángulo superior. Me interesa destacar esto pues, si finalmente Sargent quería el cuerpo de McKeller como vehículo referencial para los murales (cambiaría las cabezas, ya lo dijimos), ¿por qué esforzarse tanto en representar con tal detalle el rostro de su modelo? Hay una intención de capturarlo en todo su

esplendor. Me intriga el hecho de las alas (parece que después quiso borrarlas) de ángel que surgen de su espalda, lo que, sumado a la vista al cielo, me hace pensar en Eros (recordemos el Eros de los murales), pues no deja de ser una figura erótica y erotizada la que ha capturado Sargent; pero también me recuerda la temática de los ángeles caídos. ¿Era para Sargent una suerte de ángel caído ese afroamericano que representaba sus más secretos deseos? No olvidemos que en artistas que, como él, ocultaron su sexualidad o sus deseos, el tema del pecado siempre estuvo presente, aunque también la redención, y el retrato de McKeller también nos puede remitir a ello. No puedo evitar pensar en ambas posibilidades al observar la composición y los elementos del cuadro. Eros-ángel caído, una dualidad posible. El ojo inquisitivo de Sargent al observar a su modelo con tanto detenimiento y detalle lanzan mil preguntas sobre ello. No puedo pasar por alto una realidad que también es de importancia: la situación interracial. Ser afroamericano en Boston, en 1917, no era una posición cómoda sin duda (no lo era en todos los Estados Unidos), y el hecho de considerar a un hombre blanco como Sargent, de 60 años y a su efebo de 26 años y piel negra, no sólo nos habla de una diferencia etaria sino racial, que resulta una vía más de investigación en las formas de sociabilidad de ese momento en espacios y medios como el artístico.

El mundo oculto de Sargent me parece, sin duda, más interesante que su faceta comercial. Fuera del morbo que puede despertar, nos habla de un artista moderno, buscando expresiones más complejas, más sensibles. Que su cuadro nunca se vendiera y formara parte de su taller hasta el último de sus días, nos habla también de la importancia que este hombre afroamericano supuso para los últimos años de ese gran artista que fue John Singer Sargent.



Los novios de la Torre Eiffel

Los novios de la Torre Eiffel. Marc Chagall (1938-39). Óleo sobre lienzo. Centre Pompidou, París.

“La colorida resonancia de la nostalgia por la tierra”

Hoy sábado revisaremos una obra de Marc Chagall. Hay algo en la obra de este pintor que evoca el mágico e idílico mundo de la primera niñez, una niñez, además, pastoril y bucólica. Imaginada o recordada, o ambas a la vez, en Chagall contemplaremos la esperanza de ver el mundo con ojos de amor, a pesar de las adversidades.

Nacido en Vítebsk (Bielorrusia, que por entonces era parte del Imperio Ruso) en 1887, en el seno de una familia judía jasídica (¡esto es fundamental!) cuyo padre trabajaba en una pescadería y la madre vendía arenque, harina, azúcar. Fue el mayor de nueve hermanos y vivió en dicha ciudad hasta los 20 años, cuando se mudó a San Petersburgo (Rusia), donde empezaría sus estudios formales de arte (en Vítebsk había comenzado a hacerlo, aunque de manera informal). En esta ciudad ganaría fama y notoriedad, pero como todo artista de la primera década del siglo xx, si quería catapultarse a la fama y convivir con las vanguardias artísticas, el paso obligado era París. Así, en 1911 se mudaría (becado) a la capital francesa, donde conviviría con los pintores Modigliani, Soutine, Delaunay (cuyo manejo del color, me parece influyó en Chagall), Léger, así como con poetas tales

como Apollinaire o Max Jacob (no dejo de encontrar, asimismo, una poética en Chagall). Por supuesto que la agitada vida cultural parisina de principios del siglo xx le permitió convivir con los impresionistas, postimpresionistas, fauvistas, etcétera, que le permitieron cambiar su concepto del color, por lo que su paleta maduraría a un expresionismo único, pero que claro, tenía un antecedente en todo lo que aprendió en su estancia en la Ciudad Luz. Regresó en 1914 a Vítebsk (tras una exitosa exposición en Berlín) para casarse con Bella Rosenfeld, la novia que había dejado atrás. Creo que este aspecto es fundamental también para entender la obra de Chagall. Su idea del amor, de la pareja, del compromiso. Volver, siempre volver al primer amor. La Primera Guerra Mundial haría que Chagall se quedara varado en Vítebsk, donde además le tocaría vivir de cerca la Revolución rusa (1917) en la que participaría y que lo condujo a convertirse en Comisario de Arte de Vítebsk, donde fundaría la Escuela de Arte. Dos años después se mudaría a Moscú y, posteriormente, en 1923, tras una breve escala en Berlín, se mudaría a París con su esposa y su hija. Ahí, Chagall experimentaría un reconocimiento importante más como grabador que como pintor, pues fue solicitado en varias ocasiones para ilustrar libros. En los años siguientes su producción pictórica bajó en cantidad, pero adquirió una poética importante. Pero la guerra asomaba de nuevo en Europa y, para cuando los nazis ocuparon París, Chagall y su familia tuvieron que salir de la capital francesa, llegando a los Estados Unidos en 1941. Viviría con su familia en Nueva York y, en 1944, en dicha ciudad, su esposa moriría de una infección viral. Volvería a Francia en 1948 con su joven amante, Virginia Haggard, con quien viviría hasta 1952. Ese año conocería a Valentina Brodsky, con quien se casaría y viviría el resto de su vida. Estos años, desde su regreso a Francia fueron muy prolíficos y afianzaron la visión del artista, así como su nostalgia por Vítebsk y por París (desde su regreso a Francia se instalaría en la Costa Brava, cerca de Niza) y proyectaron su amor por su segunda esposa. Murió a

los 98 años con el reconocimiento, en vida, de ser uno de los grandes pintores del siglo xx.

¿Por qué una reseña biográfica tan larga esta vez? Simplemente porque cada aspecto de su vida forma parte del *corpus* iconográfico de Chagall. En su obra fusiona dos realidades contrapuestas: la de su primera edad, en su natal Vítebsk, y la de su vida parisina, con el mundo occidental y la modernidad –las vanguardias históricas a tope– como telón de fondo. Decíamos al principio que en Chagall hay un dejo de alegría constante que se desborda (a pesar de la nostalgia y la melancolía que también pueden respirarse en su obra) y ello nos lleva no sólo a su talento personal, sino también a su formación familiar. La rama del jasidismo judío –que indicaba que me parecía fundamental– busca acercarse a la bondad y la piedad y recuperar la espiritualidad y la alegría, frente a la postura ortodoxa, más académica y rígida del judaísmo. Esto debió jugar un papel importante en la visión del mundo del pintor. En esta pintura, en particular, podemos ver varios aspectos relativos a ello. En primer lugar, observamos a una pareja de novios que flotan o, más bien, están suspendidos gracias a la gallina-vehículo que los transporta, mientras la pareja se muestra feliz, joven, amante. Aquí Chagall nos lleva a su historia de amor con Bella, su primera esposa, con quien se mudó a París. A lo lejos, en la izquierda, la escena de la boda, bajo un dosel nupcial (un palio conocido como jupá y que es costumbre en las bodas tradicionales judías) en el momento en que los novios (ataviados con la vestimenta típica) salen de éste. Este dosel simboliza para los judíos el nuevo techo familiar y, Chagall ha rememorado su boda (sobre nubes algodonas), pero haciéndonos ver que la antigua casa familiar ha quedado atrás mas no olvidada. La gallina-vehículo ha traído a los novios, entre música, a una nueva casa familiar en otra ciudad; vestidos modernamente, cambiados los espacios y los tiempos, el artista fusiona en uno solo dos momentos de la misma historia: los novios eternos, casados en Vítebsk, mudados a París, aunque siempre los mismos, con

su pasado en su tierra y en la de sus ancestros. El campo, las coplas, las rimas, las canciones de cuna, las infantiles, todo habita el imaginario de Chagall, ahí donde las gallinas y los violines (tan importantes en la tradición judía) juegan su parte; donde las vacas se transmutan en instrumentos de cuerda creando nuevos seres híbridos, y los poetas le recitan al cielo y al sol. Chagall dijo en alguna ocasión que creció entre gallinas y vacas y que, por ello, cada que podía las representaría; ahí una explicación directa que nos permite entender el mundo imaginado-nostálgico del pintor. Asimismo, observamos seres alados (no necesariamente ángeles, aunque pueden ser tales ya que Chagall hizo uso de referencias bíblicas constantemente), uno de ellos sosteniendo un candelabro con tres velas que nos recuerda la menorá hebrea (aunque en éste los brazos son siete), pero que me parece que habla de los tres judíos traídos del campo (el ser alado surge de un árbol) a la gran ciudad y esos tres judíos no eran otros sino él, Bella e Ida –su hija–. El otro ser alado es una suerte de Ícaro que vuela hacia el sol, ramo de flores en mano. Me parece que juega aquí un poco con la idea de las ambiciones que lo llevaron a volar lejos del nido familiar, aunque sus alas no se derriten, sino que sobreviven y suben hasta una inmensurable Torre Eiffel que surge gigantesca sobre lo que es la representación de París, símbolo inequívoco de una ciudad y un país que los había acogido y que representaban todo lo moderno. Todo es resonancia en la pintura: suenan los violines; las vacas y las gallinas emiten sus propios sonidos, los vates recitan al disco solar. Todo es alegría y nostalgia, cambio y recuerdo. Memoria y transmutación. Parece que Chagall nos quiere decir que, aunque todo cambie, nada cambia, pues la memoria está ahí, para arraigarnos a la tierra, a las tierras, a todas las que pisemos. Arraigo y libertad, son dos temas que aparecen aquí como dualidad que, a través de la imaginación y el colorismo, se fusionan en una ensoñación, en una festividad constante y absoluta a la que somos invitados a través de los ojos de un artista que, a pesar de haber vivido los horrores de la guerra y la desesperan-

za, no se abatió y siguió viendo el mundo con ojos de niño. Soñemos pues, con los ojos abiertos, con esa resonancia de la nostalgia por la tierra a la que nos invita Marc Chagall.



Eugène Manet en la Isla de Wight

EUGÈNE Manet en la Isla de Wight. Berthe Morisot (1875). Óleo sobre lienzo. Musée Marmottan Monet, París.

“Luz y roles de género desde la visión de una impresionista”

Hoy he preparado una cápsula con una obra de una artista que me gusta mucho y que casi estoy seguro, pocos han escuchado –lamentablemente– de ella. La traigo a colación porque me parece importante seguir mostrando obras de mujeres artistas en estas cápsulas y porque la tengo fresca en la mente a partir de una adivinanza que me hicieron hace poco –fallé, debo decir– respecto a descubrir a un autor a partir de observar sólo la sección de un cuadro. Dicho fragmento me hizo recordar de inmediato la enérgica pincelada de Berthe Morisot, obviando que también Cézanne se caracterizó por eso. Ello me abrió la puerta al diálogo con una artista que fue tan importante como sus contemporáneos y que destacó en ese mundo de varones que encabezaban la ruptura artística.

Nacida en 1841 en el seno de una familia acomodada, Berthe fue educada con un gusto refinado, donde las artes formaban parte de la instrucción de una dama. Pero más allá de la educación que una familia burguesa podía prodigar a sus hijas (Berthe tenía una hermana, Edma, quien también cultivó las artes), estaban las cualidades innatas

que ambas presentaron en materia de dibujo, lo que llevó a sus padres a contratarles lecciones privadas –las academias de arte estaban vedadas para las mujeres–, de dibujo y pintura, lo que permitió que se acreditaran como copistas en el Museo de Louvre en 1858. Ésta fue la piedra de toque en la carrera artística de Morisot, ya que a través de estas prácticas en el museo conocería a Camille Corot (uno de los más reputados retratistas y paisajistas de su tiempo), quien ha sido identificado como uno de los pintores base en la propuesta que posteriormente los impresionistas defenderían frente a todo el romanticismo académico. ¿Por qué? Simplemente porque Corot defendía la ejecución de las obras de paisaje al aire libre. La experiencia de los sentidos frente a la luz y las atmósferas cambiantes desafiaba de forma radical las construcciones idealizadas de los románticos que, a puerta cerrada, recreaban paisajes idílicos. En 1864, a sus 23 años, expuso en el Salón de París (la exposición de arte más importante del mundo en el siglo XIX). La enseñanza de Corot marcó definitivamente a Morisot, pero también a Manet y Monet, a Renoir y a Pissarro. Con Édouard Manet, a quien conoció en 1868, tendría una especial relación artística (de hecho, posó para él en repetidas ocasiones), influyendo uno en el otro –se dice que fue Morisot quien sacó a Manet del Louvre para llevarlo a pintar al aire libre, lo cual se vería reflejado en su obra. Tal fue la cercanía con Manet, que Berthe terminaría casándose con Eugène, hermano menor de Édouard (en 1874). Pero ni siquiera su nueva condición de esposa y posteriormente madre –tendría una hija años más tarde– hizo que su vocación menguara. Sus temas, sí que cambian, pues su hermana y sus hijos (Edma se había casado años atrás y había abandonado la pintura), así como lo cotidiano (un día a día moderno, con las ventajas de pertenecer a una familia burguesa, por supuesto) se vuelven la esencia de este periodo, pero la constancia y disciplina para pintar no variarían.

De esta serie de pinturas vendió un número importante de ellas, con lo cual se verifica la importancia y reconocimiento de que go-

zaba. La crítica la favorecía y también la llegó a cuestionar, con lo cual, a su vez, constatamos que era una más entre sus pares. En 1874 formaría parte de la primera exposición impresionista (fue la única mujer entre los artistas reunidos), junto con Degas, Cézanne, Sisley, Pissarro, Rouart, Monet y Renoir, entre otros; y no faltaría a ninguna de las subsecuentes (salvo un año, cuando nació su hija), lo que habla de su compromiso con el arte. En 1892 tuvo su primera exposición individual, con gran éxito, aunque tres años después fallecería por complicaciones pulmonares. Tal fue el reconocimiento que tenía de sus colegas que un año después de su muerte, Degas, Renoir, Monet y Mallarmé, organizaron una exposición retrospectiva de Berthe Morisot. No fueron los pintores varones contemporáneos de Morisot quienes la apocaron, fue la reducida visión de los marchantes y de los historiadores de arte posteriores (quienes se enfocaron en los integrantes masculinos del movimiento), quienes la relegaron a un plano secundario, opacando a alguien tan decisivo en el impresionismo como lo fue Berthe Morisot.

Podríamos caer en la tentación de llamar a la obra de Morisot como femenina o feminista, pues si bien retrata y refleja la condición de la mujer, no son éstos los únicos temas que desarrolla, eso sería reduccionista para una artista que dejó muestras de gran calidad en su arte desde una amplia perspectiva y un amplio rango de temas; no obstante, mucho de visión de género tiene su obra. Consideremos además que, como ya hemos establecido, gozaba de prestigio y de reconocimiento de sus pares. Sería limitado también hablar de una sensibilidad femenina a partir de la paleta usada, de algunos temas desarrollados y de la representación de lo cotidiano; la fuerza de su trazo y su pincelada (acaso la más libre y marcada de los impresionistas) contradicen lo anterior. Por supuesto que vive la realidad de las mujeres de su época –por ejemplo, no podía asistir sola a los cafetines y lugares de reunión de la comunidad artística parisina–, pero se sobrepone a ello y deja constancia de la asimilación estética que suponía el

rompimiento de la vanguardia impresionista con relación a la visión académica de la pintura. Encontró inspiración en los temas de lo cotidiano, pero mucho de lo que vemos en ella lo vemos en sus colegas artistas y viceversa (por ejemplo, podemos ver a Renoir en Morisot y a Morisot en Renoir y Manet), lo que nos habla de un diálogo fluido entre ellos en la búsqueda de fórmulas estéticas que propusieran una ruptura con lo establecido.

Tanto a nivel técnico como formal, Morisot encarnó la misma fuerza que hizo a los críticos tachar de escandalosas las obras de los impresionistas, objeto durante algún tiempo de la denostación de la academia (como voz oficial de las artes); desde esa perspectiva podemos ver a una Berthe Morisot revolucionaria y rupturista.

La pintura de hoy muestra esa visión moderna –una escena burguesa– a la que podía acceder Berthe Morisot, capturada desde el ojo y la mano habituada a la pincelada firme y libre, que conoce bien la luz exterior y la interior. Para mí hay dos aspectos que Berthe pretendió señalar aquí: el primero tendría que ver con la importancia del manejo de la luz (como pintora impresionista que era) que se revela en la manera en que solucionó la vegetación, las flores, el manejo de la luz sobre las macetas, los blancos y grises manejados diestramente, con una pincelada fuerte y gruesa, sobre la chaqueta de Eugène; las transparencias de la cortina (éstas son fantásticas y logra destacarlas y generar la sensación del encaje a pesar del uso de una pincelada gruesa), que podemos intuir en movimiento por la brisa del mar y que hacen reverberar y translucir los montantes de la ventana; la profundidad dada a partir del uso de los colores que son separados sutilmente mediante los diferentes planos de la pintura, solucionados a su vez mediante una serie de líneas horizontales que los van marcando. Nos deja, al mismo tiempo, una pincelada de la modernidad, al representar con negros y grises, el tímido humo que sale de la chimenea del barco de vapor tras la mujer de la derecha. Berthe se manifiesta, así como una artista que conoce muy bien la técnica y la aproxima-

ción estética de la que formaba parte con los impresionistas: luz, paisaje exterior –e interior, recordemos a Degas–, modernidad, etcétera.

El segundo aspecto que quiero destacar tiene que ver con cuestiones más bien simbólicas. Sé muy bien que hay una fuerte contradicción entre esto y ser impresionista, pero consideremos aquí sí, su posición como mujer en un medio eminentemente masculino como lo era el artístico. En esta obra se encuentra su esposo, Eugène, sentado y en una incómoda posición volteando al exterior –esto para mí será fundamental en esta pintura. Ésta es la primera vez que Berthe retrata a su esposo y lo ha hecho mientras disfrutaban su luna de miel en la Isla de Wight (recordemos que se casó en diciembre de 1874 y esta obra es de 1875), la cual era un destino inglés frecuentado por la burguesía francesa. Aparentemente la vista es desde el hotel Globe Cottage y Eugène está atento a la escena que se desarrolla en el exterior. Algo lo ha hecho semilevantarse y voltear (¿el sonido del barco de vapor?). Afuera, una pareja de mujeres se pasea en el puerto. ¿Se trata de una madre y una hija? En realidad, esto no importa, lo realmente importante, y que debemos destacar, es que en la escena retratada Morisot ha invertido los papeles y los roles: el hombre dentro y las mujeres fuera. La clase burguesa había adoptado el viaje de placer –vacacionar en balnearios y lugares de reposo–, como una forma más de la modernidad, donde la comodidad (como se aprecia en el interior del cuarto desde donde se desarrolla parte de la pintura) y los paseos (como el que llevan a cabo las mujeres representadas), eran los planes que se tenían durante la estancia; pero la Isla de Wight no dejaba de ser un puerto (los barcos lo revelan) y el puerto no era el espacio para las damas; sin embargo, ellas están ahí, paseando, tranquilamente, viviendo en el exterior, observando las aguas, disfrutando la caminata y la brisa marina, mientras el hombre se encuentra dentro. Aquí creo que, el que se trate de su esposo, es sólo un accidente como tal, pues no ha pretendido capturarlo a él en su esencia, ni siquiera por tratarse de la primera vez que lo pintaba o servía de modelo. Por

un instante Berthe ha invertido los escenarios habituales de los roles de género impuestos en el siglo XIX. Ni siquiera el título de la pintura se acomoda a la escena pintada como tal. ¿Es una Isla? Puede ser cualquier puerto, en cualquier lugar. El hombre es su marido, sí, pero puede ser cualquier hombre, y las mujeres, anónimas en todo momento, pueden ser cualquier mujer y niña. Importa la posición de los personajes y lo que suponen en términos de modernidad y roles. Berthe, insisto, no debe ser considerada una pintora feminista como tal, sería encasillarla, pero sí que aprovechó su talento y su vida para señalar, cada que pudo, esa realidad que vivía y, por qué no, capturó, cada que pudo también, cuando esta realidad se trastocaba.

El beso. Auguste Rodin (ca. 1882). Escultura en mármol. Musée Rodin, París.

“Los besos prohibidos vueltos piedra”

Tarde me enteré ayer de que se había celebrado el día internacional del beso. De inmediato me vinieron a la mente tres besos famosos: el de Klimt, el de Munch y el de Rodin, que me reservé para la cápsula de hoy. Eso fue así porque la historia detrás de dicha pieza –más allá del análisis que de ella se pueda hacer– es por sí misma digna de recordar pues, ¿cómo un beso inicialmente condenatorio terminó convirtiéndose en el epítome escultórico donde se condensa la esencia del acto más sensual, sensible y erótico que hay?

Nacido en noviembre de 1840 en París (la Île de France), en el seno de una familia con escasos recursos, François-Auguste-René Rodin comenzaría una carrera artística de forma fortuita. Los primeros años de escuela para Rodin fueron muy complicados, las matemáticas, la ciencia, todo se le dificultaba. ¿La razón? Una vista limitada y empobrecida que le impedía seguir el ritmo de una lección escolar; en cambio, su visión funcionaba bien en distancias cortas, por lo que aquel niño comenzó a refugiarse en el dibujo. Absorto en ello, comenzó una frenética actividad con el papel y el lápiz que fue desarrollando hasta convertirlo en un dibujante bastante capaz. El inevitable



El beso

fracaso escolar, más su descubierta afición por el dibujo lo llevaron a abandonar la escuela y, aunque lo intentó en una segunda ocasión, su padre terminó inscribiéndolo en la Petite École de la École Impériale Spéciale de Dessin et de Mathématiques, donde podría dar rienda suelta al dibujo. Pocos años después, a la edad de 17, intentó ingresar en la École des Beaux-Arts, pero fue rechazado no una, sino tres veces en total. Esto no frenó a Rodin, quien comenzó clases de anatomía en el Muséum National d'histoire naturelle, donde conocería a un escayolista (escayolar es el arte de envolver con vendas cubiertas de yeso un cuerpo para obtener el molde de éste), quien le enseñaría esta técnica y sus secretos. Ahí fue cuando Auguste comenzó a experimentar con la escultura, primero con base en escayolas y enseguida con arcilla. Rodin había descubierto el rumbo de su destino artístico.

Su primera gran obra sería la “máscara de un hombre con la nariz rota”,¹ la cual presentó en 1865 en el Salón de París –ya hemos hablado de esta exposición–, siendo rechazada por considerársele demasiado apegada a la realidad. Éste sería el sello de Rodin en lo subsecuente. El rechazo constante y una búsqueda personal, lo llevaron a Italia en 1875, donde se encontraría de frente con la obra del grandioso Miguel Ángel, quien influyó fuertemente en él. Rodin, próximo a entrar en su cuarta década de vida, empezó a esculpir y a tener un reconocimiento tal que incluso su obra, *La edad de bronce*, fue aclamada y, al mismo tiempo, puesta en duda, pues se decía que la había vaciado a partir del molde mismo del modelo, pero el artista demostró que era fruto de un concienzudo estudio de poses y ángulos dibujados y ensayados una y otra vez. Los críticos hubieron de retractarse y a partir de ello se le comisionó el diseño y elaboración de un conjunto escultórico para el Museo de Artes Decorativas en París –que nunca llegó a construirse– bajo el tema de las puertas del infierno, el cual se basaba en la *Divina comedia* de Dante y en las *Flores del mal* de Baudelaire.

¹ Cabe mencionar que una segunda máscara, esculpida por Rodin, se encuentra en el Museo Soumaya de la CDMX.

El pensador (acaso la más famosa de sus obras) formaba parte de este conjunto y representaba al mismísimo Dante. Rodin fue ampliamente reconocido y en 1900 se hizo la primera exposición individual retrospectiva del escultor (ya había tenido una con Monet años antes). Se le atribuye ser el escultor que abrió la puerta a la escultura moderna, experimentando con el impresionismo y dándole a la luz un papel fundamental. Murió en 1917 a causa de una fuerte gripe –nunca el tema más vigente– que se le complicó, pero su legado perduró y perdura. La limitación visual se convirtió en el detonante de una vida artística que hoy agradecemos en todos los sentidos.

La obra que hoy presentamos en realidad no se llamaba “El beso”, se trataba de hecho de una pieza para el conjunto escultórico del que hablábamos líneas arriba. El tema que representaba era el del pasaje de la *Divina comedia* dedicado a Paolo Malatesta y Francesca da Rímini, quienes eran cuñados (Francesca estaba casada con el hermano de Paolo, Gianciotto). Un día estando ambos leyendo un libro de amor (la historia de Lancelot y Guinevere, también de amor prohibido y traición ¡vaya sorpresa!), fueron llevados por la tentación, haciéndolos caer en un éxtasis carnal que los condujo, sí, a besarse, pero ¡oh, fatídico destino! Gianciotto descubrió a los amantes y los asesinó en el acto. Este pasaje es representado –no sin cierta compasión– por Dante en el canto quinto del Infierno, situado en el segundo círculo, donde son castigados los lujuriosos. El tema del adulterio y la lujuria debían ser encarnados en consecuencia, en los dos personajes que escogió Rodin para ello, pero hay que ser sinceros, pocos son los artistas que lograron retratar con fidelidad a estos dos amantes (recuerdo aquí una pintura de Gustave Doré donde una afligida Francesca yace en los brazos de su eterno amante. En fin, éste era el tema inicial de la obra que presentamos hoy, ¡pero nada de ello hay! Es decir, hay una carga erótica, sí, pero hay al mismo tiempo una explosión de felicidad en esa escultura. Una sensualidad lograda a partir de dos cuerpos desnudos, perfectos, jóvenes, bellos, que se encuentran en el acto más íntimo que hay: be-

sarse (sí, podemos discutir esto). No hay más, hay dos personajes en potencia y acto de amar. En la *Divina comedia* se les describe como dos almas que vuelan unidas, llevadas irremediamente por el viento. Me interesa rescatar los versos en los que se basó Rodin:

Cuando leímos que la deseada risa
besada fue por tal amante,
éste que nunca de mí se había apartado
temblando entero me besó en la boca:
el libro fue y su autor, para nos Galeoto,
y desde entonces no más ya no leímos.

“Me besó en la boca”... ese instante es el que captura Rodin, y captura en verdad la esencia de la obra de Dante, pues éste siente una piedad enorme hacia los amantes condenados, condenados a amarse eternamente pues –y el propio Dante lo dice– “Amor, que no perdona amar, ha amado alguno...”, esto es, que el amor dado se regresa y todos estamos condenados a amar, irremediamente, si somos amados a su vez. Pero el pasaje no refleja la esencia del infierno como tal y sólo por esa razón, Rodin decidió sacarlo del conjunto escultórico y convertirla en una pieza autónoma. La gente, cuando la vio por primera vez se asombró precisamente de la carga erótica y sensual de la obra, rebautizándola como “El beso”, así, genérico, universal.

No hay culpa en los representados, no hay lujuria, sólo hay amor y deseo –más allá de la lujuria– y hay ternura y pasión también. Rodin modeló dos cuerpos perfectos, desnudos, capaces –en todos sentidos– de amar. La musculatura de él, la voluptuosidad de ella, la base sobre la que están sentados, (tratada con la técnica del *non finito*, esto es, no acabado, no detallado y dejada la piedra tosca; técnica aprendida de observar la obra de Miguel Ángel, sin duda alguna), todo se fusiona en un solo acto concentrado en los labios de ellos dos. Ahí se condensa una historia de amor que puede ser cualquier historia de

amor (por eso no podían ser Francesca y Paolo). La rugosa base sólo ha servido para resaltar la suavidad de la piel de los amantes. Paolo sostiene el libro que los ha incitado, ella se recarga en él y así reafirman la construcción literaria del deseo, pero éste se desvanece en la base, en la roca rugosa, diciéndonos así que el deseo puede tener mil pretextos, pero que subyace en realidad en la carne y el alma. Me parece que Rodin ha explorado la seducción también: las piernas de ambos se van entrecruzando, el pie de ella está sobre el de él, en un claro gesto de complicidad (los pies hablan, se comunican, bajo la mesa, junto a la silla, en la cama; los pies son sinónimo de intimidad); los dedos de la mano de él tocan su cintura, apenas la presionan, la caricia es trémula. Si acaso la piedra lo permitiera, Rodin habría representado la piel erizada de ella, sus poros abiertos, extasiados. La piel de los amantes murmura, lo hace a través de la piedra. Y el beso... el beso está en acto de consumarse, pero Rodin nos lo oculta, jugando con los brazos, los torsos girados (tenso en él, suave en ella) y las sombras (por eso es un especialista en las luces y sombras de la escultura impresionista). Rodin les ha dado un espacio de intimidad aun en su desnudez. Esta parte me fascina porque juega con las emociones, tanto la de los representados como la de los espectadores. La obra es una espiral, figurada y esculpida, que nos lleva del libro a los labios y de éstos al libro de nuevo, tal y como en el segundo círculo de Dante: con los amantes flotando, girando.

Los besos encienden pasiones, marcan con fuego los recuerdos, alegran, dan vida, capturan y abren puertas que no se conocían, pero los besos también matan, pero esto es muy difícil de representar, aun para Rodin. En su beso, sólo hay intimidad, amor, sensualidad y con eso nos quedamos. Los amantes morirán, pero incluso Dante les permitió acompañarse eternamente.

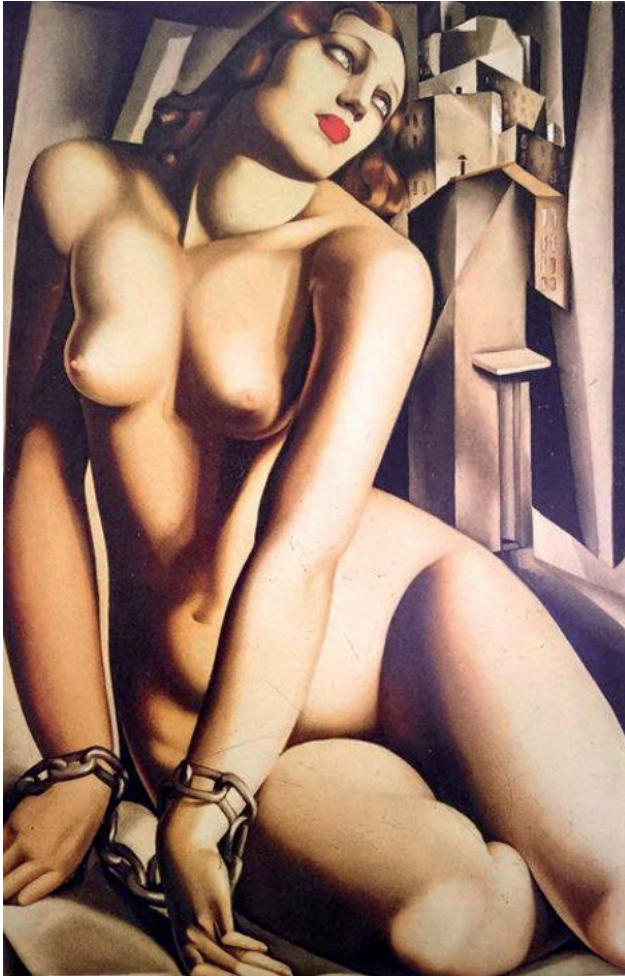
Por cierto, y como dato final, una de las seis versiones que hay de las puertas del infierno también puede verse en el Museo Soumaya.

ANDRÓMEDA. Tamara de Lempicka (1927). Óleo sobre lienzo.

“Una pintora desencadenada”

Hoy es el día internacional del arte, el cual fue establecido por la Asociación Internacional de Artes Plásticas. ¿Por qué un día como hoy? Bueno, pues simplemente porque un 15 de abril, pero de 1452, nació Leonardo da Vinci. Lo lógico sería entonces que esta cápsula se dedicara a ese genio universal, pero no, no quiero hacerlo porque sería muy obvio, mejor hablar de una mujer, una pintora, que reflejó muy bien el cariz de una época y que terminó sus días aquí, en México. Si el arte es libertad y hoy lo celebramos, Tamara de Lempicka lo demostraría a lo largo de su vida con creces, luego ¿qué mejor forma de celebrar este día?

No hay claridad respecto al año de nacimiento de Tamara de Lempicka, tampoco la hay con respecto a su lugar de nacimiento, pues algunos dicen que nació en Moscú (Rusia) y otros en Polonia, de hecho, ella misma así lo planteó y así aparece en su acta de nacimiento (16 de mayo de 1898), por lo que nos decantaremos por el documento jurídico que respalda eso. Nacida con el nombre de Tamara Rosalía Gurwik-Górska, fue hija de un rico ruso judío y de una mujer polaca proveniente de una de las familias mejor posicionadas en aquel país. Su padre murió a los pocos años de nacida, por lo que



Andrómeda

pasó de vivir en Moscú a vivir en Varsovia a muy temprana edad –eso es lo que confunde a la hora de hacer un recuento biográfico–, donde el ambiente familiar sería exclusivamente femenino (la abuela, la madre, la tía, las hermanas). La riqueza y la familia le permitieron vivir en un ambiente refinado, donde la educación en las artes y la alta cultura fueron una constante. Con la abuela materna viajaría a Italia y, al igual que con el caso de Rodin, allí se encontraría con los grandes maestros de la pintura, lo que marcaría su rumbo. La cercanía con su abuela sería asimismo decisiva, al grado de abandonar la casa materna a la muerte de ésta, y se trasladaría a Moscú donde tenía fuertes raíces. Ahí acudiría a la escuela de Bellas Artes y viviría la frenética vida cultural de la Rusia de los zares (conciertos, teatro, arte), además de conocer al que sería su primer esposo, Tadeusz Lempicki, con quien se casaría en 1916 y de quien tomaría el apellido artístico que llevaría el resto de su vida. Pero la revolución rusa estaba a punto de estallar, los alcanzó, y no pudieron salir con tiempo una vez que el conflicto se desencadenó; de hecho, su esposo fue capturado y luego puesto en libertad por intermediación de ella. Salieron de Rusia con rumbo a Dinamarca primero y luego a París, destino de los intelectuales y burgueses de toda Europa. Ahí empezaría a estudiar pintura en la Academia Ranson y más tarde conocería al pintor André Lhote, quien, con su búsqueda de vincular el cubismo con el clasicismo, sería una influencia decisiva en Lempicka; a través de él sería que, además, conocería la obra de Ingres, de Santiago Luis David, de Poussin, quienes influyeron fuertemente en la estética de Tamara. En la ciudad Luz se relaciona con Picasso, Duncan, Cocteau, por mencionar sólo a algunos. Su capacidad artística y su posición social le ganaron un público aristócrata, para el cual pintaría constantemente.

El éxito de Tamara estaba en su capacidad de retratar y de mostrarse al mismo tiempo clásica y vanguardista. El Art Déco se había convertido en su gran aliado y en el espacio de confluencia de sus ansias artísticas. Pintó para la alta burguesía europea y pronto ganó

fama, lo que la llevó a tener su primera exposición individual en 1925, en Milán. Eso la catapultó exitosamente de forma tal que, muchas de sus obras más famosas fueron realizadas en los años siguientes; de hecho, la que hoy presentamos es de 1927, año en el que pinta, además, su famoso *Autorretrato en un Bugatti verde*, con el que homenajea a Isadora Duncan y su muerte trágica ese año. Uno de sus coleccionistas, el barón Raoul Kuffner de Diószegh, se convertiría en íntimo amigo (Tamara se había divorciado en 1929) y viajaría con él a los Estados Unidos, donde adquiriría fama también entre la alta sociedad neoyorquina. En Chicago conocería a los pintores Willem de Kooning y a Georgia O'Keeffe. La violenta abstracción de De Kooning me parece que no influye tanto como sí lo hizo O'Keeffe, quien, con su modernismo plasmado en sus rascacielos y la paleta de colores, impacta directamente en sus cuadros posteriores y si no, al menos podemos hablar de mayor coincidencia estética.

La Segunda Guerra estallaría por aquellos años y el barón, con quien había terminado por casarse en 1934, debía huir por su origen judío. Se asentaron en Norteamérica donde Tamara encontró un nicho entre las estrellas de Hollywood (se mudarían a Beverly Hills en 1938), quienes la adoptaron como su retratista favorita. La decadente vida social que empezó a envolver a Tamara, gracias a la riqueza que había ido acumulando, aunada a su abierta bisexualidad, la convirtieron en una suerte de icono de la decadencia del periodo de entre guerras y de la década de los 40 (cocaína, hachís, alcohol y una activa vida sexual con hombres y mujeres, más una trasnochada costumbre, eran su sello y no lo ocultaba). Al cabo de la Segunda Guerra Mundial su fama se fue diluyendo frente a las nuevas expresiones que emergieron de este periodo. Su marido murió en 1962, razón por la cual Tamara decidió mudarse a México, donde ya no produciría prácticamente nada, alcanzándole la muerte en 1980 en Cuernavaca, donde vivía. Sus cenizas fueron esparcidas por su hija en el Popocatepetl. Su fama, no obstante, la llevó a ser considerada la reina del Art Déco,

de la que fue fiel representante. Una mujer libre, en muchos sentidos y siempre en busca de equilibrar y asociar el arte con la recompensa económica, Tamara fue reflejo pristino de un momento en el que las mujeres buscaban emanciparse y acceder a espacios donde ellas brillaran con luz propia. Así lo hizo.

La obra que escogí esta vez tiene mucho que ver con la última reflexión que hice en la biografía introductoria y, al mismo tiempo, con algo que ya anticipaba al hablar de Berthe Morisot. El tema que escogió Tamara para este cuadro tiene que ver con el mito de Andrómeda y con ello me gustaría empezar. El de Andrómeda es un mito que inicia con Casiopea, su madre, quien presumía ser tan bella como las Nereidas (ninfas marinas de inusitada belleza), desatando la ira de Poseidón, quien liberó a un temible monstruo marino para destruir a los hombres (no sé por qué agarraban siempre contra todos, la del problema había sido Casiopea, en fin); el asunto es que Cefeo, papá de Andrómeda, con ayuda del oráculo, decidió entregar a su hija al monstruo, razón por la cual la encadenó a un risco junto al mar. Perseo, quien pasaba por ahí, se enamoró al instante de la bella Andrómeda y, tras convencer a los padres y librar una batalla con el monstruo marino primero y con el prometido de Andrómeda después (traía ventaja pues consigo iba la cabeza de Medusa), logró tomarla por esposa. La historia sigue, pero ya no importa para esta cápsula, lo que sí importa es que, si les gusta el arte, una tarea por hacer es estudiar la mitología griega pues ahí encontraremos la base de muchas representaciones y temas que se desarrollaron a lo largo de los siglos. Volviendo a la pintura de hoy, en la Andrómeda de Tamara encontramos justamente la esencia de ese mito: la mujer bella encadenada, no ya a un risco, sino a la gran ciudad que “crece” tras de sí, elevándose gris y anónima, moderna y, al mismo tiempo, distante; incluso nos ha dejado un guiño al mundo clásico al pintar una columna geometrizada que se mimetiza con los edificios.

Esta escenificación logra resaltar con maestría el cuerpo desnudo, sensual y erótico de Andrómeda, que es la gran protagonista. Construida con una estética renacentista, la mujer representada muestra las características del Art Déco, así como la influencia que el pincel de los grandes maestros italianos (aquí recordar al Bronzino) y el postcubismo habían ejercido en Tamara: un desnudo femenino dibujado con base en largas y definidas líneas, voluminosas y largas manos, un cuerpo compuesto a partir de un esquema geométrico, pero que no termina de ser una abstracción; una pincelada enérgica y fluida, de gran colorido, haciendo énfasis en los tonos que señalan las sombras y acentúan los volúmenes (ese contraste entre luz y sombra es característico en ella), contrastando con la planimetría del dibujo. Un rostro bello y, al mismo tiempo, simplificado en su línea, geometrizado sin llegar a ser severo, con su cabello y maquillaje a la moda de la década de los 20. Sin embargo, la belleza de la Andrómeda representada oculta algo y es que hay una gravedad en su mirada que no puede pasar desapercibida, una nostalgia de quien se sabe atrapada y no puede desencadenarse. El mito es trágico en ese sentido, claro, pero pensemos por un momento en la propia Tamara, atada a su circunstancia de mujer en un mundo donde su familia, o bien la había abandonado (su padre muerto cuando ella era aún muy pequeña, que si bien no era un abandono como tal, marcó su vida pues la ausente figura paterna resultaba decisiva, y una madre de la que huyó tras la muerte de su abuela), o no eran lo que ella esperaba (lo que rescató de su primer matrimonio, además de lo heredado, fue su hija), pues no la aceptaban tal y como era (su bisexualidad y su apetito por la vida desenfrenada no fueron consentidos por el primer esposo y eso causó que los últimos años de matrimonio fueran un infierno para Tamara). Pareciera que Andrómeda no es otra sino la propia Tamara, ansiosa de liberarse y ser liberada (acaso vio en su segundo esposo la posibilidad de ese Perseo), por eso voltea la mirada a un punto impreciso en el espacio aéreo del lienzo. Las cadenas no aprietan las manos de

Andrómeda-Tamara, de hecho, lucen sueltas, a punto de zafarse de ella, como si el momento de la emancipación estuviera cerca: emancipación de todo y de todos, como terminó siendo. Su arte ya era libre, faltaba que ella lo fuera en plenitud. Icono de su tiempo y favorita de un círculo elitista, Tamara vivió las mieles de su éxito, siendo la “baronesa con pincel” que se desencadenó y liberó su arte para mostrar en éste toda la carga sensual, erótica y moderna que vivía con prisa y avidez. Una mujer libre, una pintora desencadenada, esa fue Tamara, y su *Andrómeda* nos lo revela con profundidad.



Viejo desnudo al sol

VIEJO desnudo al sol. Mariano Fortuny (ca. 1871). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, Madrid.

“El tranquilo abandono de la vejez desde el ojo del artista”

Me he decantado el día de hoy (acaso porque esta mañana la dediqué a disfrutar el sol) a una obra que desde la primera vez que tuve oportunidad de observarla, me pareció excelsa. Debo decir que esta obra forma parte del repertorio de piezas que significan mucho en mi historia personal y es que, entre 2003 y 2004, tuve la maravillosa oportunidad de colaborar con una investigación para el Museo del Prado, esto porque, en 2005, dicha institución presentaría una exposición titulada “El legado de Ramón de Errazu”,¹ en la cual se expondrían las obras que ese mecenas de las artes (afincado por muchos años en San Luis Potosí), donó al Prado en 1905. La pieza, en particular, me asombró por su maravillosa atmósfera y manejo de la luz y fue de mis favoritas en aquella exposición, además de lo que supuso para mí colaborar con una entidad tan importante como lo es El Prado.

Ya hemos hablado aquí de Federico de Madrazo, es tiempo de hablar entonces de su yerno, Mariano Fortuny. Nacido en Reus –Cata-

¹ Barón, Javier (ed.). *El legado de Ramón de Errazu: Fortuny, Madrazo y Rico*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005.

luña– en 1838, fue bautizado con el nombre de Mariano José María Bernardo Fortuny y Marsal. Huérfano de padre y madre a temprana edad, quedó bajo la tutoría de su abuelo, quien al ver la capacidad de dibujo que mostraba su nieto, lo impulsó a estudiar con algunos artistas de la localidad. De ahí se iría a Barcelona, empezando a trabajar en un taller de escultura –ya lo había hecho en uno de platería en Reus–, por lo que nuestro personaje, a diferencia de Rodin, empezó primero con la escultura y se pasó a la pintura. En la ciudad condal estudiaría en la escuela de Bellas Artes de la Lonja. Su calidad le valió ser enviado a Roma con beca, para estudiar arte en aquella ciudad. Ya habíamos dicho que Fortuny (en la cápsula dedicada a Henri Regnault y su *Salomé*) fue comisionado como reportero gráfico en la guerra con Marruecos (1860). Allá se enamoraría de la luz en el norte africano, misma luz que después encontraría en Andalucía. Regresaría a Barcelona, donde entabló amistad con la familia Madrazo –Federico, de quien ya hablamos, y su hijo, Raymundo–, conoció en ese círculo a su futura esposa: Cecilia. Viajaría a Marruecos de nuevo para estudiar la luz y después a París para estudiar observando las obras del Louvre. Sin embargo, una complicación estomacal lo llevó muy pronto a la tumba, y así, en Roma, en 1875, murió el artista que dejó tras de sí una obra magnífica y que muy probablemente hubiese derivado en una exploración con las vanguardias, pues su interés por la luz era más que explícito. Se le reconoció por la figuración preciosista, el detalle en sus obras, la luz como principal protagonista a partir de un manejo libre y casi espontáneo de su pincelada. Esta obra, de sus últimos años, lo muestra como un pintor que estaba en proceso de experimentar aún con la luz, las formas, los trazos. Una evolución cortada por una muerte repentina que, sin duda, la historia de la pintura española lamenta.

La pieza del día de hoy, como tal, pareciera de inicio muy sencilla y quizás eso es lo que Fortuny quiso retratar. Se trata de un hombre anciano bajo el sol de Granada (donde aparentemente fue elaborada

la obra), del que sabemos que incide con singular fuerza en las provincias andaluzas (no por nada está en Andalucía la llamada Costa de la Luz). Con ello en mente, Fortuny ha capturado el momento en el que un anciano que, mostrando orgulloso el paso del tiempo sobre su cuerpo, se ha sentado sobre un espacio indefinido (de hecho, el fondo mismo de la pintura lo es), ha echado tras de sí uno de sus brazos y ha elevado su rostro al sol. La posición del anciano, en claro *contrapposto* (esto es, un recurso que el artista ha empleado para romper la frontalidad de la imagen al disponer con armonía las partes del cuerpo en tensión con respecto a aquellas en reposo, dotando al cuerpo representado de cierto –relajado– movimiento), nos habla del conocimiento de los maestros manieristas por parte de Fortuny. Hay aspectos sobre los que abundaré pues me parecen exquisitos en la obra. Primeramente, la diferencia del detalle en todo el lienzo. Fortuny le ha dedicado una especial atención al rostro del anciano, que ladea la cabeza hacia la derecha, arqueando así la totalidad del cuerpo (ahí uno de los ejemplos del *contrapposto* del que hablaba); el cuello, en tensión, es bañado por la luz lo que hace que la cabeza proyecte una sombra sobre el hombro opuesto, la cual baja hasta el pecho. El rostro queda así expuesto a un baño solar que ha hecho que el hombre entrecierre los ojos (aquí uno de los aspectos más destacables de la obra, pues a pesar de usar una pincelada gruesa y densa, Fortuny logró un detalle delicado). Su rostro se nos presenta enrojecido, bronceado, quemado por la constante exposición al sol, por lo mismo, arrugado –no sólo por la edad–, pero desvanecido al mismo tiempo por los puntos de luz (como el de la frente) que lo bañan. Una espesa barba que ha encanecido contrasta con el negro bigote bajo una marcada y enérgica nariz. La parte con canas brilla bajo el sol, dando notas de color que hablan de la capacidad del artista de captar el detalle: tonos azules, amarillos, cremas, juegan con la luz, dándole volumen e incluso movimiento a la descuidada barba. Y ya que hablamos de movimiento, qué decir del cabello.

Pareciera que Fortuny captó el momento mismo en que el personaje ladeó la cabeza hacia la derecha, alborotando y haciendo caer algunos de sus cabellos hacia ese lado, momento preciso en el que el sol los hace brillar en su movimiento, por medio de notas rosas sobre su cabello encanecido. Mechones de los blancos cabellos relucen y reverberan bajo la luz solar. Decíamos que el detalle de la obra es variable. Si bajamos por el cuello, siguiendo el torso en arco, llegamos a la zona de las clavículas y la primera sección del tórax. Las clavículas merecen especial atención pues se marcan bajo una piel que está ya muy pegada al hueso, generando un juego de tensión y soporte de una cabeza que, hemos visto, está en relajado abandono. Estas clavículas, además, están siluetadas por una luz que las baña y hace que resalten, en un juego de luces y sombras en contraposición del volumen representando el hueso, la carne, la piel. Los brazos, atléticos alguna vez, conservan la musculatura de un hombre delgado pero fuerte para su edad. Un hombre que no ha parado de trabajar. Su pecho nos permite observar los pliegues de la piel maltratada por la exposición al sol y, sobre todo, por la edad, particularmente en las axilas y en los pechos, que cuelgan. Sus costillas se asoman bajo esa piel flexionada dando paso al estómago del representado, donde Fortuny empezó a perder detalle –conscientemente– de la representación. La representación de su estómago baja, lo mismo que los brazos que se pierden, ya enfrente (el brazo de la izquierda del espectador), ya tras la espalda, con fuertes pinceladas que ya no buscan el detalle, sino la fusión de colores del cuerpo y del pantalón –nótese cómo la mano se desvaneció en el pantalón– con el fondo del lienzo. Fortuny ha desvanecido a su anciano, perdiendo detalle, contorno, como si de un boceto se tratara. Quizás hay que entender este óleo en ese sentido: un estudio, un ejercicio (de hecho, fueron muchos los trabajos que realizó Fortuny con este hombre modelo y con este mismo tema: viejo bajo el sol) en el que el artista estudia la tranquilidad de la vejez en un anciano cualquiera.

Los efectos de la luz en los cuerpos en el exterior, las posibilidades figurativas y las texturas que se pueden encontrar en un cuerpo como el aquí representado (¡y luego hay quienes se atreven a decir que no hay belleza en un cuerpo entrado en años!) son el resumen de los temas o conceptos de esta obra. ¿Cómo no pensar en el magnífico San Jerónimo de José de Ribera que se encuentra en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza?, con su cuerpo avejentado, en *contrapposto* también, mirando al cielo..., la luz, los pliegues, los detalles. Todos son muestra de un conocimiento profundo de Fortuny con relación a la pintura española, la cual estudió y modernizó con su particular pincel y que estaba a punto de revolucionar si no ha sido por su inesperada muerte. Al mismo tiempo, el artista ha captado algo para mí esencial: la paz, el tranquilo estado de abandono de un hombre que ha vivido, trabajado, disfrutado y sufrido una vida bajo el sol. La relajada postura, su vista ennegrecida por un instante por la luz solar para poder disfrutar al mismo tiempo del cálido abrazo de la atmósfera, nos hablan de una visión romántica, sí, del arte de ese momento, pero también de los pequeños placeres y de la belleza y armonía en el ser humano.



Conejos

CONEJOS. Francisco Toledo (1975). Óleo sobre lienzo. Pinacoteca Universitaria de Colima, Colima.

“Hamelín transfigurado con los conejos”

Toca el turno a uno de los artistas mexicanos contemporáneos más aclamados –tristemente recién desaparecido– no sólo por su arte, sino por su compromiso social. Dentro de sus principales causas se encontraba la defensa del medio ambiente, haciendo activismo en contra de obras en Oaxaca que atentaban contra la naturaleza; pero es a partir de su quehacer artístico que el mundo reconoce a Toledo. Hoy hablaré de una pintura que conjuga la visión ritual, así como el carácter erótico de la plástica del oaxaqueño. Le he dado un título personal, que va entrecomillado al inicio de esta entrada, lo cual se explicará dentro del texto.

Francisco Benjamín López Toledo nació en Juchitán, Oaxaca, el 17 de julio de 1940. Toledo se caracterizó por lo polifacético de su quehacer artístico, lo mismo trabajando la acuarela, el óleo, el gouache y el fresco, pero también la litografía, el grabado, el diseño de tapices, la cerámica o la escultura en piedra, madera y cera. Crecer en un ambiente libre ha sido el signo de algunos grandes artistas y Toledo, en ese sentido, se vio favorecido por su padre, quien notó en su vástago una habilidad que lo llevó a obsequiarle los muros de la

casa familiar a manera de lienzos. A la edad de 12 años y, a la par de la formación secundaria, Toledo comenzó sus estudios artísticos en el taller de grabado de Arturo García Bustos, con quien se inició en esta técnica, y que no abandonaría ya en su carrera artística. De ahí se iría a la Ciudad de México, para seguir su formación académica, pero el artista en ciernes tenía otros planes, entró a estudiar en el Taller Libre de Grabado de la Escuela de Diseño y Artesanías, del Instituto Nacional de Bellas Artes. Su talento le ganaría su primera exposición individual en 1959 y, ese mismo año, en Fort Worth, Texas. Toledo empezaba a descollar y a internacionalizarse. En los años siguientes viajó y vivió en París (ahí entablaría amistad con Rufino Tamayo y con Octavio Paz), combinando experiencia, aprendizaje y proceso creativo. Nueva York sería un destino frecuente, lo mismo que Barcelona y la Ciudad Luz en diferentes momentos de su vida. Su obra se fue enriqueciendo en cuanto a técnica (podemos ver la influencia de Klee, de Dubuffet y del mismo Tamayo), pero cierto es que en el oaxaqueño encontraremos seis ejes vertebrando su obra: la muerte, la naturaleza animal, la naturaleza humana, el sexo, la literatura y la escatología. A lo largo de su carrera, que fue siempre reconocida, Toledo fue forjando una imagen que lo convertiría no sólo en un referente del arte contemporáneo en México, sino en una piedra de toque en la plástica mexicana que experimentaba con la irreverencia y la transgresión. Su profundo amor por su tierra, aunado a unas raíces zapotecas que siempre manifestó, lo llevaron a combinar su actividad artística y cultural con la defensa de la tierra. Su activismo también puede verse en forma de crítica en su obra. Esto ha hecho que a Toledo se le clasifique como un artista que volteó siempre a su tierra y que jugó con sus raíces indígenas en su propuesta plástica. Sí, todo esto es cierto, pero Toledo era aún más y exploró muchos matices, temas y aproximaciones sin que eso significara que su obra dejara de ser “arte mexicano”, pero tampoco limitándolo a esta categorización. Me parece reduccionista encasillarlo ahí.

La obra que analizaré el día de hoy muestra otra cara, más amplia y universal. Su ruptura con las viejas ideologías que marcaban el rumbo del arte mexicano, su lucidez creativa y su irreverencia, lo posicionaron como alguien a quien no se le puede encasillar, su obra es única y por eso, universal. Para comprender la pintura que analizaré a continuación, debemos considerar que, en sus temas habituales, el oaxaqueño exploraba la igualdad de jerarquías entre animales y hombres, de ahí que las hibridaciones sean constantes en sus obras y que los animales tengan el mismo estatus que los seres humanos. El universo de Toledo se torna así único, universal y autónomo, en el que se han fundido años de estudio y experiencia estética. La amalgama derivada de ello sólo fue fecunda y propositiva, ni más, ni menos. Lamentablemente el pasado 5 de septiembre de 2019, Toledo murió a causa de un cáncer pulmonar que lo venía aquejando de tiempo atrás. Queda su obra, su legado como artista, como activista y su compromiso con la cultura.

Respecto a la obra que hoy analizo, me interesa destacar varios aspectos de la iconografía de Toledo que son recurrentes y que se ven condensados en esta pintura: dentro del enigmático bestiario de Toledo, se encuentran los conejos. Conejos que aparecen una y otra vez en sus pinturas y grabados. Solos o en grupo, en el conejar o en las más inverosímiles situaciones y espacios, los conejos están ahí, gravitando la obra del oaxaqueño. En esta pintura en particular, los conejos han sido situados en una atmósfera de tonos añil que difumina todo (el color forma parte de la metáfora, como veremos). Se han vuelto bípedos, van en formación, uno tras otro, en ordenada composición que, por un momento, nos recuerda los patrones teselados de Escher, pues los conejos cambian de blanco a azul sin que apenas nos demos cuenta de ello; sólo la silueta de éstos se transfigura en otro. La primera sección del lienzo (ésta es leyendo el cuadro de izquierda a derecha) conserva un cierto orden geométrico que está orquestado por un ente antropomorfo cuyo rostro se ha transformado

en una espiral. Este ser, de apariencia satírica (se intuyen sus orejas puntiagudas y cuernos cortos, así como patas de cabra, más el color rojo-marrón que sobresale en el lienzo), cual flautista de Hamelín, ha ido reuniendo a los roedores de este paisaje brumoso; los va hechizando a su paso, haciéndolos caminar ordenadamente mediante su hipnótico rostro armilado. Frente al ser mitológico, otros conejos, en desorden, asomándose o saliendo de sus madrigueras, enfilándose a la danza enganchados con la música somnífera del Fauno-Hamelín (de hecho, las orejas de uno de ellos están –de cabeza– enfrente de la espiral, con lo cual Toledo nos ha dejado una pista del sentido de la pintura) son conducidos al río que es el lienzo todo. Ya decíamos que el color jugaba un papel importante y, el azul que construye la atmósfera de toda la pintura se convierte en la metáfora del río del flautista de los hermanos Grimm. Toledo juega aquí con una metáfora compleja y repetitiva, al mismo tiempo, en términos de significado. El conejo, por su capacidad reproductiva, ha sido asociado con la lujuria y la sexualidad desenfrenada. Casi todas las culturas de la antigüedad los coligaron a la sexualidad en exceso (para no ir más lejos, la cultura grecolatina así los asociaba) y, por tanto, con la abundancia, tanto con connotaciones positivas como negativas. Por otro lado, tenemos al sátiro, quien es una figura mitológica que habitaba los campos. Esta criatura pastoral, adepta a la danza y la música (trae consigo un caramillo –una flauta de caña o madera– con el que atrae a las ninfas del bosque), tenía por característica un desenfrenado deseo sexual. La lascivia de los sátiros, por todos conocida, se ha immortalizado en todas las artes y Toledo la ha conjurado para aparecer en su cuadro, jugando un papel doble pues, con su flauta-caramillo, convertida en un dinámico rostro en espiral, ha hipnotizado, como hiciera el flautista de Hamelín con otra clase de roedores, a un grupo de conejos que comparten con el sátiro su afición por el sexo.

Conejos parece una obra de carácter iniciático, donde los pequeños roedores son orquestados por el máximo exponente de la concu-

piscencia. Guiados con intenciones lúbricas a una reunión orgiástica, como si de un baile del desenfreno se tratara, un baile de fondo añil que los baña como en el río del cuento. No debe sorprendernos esto, pues ya hemos dicho que la obra de Toledo está llena de literatura, metáforas y erotismo, donde la sexualidad adquiere un *locus* mítico. Transpolando el mensaje de Toledo, el conejo no es otro si no el hombre que da rienda suelta a una sexualidad callada, en ordenada coreografía animal –con lo cual pierde toda jerarquía– guiada ceremoniosamente por un personaje asociado con la lascivia. El sátiro es ahora el flautista de Hamelín y los conejos, los habitantes sacados de sus madrigueras para ser conducidos a una cópula incesante que está no en acto, sino en potencia. Toledo ensalza así la conjuración del sexo –como en toda su obra– y, acorde con su representación, cual conejos, todos estamos condenados a caer en su hipnótico llamado.

Hay que destacar que el pintor de Juchitán no ha representado aquí su natal Oaxaca, ni sus paisajes, ni su memoria; tampoco sus tradiciones, como habitualmente se le encasilla. No, en realidad ha jugado con una tradición iconográfica y con un conocimiento mitológico y literario europeos, para, mediante sus recursos visuales, convertirlos en fuentes referenciales de una obra compleja por su simbolismo y metáfora, mostrándonos así su vasto intelecto y capacidad de síntesis figurativa. Como diría alguna vez el maestro Toledo: “El arte enriquece a la gente. Le abre mundos”. Toledo nos mostró a lo largo de su trayectoria, ventanas a esos mundos, a los que nos invita a asomarnos para ver Hamelines transfigurados y conejos, muchos conejos.



Las órdenes de la noche

Las órdenes de la noche. Anselm Kiefer (1996). Técnica mixta (emulsión, acrílico y shellac) sobre lienzo. Seattle Art Museum, Seattle.

“La vida, la muerte y el artista frente al cosmos”

Si ayer analicé y exploré con una obra cargada de erotismo, hoy lo haré con una obra cargada de introspección y muerte. Además, hoy quise dedicar esta cápsula a uno de los grandes artistas contemporáneos que, fuera del circuito del arte y en particular de los circuitos artísticos europeo y norteamericano, es menos familiar; sin embargo, encuentro en la obra de Kiefer una síntesis de las búsquedas más legítimas y audaces –esta última apreciación es subjetiva y está sustentada, por supuesto, en mi propia visión del arte– que hay en el arte contemporáneo. La derrota en la guerra y sus consecuencias; un pasado nada amable (el de la Alemania de la posguerra), más una formación histórica, sacra y mitológica profundas, serán los ingredientes de uno de los grandes en nuestros días. Como historiador, encuentro en cada uno de los elementos que acabo de describir, una razón más para dedicarle esta cápsula.

Anselm Kiefer nació en Donaueschingen el 8 de marzo de 1945, a escasos dos meses de que Berlín fuera tomada por tropas soviéticas y polacas, dando fin a la Segunda Guerra Mundial. Hijo de un padre que era maestro de arte, fue encarrilado en el camino artístico por

su progenitor. Estudiaría arte en Friburgo de Brisgovia, en Karlsruhe con el profesor Horst Antes y en Düsseldorf, donde fue alumno de Joseph Beuys, cabeza del movimiento neoexpresionista alemán. Sus primeras obras fueron instalaciones y *happenings* y no fue sino hasta la década de los 60 que comenzó a pintar. En 1969 presentó su primera exposición individual, aunque ganaría notoriedad y fama hasta inicios de la década de los 80. Se destaca dentro de la llamada pintura matérica, en la cual utiliza distintas técnicas, como acrílico, óleo, dibujo, acuarela, fotografía y collage, combinados con cenizas, arena, yeso, tierra, plomo, paja, flores muertas –especialmente girasoles–, alambres y espigas; fundidos todos en su trabajo que terminan por dotar de un fuerte sentido simbólico a cada una de sus obras. Kiefer, de alguna manera, sintetiza la visión de un futuro que es poco alentador. Hay en su obra una suerte de camino hacia el fin, el fin en un sentido muy amplio. Haber vivido en una época en la que el rugido bélico estaba aún muy presente (el violento bombardeo de Berlín sucedía cuando el artista nacía), sufrir las consecuencias del fallido nazismo y pagar la derrota de la guerra, con un país en ruinas, dividido de la noche a la mañana, lo marcaron. Su obra empezó a reflejar, muy tempranamente, el mutismo de los alemanes tras los horrores de la Segunda Guerra Mundial, así como el colaboracionismo del resto de Europa en los primeros años de nazismo; esto le ganó una fama de provocador. Su obra más fuerte en ese sentido se titula *Margarete* y ahí se experimentan de forma clara el expresionismo del alemán, su denuncia ante las atrocidades calladas por el propio pueblo germano y la Europa toda.

Esta visión de una historia-no-querida-contar cambiaría a finales de la década de los 70 al incorporar temáticas más espirituales y místicas. En 1991 dejó atrás su natal Alemania para viajar a Nepal, Tailandia, China, Australia y, también a México (del cual ha dicho en repetidas ocasiones, que le fascina), dedicándose a fotografiar y escribir. Curiosamente no hemos tenido una exposición de este artista

en nuestro país. Una oportunidad, en 2016, se vino abajo por cuestiones presupuestales. Espero que logremos admirarlo pronto en México. Desde principios de la década de los 90 vive en Barjac, en el sur de Francia, donde instaló un laboratorio-taller que le ha permitido seguir creando algunas de las obras más representativas del arte contemporáneo. Se le ha catalogado como un artista neoexpresionista y, aunque no soy partidario de estas catalogaciones, debo decir que, si nos atenemos a la capacidad emocional de sus obras, la categoría es más que correcta.

Vayamos a la obra de nuestra cápsula. El lienzo es de gran formato (356 x 463 cm) y, al igual que otros de esta serie, nos muestra a los girasoles como gigantescos seres que empuñan al hombre (representado casi en escala real) recostado. La paleta es casi monocromática, aunque la multiplicidad de matices se deriva de lo pastoso del acrílico aplicado al lienzo. Una fórmula recurrente en la obra del artista. Comencemos con la figura humana –cerraremos también con ella. Como forma parte de una serie, habría que entender que Kiefer se posiciona a sí mismo como el hombre que ve pasar el mundo, su mundo interior, frente a sí. Es como el paciente que se recuesta en el diván del psicólogo para abrir las ventanas de su ser interior, el cual arroja, frente de sí, todo el universo de su mente histórica: las noches estrelladas con la Vía Láctea de fondo, los campos de flores en la noche, etcétera. Todo transcurre en una atmósfera espiritual, ensimismada y solitaria. Es la consciencia de la brevedad de la vida, de la pequeñez de la existencia –no por nada, parece un cadáver el que yace en el suelo. Una oda, al más puro estilo wagneriano, compositor al que alude constantemente en su obra. Hay una suerte de duelo frente a la realidad: el artista-modelo se ha despojado de todo y ha quedado solo frente a la naturaleza que, de forma metafísica, se muestra en su esplendor y silencio. Los girasoles, que seguramente, como en su obra en general, asocia con su memoria (hay importantes campos de girasoles en Alemania y, en particular, en Baden-Württemberg, zona

donde nació, pero también en Barjac donde, ya hemos dicho, tiene su taller; ahí mismo él los cultiva) son representados en una forma poco convencional, pues lucen muertos a los ojos de la noche. No hay en ellos capacidad heliotrópica y, a falta de luz, han detenido su danza y bajan la mirada, fenecen. Han llegado a su madurez en el sentido más absoluto y completo de la vida. Así el artista, acostado, contándole su vida a las flores marchitas que lo observan –¿o acaso Kiefer, en clave literaria, escucha la vida secreta de las plantas?–, se encuentra con el secreto mismo de la vida: las flores muertas contienen la clave de su trascendencia en la miríada de semillas que su interior alberga: vida y muerte en la misma imagen. El resultado se vuelve así alquímico: materia y espíritu condensados en el lienzo.

Pero no encuentro ya una tragedia traducida en términos históricos (la dolorosa experiencia de la posguerra y la necesidad de evidenciarla, que tanto tradujo en sus primeros años de artista), más bien un camino que va llegando a un momento místico de reflexión acerca del propio ser. Una suerte de alto en el camino del nómada que llegó a su madurez, como los girasoles que abandonaron su baile bajo el disco solar de su lienzo. Un encuentro consigo mismo. *Las órdenes de la noche*, les llama Kiefer, como si cada uno de los escenarios mandatará algo respecto al quieto espectador que es Kiefer mismo. Por un instante podríamos incluso creer que las plantas se hundan en ese lecho craquelado en el que más que una cama para el artista parece un lecho en el que descansa el cuerpo abandonado de quien ha liberado su mente a un espacio más trascendental que la propia carne, el hombre se ha sedimentado por fin y, junto a él, su memoria. Desnudo, su pecho se inflama y detiene, mientras su mirada se dispara en el largo tallo del girasol muerto, como si a través de ello absorbiera el cosmos mismo. Es como una afirmación del poder de la naturaleza, dadora de vida y muerte, y de la pequeñez del hombre frente a ésta, frente al universo mismo. El hombre se convierte, en su estatismo, en semilla y, aunque el suelo está muerto, la fusión de uno con la tierra, lo vuelve

parte del todo. El cuerpo material se va perdiendo y asciende de nuevo en forma de planta, de cielo, de estrellas. La grandilocuencia es así, no sólo resultado del tamaño de la obra, sino gracias a la profundidad del mensaje y eso nos habla de la madurez que ha alcanzado como artista. En una entrevista dijo que veía al artista “como un mediador que intenta captar destellos de trascendencia”, esa trascendencia está aquí entre flores de vida y muerte y el universo mismo.



Muchachas gallegas en la ventana

MUCHACHAS gallegas en la ventana. Bartolomé Esteban Murillo (1670). Óleo sobre lienzo. National Gallery of Art, Washington.

“Los trampantojos de la seducción”

El día de hoy hablaré de una de las pinturas más bellas que alguna vez ejecutó Murillo. Más allá de las imágenes religiosas, las pinturas de temas piadosos y las fantásticas Inmaculadas, tiene una serie de pinturas de género que retratan los barrios bajos sevillanos (los niños pobres comiendo fruta, jugando con un perro o a la anciana quitándole las garrapatas a un infante, etcétera), entre las que destaca esta obra. Desde el título presenta ya un enorme enigma: *Muchachas gallegas* o *Muchachas en la ventana*; enigma porque podemos aventurar muchas interpretaciones, que van desde la más romántica y puritana hasta la más realista y pícaro. Nos decantaremos por esta última a partir del análisis de las características que le ha atribuido a cada representada.

Bartolomé Esteban Murillo, nacido en Sevilla a finales de 1617, es uno de los pintores más destacados del siglo XVII español. Muchas biografías se han hecho de este pintor, por lo que aquí sólo diré que le comisionaron muchas obras de carácter religioso, entre las que destacan las pintadas para el Hospital de la Caridad y la de la iglesia de los

Capuchinos (ambas en Sevilla), la veintena de Inmaculadas (entre las que la del Escorial es particularmente bella, con una Virgen caracterizada como una niña). En 1660 llegaría a Sevilla Nicolás Omazur, pañero flamenco de gran riqueza que pronto se convertiría en cliente y mecenas del sevillano, permitiéndole salir de los temas religiosos y entrar en temáticas más profanas y, por tanto, más libres, aunque no por ello más realistas, pues veremos cómo todo está suavizado en sus cuadros de género, complacencia que le prodigó, sin duda, a sus clientes. A Murillo se le deben algunas de las escenas más realistas de la Sevilla del siglo XVII, de éstas se tienen registrados 24 lienzos en los que han quedado plasmados niños de la calle, burdeles, callejones, pobreza, miseria, etcétera, pero siempre bajo una óptica de distancia, romantizando la realidad. Por eso un niño harapiento, comiéndose un melón, es tan dulce a la vista, o quitarle los piojos a un infante se vuelve algo que sacará la risa de más de alguno y a otros, ternura; la prostitución será cosa que podrá tamizarse bajo el disfraz de la inocencia y la coquetería más amable. Recordemos que Murillo pintaba para un mercado que exigía ciertos parámetros y que tenía una sensibilidad específica; en este caso, la miseria no podría retratarse como tal, sino al gusto del comprador. Los invito a revisar la biografía de este pintor, pues ahí encontrarán la evolución de uno de los más grandes de la pintura española. Vayamos, ahora, a la obra del día de hoy.

Si bien los personajes de la obra nos invitan (en todo momento lo hacen, como veremos) a arrojarnos ya a su análisis, empecemos primero con la composición. Murillo ha dividido el lienzo en cuatro zonas verticales y tres horizontales. Las verticales son marcadas por la hoja de la ventana que se abre, los hombros y codos de las dos mujeres que se alinean y finalmente por el brazo y hombro de la mujer más joven que se alinean y suben en la parte derecha del lienzo. Las líneas verticales juegan con una retícula que corta el hombro y los ojos de la mujer más joven y la mano que abre la ventana de la mujer mayor. La segunda línea corta el marco del casetón de la ventana,

la mano que tapa la boca de la mujer mayor y que se continúa en el vacío. Finalmente, una línea diagonal cruza desde el vértice inferior derecho de la ventana, pasando en medio de los ojos de las dos mujeres representadas. Murillo ha jugado con una composición reticular que obliga al espectador a fijar la vista en los dos elementos más expresivos de esta pintura: los ojos y las manos de las mujeres. Ahí se concentra la magia de un cuadro que se ha construido con grandes espacios planos, carentes de elementos. Murillo ha solucionado esta pintura a partir de un juego visual que nuevamente echa mano del interior y el exterior a partir de una simple ventana –hemos hablado ya de la importancia de las ventanas en la cápsula dedicada a Morisot, en la de Dalí y en la de Hopper– que encuadra y establece la composición del cuadro; esta solución pictórica –la de las ventanas– tiene su fuente de inspiración en la pintura holandesa. En el cuadro de Murillo nos encontramos frente a un espacio interior que se abre a nuestro paso –que es abierto en realidad, véase la mano de la mujer mayor–, esto es que, aprovechando que el espectador cruza la escena, es capturado justo en el momento de pasar frente a ésta. Nos hace voltear, nos llama. De entre la oscuridad –que no es incómoda, más bien fresca– asoman dos mujeres, una muy joven y otra claramente madura. Nos miran y su mirada es juguetona, pícara, son ellas quienes nos invitan a conocer por un instante el mundo secreto tras la ventana –pasar del espacio público que es la calle donde alevosamente nos ha ubicado Murillo, al espacio de lo privado, que se encuentra tras el vano–; porque la mujer joven, si bien está recargada en el alféizar, no tiene intenciones de salir, si se asoma es para invitar a entrar, quizás por eso la mujer mayor ha abierto la ventana y la abre sabiendo lo que eso significa. La más joven de ellas mira con desparpajo e interesada en el espectador; pero no se confunda uno, su interés es momentáneo. Se nota que no se encuentra viendo lo que la atrae, sino que ella, sabiéndose atractiva, se convierte en lo que el espectador busca. Su sonrisa es apenas esbozada, sensual, sí, pero también es amable, apa-

cible y, al mismo tiempo, es melancólica. Se nota algo en ella que evoca incluso cierta tristeza. Hay quienes ven inocencia, me parece que hay todo menos eso. Su postura es confiada, su brazo se recarga sobre el alfeizar, mientras su otro brazo hace descansar su mentón, pero es una postura un tanto incómoda, con los dedos apretados, y eso da la sensación de prolongar la línea de la sonrisa. Estar en esta posición nos indica que se trata de alguien que espera. ¿Qué espera? Bueno, podríamos intuirlo, lo que sí es que su espera es paciente, tanto que la ha hecho recargarse y esperar, seguir esperando. Su cabello está peinado modestamente y se nota adornado con unas flores rojas. Su vestido es de un escote pronunciado, sin dejar a la imaginación sus hombros desnudos, signo inequívoco de coquetería. Las telas del vestido son modestas también, con las mangas subidas a los codos y apenas adornadas con un encaje verde olivo que hace juego con el tono de sus ojos, y otra flor, roja, tan roja como el color que ha pintado los labios de la joven, ya que no se trata de un color natural sino de uno artificial (Murillo incluso jugó con tonos rosas bajo el bermellón que se aprecia en los labios, superponiendo ambos colores); esto lo compruebo al regresar al puño que le sirve de sostén a su rostro: nótese cómo el artista, en un ardid de técnica y con una capacidad de observación magnífica, ha enrojecido la mejilla por la presión de la cabeza recargada contra el puño, a diferencia de la otra mejilla, relajada (aquí una pausa: Murillo fue un maestro a la hora de pintar rostros). Ahí se aprecian los colores naturales del rostro en contraposición de los colores aplicados artificialmente en forma de maquillaje. Si bien en algunas cortes (como la inglesa) el maquillaje era bien visto (recordar la moda impuesta en el siglo XVI por la reina Isabel I de Inglaterra: los rostros pálidos y los labios de un rojo intenso), en la Europa católica del siglo XVII el maquillaje era mal visto, de hecho, la moda era muy sobria, principalmente a causa de la religión y de la influencia de la corte española en el resto del mundo. De esta forma, un maquillaje como éste, estaba reservado para las cortesanas y para quienes bus-

caban seducir mediante artificios, característica de aquellas mujeres que “engañaban” a los hombres vendiéndoles su amor. Así, la joven muestra el esplendor de su edad, la piel semidesnuda, la coquetería pícara disfrazada de inocencia, aunque –insisto– no dejo de ver un algo de melancolía en esos ojos de color oliva, tan llenos de expresión.

Murillo ha vaciado toda la fuerza lumínica en ella, el contraste con el negro interior es así efectista, pues la luz del exterior la baña y la hace, literalmente, brillar. Es ella la gran protagonista de la seducción, que es el tema del cuadro mismo. La mujer mayor, en cambio, ríe –no sonrío– socarronamente, se intuye tras la manta; sus ojos no pueden ocultarlo. Su vestido, al igual que el de la joven, está arremangado, es modesto. No muestra su boca –¿no es agradable su risa, no quiere que veamos que se ríe de nosotros, o es otro ardid de coquetería?–, apenas el pliegue en su mejilla nos muestra que debajo de la manta hay un gesto expresivo. Sus manos son viejas, pero muy expresivas; muestra un rubor que no es de pena, sino de acusada picardía. La mujer mayor es, así, una suerte de Celestina con relación a la joven. Sonreír, reír, sonrío, y mirar a la ventana. Unas coplas y refranes españoles del siglo xvii dan cuenta del acto aquí representado y desnudan la imagen que tenemos frente a nosotros: “Moza que se asoma a la ventana cada rato, venderse quiere barato” y otro, “La mujer ventanera, uva de la carrera”. Al final, sin saberlo con exactitud, todo apunta a que se trata de una representación de amor venal que Murillo ha pintado de forma amable. Prostitución disfrazada de cotidianidad.

Existe algo que está constantemente activo en esta pintura y eso es, la interacción entre el espectador y los personajes representados. Hay un enganchamiento entre unos y otros, como si lo que las muchachas en la ventana ofrecen, fuera algo que está siempre ahí. Hay una seducción en proceso que no termina de cuajar, pero que siempre está en acto de suceder. Ahí la gran trampa pictórica de Murillo al convertir al espectador en un agente activo de la obra, interactuando,

Armando Hernández Soubervielle

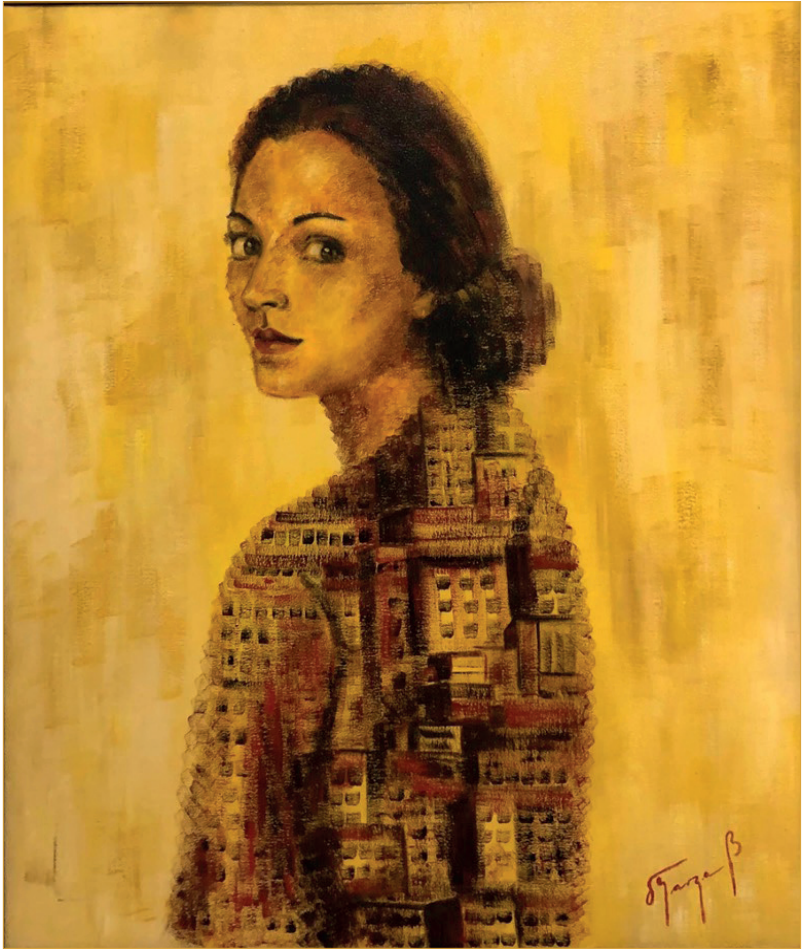
sucumbiendo a la invitación de acercarse y escudriñar a los personajes que nos invitan a cruzar el umbral del vano. En el trampantojo de la seducción, Murillo ha prescindido de moralizar al espectador, no sólo ha retratado lo que ve, lo que hay, sino que lo ha disfrazado para hacerlo más amable, pero sólo eso.

LA colmena. María Teresa Garza (ca. 1975). Acrílico sobre lienzo, Colección del Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí.

“Las mujeres-colmenas”

He querido enfocar la cápsula del día de hoy a una artista mexicana poco conocida y de la que no tenemos muchos datos biográficos, pero cuya obra me parece interesante. La pieza que he escogido forma parte de una exposición temporal dedicada a mujeres artistas (*Artistas, mujeres presentes a lo largo de 50 años en el Museo Francisco Cossío*) cuyas obras forman parte de la colección del Museo Cossío (otrora Casa de la Cultura) de San Luis Potosí. El reto es escudriñar una pintura por sí sola, sin contar con antecedentes biográficos importantes que nos permitan entender el devenir de la estética de un artista, siendo válida esta otra vía de análisis que no hemos explorado y que nos servirá para los fines de estas cápsulas.

Lo que sabemos de Ma. Teresa Garza de Acosta es que es oriunda de Monterrey, Nuevo León, que realizó sus estudios formales de pintura en el Instituto Potosino de Bellas Artes, bajo la dirección de Raúl Gamboa Cantón, y que adquirió ahí un gusto por el linealismo pictórico expresionista. Realizó numerosas exposiciones colectivas e individuales en San Luis Potosí, Aguascalientes y su ciudad natal, aunque no hemos encontrado registros gráficos ni críticas a ellas que nos per-



La colmena

mitan abundar en datos. Radicada en la Ciudad de México, desde 1981 se integra al grupo de pintores que exhiben sus respectivas obras en la galería de Estela Shapiro.

El lienzo que analizamos hoy presenta una mujer arropada con una suerte de mantón y con un fondo de un intenso color amarillo. No hay más, salvo el título enigmático para mí: “La colmena”, por ahí me gustaría empezar. ¿Qué es una colmena? Una colmena es un espacio desarrollado por las abejas, de modo espontáneo y natural, para convertirlo en el sitio donde habitará la colonia; al frente estará una abeja reina, arranque y fin de la vida del colmenar. Sus panales serán las piezas del rompecabezas de la colmena, allí morarán las larvas, el polen y, en el caso de abejas melíferas, la miel. Son contenedores de la vida central de las abejas y su colmena.

Garza ha jugado con varios niveles simbólicos en esta obra. Por principio de cuentas, si bien sólo es una mujer la que concentra toda nuestra atención, debemos decir que el resto del enjambre está ahí, en el lienzo, reverberando. El mantón es en realidad una serie de panales superpuestos que componen la colmena; que vibran, “zumban”, ante el aleteo de unas abejas que no se ven, pero se intuyen en los bordes geometrizados de la tela del mantón, en el cuello, las mejillas, el cabello de la mujer. Los ángulos que cortan cada una de estas partes sólo recuerdan la imagen deconstruida que, a través del traslucido aleteo de las abejas, se puede intuir. Es el juego de un caleidoscopio que nos hace imaginar lo que no está y que, sin embargo, se ha insinuado. Garza ha transfigurado a la mujer representada en una comunidad total, donde la colmena forma parte de un todo que constituye su presencia. ¿Quién es esta abeja reina que aparece en la obra? ¿Se trata de la pintora? No lo sé. ¿Se marcha con su colmena sobre sus hombros para crear una nueva colmena en otro lado? Voltea, nos mira desafiante con su belleza. La pintura es el resultado de la concentración de varios niveles: la mujer-colmena es por lo tanto la mujer-casa y, por lo tanto, la mujer como hogar. La mujer-abeja reina es por lo tanto la

mujer líder, la mujer al mando, sobre sus hombros recae el destino de lo que carga. La mujer-panal, y en ello, la mujer que es contenedor de historias (las celdas del panal son como ventanas en la pintura), la mujer que está habitada, con pensamientos, aspiraciones, pasiones, amores. Todo la hace vibrar. La mantiene en un estado de alerta, voltea su mirada mientras avanza, segura, fuerte. El zumbido la acompaña. Un fondo de melifluo color amarillo la hace resaltar. La colmena toda es miel y va a la miel. La pintora nos muestra la historia de vida de una mujer, la de muchas mujeres, que con su colmena encima, van llevando la historia de sus diferentes facetas, construida cual panales donde habitan muchos (pensamientos, ideas, aspiraciones, hogares, hombres, mujeres, hijos). La colmena es una pequeña ciudad donde todo ocurre y como tal, cada mujer es una pequeña ciudad en su vastedad. Cada panal de la colmena se antepone, va encimándose en la manta como si de retazos de vida se tratara; como si cada panal tuviera independencia y, al mismo tiempo, formara parte de un todo complejo que constituye la historia de vida de esta mujer: la colmena se va construyendo al paso de la vida. Así se ve Garza a sí misma y así ve Garza a la mujer de su obra: una fuerza natural en movimiento, en vibración, en construcción y evolución. Sus ojos avispados y lo refinado de sus rasgos nos hablan de belleza, mas no una belleza física, sino la belleza de la experiencia de quien lleva sobre sí su colmena de forma consciente. La que carga su historia consigo y la hace ser quien es. La pintora deconstruye una vida simbólicamente, en fragmentos, en ruido, en movimiento, que de nuevo son ensamblados para mostrarnos la vibración de la mujer de su lienzo. Un himenóptero de mirada penetrante.

Un aspecto interesante es que la autora no nos muestra otra parte del cuerpo que no sea la cabeza. Esto le da un halo de misterio y es que, en esa atmósfera construida, la mujer flota, vuela, avanza con su sola vibración. No hace falta representar más. La cabeza de la mujer y su rostro firme condensan todo: ahí radican los signos de la vida

vivida, la que lleva a cuevas y que nos muestra orgullosa. Me interesa destacar el tratamiento de la imagen y las influencias que pueden detectarse en la obra que nos ocupa. Es evidente que Garza se ha inspirado en la obra de Klimt. Me recuerda en particular la pintura *El retrato de Adele Bloch Bauer*, también conocido como *La dama de oro*, donde una mujer es bañada literalmente en oro y texturas, dejándonos únicamente ver su rostro y sus manos. Aquí la diferencia es la posición de la mujer, mas no la idea: una mujer protagonista envuelta en texturas doradas que vibran, que son otra cosa más que tela. En Klimt son ojos, en Garza se convirtieron en compartimentos secretos. El rostro lo puedo vincular también a la obra del austriaco, recordándome la segunda versión de *Judith*, aunque en aquel, la vampírica representación tiene un carácter erótico, seductor y destructor. Aquí no. Aquí hay vida, pero una vida interior que se lleva cual prenda y se carga con ella siempre, haciéndonos vibrar –zumar– en diferentes frecuencias, mas todas ellas propias, construidas en el decurso de las experiencias acumuladas. Una mujer y su historia es una colmena. La vida misma tiene por escenario una colmena en la que todos estamos imbuidos, compartiendo nuestras experiencias y el paso que dejamos tras de nosotros, en forma de panales que nos van arrojando.



L'Air

L'AIR. Aristide Maillol (1938). Escultura en plomo. Jardín de las Tullerías, París.

“La ligereza del plomo”

Hoy regreso a los volúmenes que la escultura nos da. Dar un salto de no muchos años respecto a lo que ya hemos visto aquí (Rodin, 1882, Contreras, 1898) y situarnos en las primeras décadas del siglo xx, cuando Aristide Maillol ya era uno de los escultores más importantes de la escena artística europea.

Nacido en Banyuls-sur-Mer el 8 de diciembre de 1861, fue registrado como Aristide Joseph Bonaventure Maillol. En el seno de una familia de marineros, viticultores y contrabandistas, el pequeño Aristide empezó a experimentar con el dibujo (al igual de Rodin) y con otras manifestaciones que claramente eran culturales (fue redactor, impresor e ilustrador de la revista *La Figue*, a sus 18 años). A los 21 años se mudó a París, donde intentaría ingresar en la École des Beaux-Arts, lo que conseguiría hasta 1885 (ya hemos visto en capítulos anteriores los muchos intentos infructuosos de nuestros artistas para ingresar en esta institución). Ahí seguiría una formación en dibujo, grabado, y pronto se interesaría en la cerámica y la tapicería. A los 34 años lo encontramos dedicado a la tapicería, pero la preparación de los tintes termina por afectar su vista (recordemos aquí a

Rodin), lo que lo obliga a experimentar más conscientemente con la escultura. A esa edad contrae nupcias con Clotilde Narcisse, personaje fundamental en la estética escultórica de Maillol; también por esos años conoce a Paul Gauguin, quien influirá decisivamente en la forma de acercarse a la representación del cuerpo humano. En 1902 tiene su primera exposición individual, donde presentó principalmente tapices y unas cuantas esculturas en yeso y madera. Ahí comenzaría su fama pues la exposición fue un éxito y pronto empezaron a aparecer mecenas en su vida, siendo el conde Harry Kessler de Alemania, a quien conoció en 1903, su mecenas más importante. Triunfar en el Salón de Otoño (del que también hemos hablado ya) era sinónimo de éxito allende y aquende el océano Atlántico, y a Maillol este éxito le llegó en 1905, razón por la cual comienza la época de sus grandes exposiciones en París, Nueva York, Berlín, Chicago, donde los encargos empiezan a ser más y más importantes. También es esa la época en la que conoce a un ya afamado Rodin, quien quedó cautivado por las obras de su colega. La Primera Guerra Mundial se le atravesó a Maillol, como a muchos, en un momento de ascenso y reconocimiento y hubo de esperar hasta el periodo de entreguerras para reubicarse. En esos años Maillol recibe encargos del gobierno francés y se expone su obra en retrospectiva en Francia y Norteamérica. A punto de cumplir 83 años, Maillol muere en su natal Banyuls-sur-Mer el 27 de septiembre de 1944, dejando un legado fundamental para la escultura moderna. Si Rodin es el epítome de la escultura impresionista, Maillol lo será de la concepción de la escultura moderna.

La obra que presento el día de hoy es, para mí, una muestra fantástica de la síntesis de la forma y la línea. Esa es la gran virtud de Maillol: simplificar hasta el punto de trazar (como si de un dibujo se tratara –recordemos sus inicios–) los volúmenes, alejándose del gran gesto –Rodin, por ejemplo– y del detalle, para concentrarse en la línea y con ello en el silencio de la escultura: no hay que buscar significados, alegorías, referencias literarias, no hay narrativa; sólo hay que

admirar el volumen en la suavidad y belleza de sus esculturas. Esto es fundamental ya que, al romper con el significado, entra de lleno en el proceso que nos permitirá comprender la escultura abstracta que le seguiría en el tiempo. Por tanto, Hans Arp y Constantin Brâncuși, a quienes ubicamos como los pioneros de la escultura abstracta, no podrían ser entendidos si no consideramos en el proceso de evolución la obra de Maillol. En esta obra, titulada *L'Air*, Aristide no sólo da rienda suelta al proceso de delinear la escultura (hecha inicialmente de yeso, del que se hicieron moldes y se vaciaron en plomo seis reproducciones, siendo ésta una de ellas), sino que la dota de una ligereza que permite al espectador recrear el momento en el que la mujer representada adquiere una ingravidez casi metafísica. A diferencia de otras de sus obras, como *La Rivière*, donde la mujer representada (en el idioma francés, el sustantivo río es femenino y por ello lo representa una mujer) es literalmente revolcada, en *L'Air*, Maillol nos presenta una mujer que, con movimientos gráciles en respuesta, es arrastrada por un viento que casi puede sentirse si nos ponemos frente a la escultura. Hay una fuerza dinámica que arranca la pesada escultura de plomo del suelo y la eleva para llevársela como si de un papalote se tratara. Maillol juega diestramente con nuestra percepción, pues material y sensaciones son contradictorios. Hay algo aerodinámico en esta pieza, los pies se estiran y se hacen uno con las piernas, juegan y se dejan llevar por el aire, en tanto que el torso se yergue y trata de oponer resistencia: mientras uno de los brazos trata de frenar el aire que la ha arrancado, el otro pierde equilibrio y gravedad, pero todo es sutil y, por tanto, sensual. Éste es el juego visual del escultor: con un simple gesto le ha restado gravedad a algo tan pesado como una escultura que, además, ha sido tratada desde la perspectiva estética de Maillol: mujeres gruesas de piernas y brazos, fuertes de cuello (volveremos al tema de la modelo de esta escultura), tal y como era su esposa –Maillol diría alguna vez que no podía dibujar, pintar o esculpir otras mujeres, pues ese era el modelo de mujer que conocía–,

pero que no pierden sensualidad. Esa característica de los desnudos femeninos de Maillol es fundamental y la ha retomado de Gauguin (en cada una de las piezas de su obra encontramos superficies finas, planas, lisas, pero con un movimiento y gracilidad de notoria sensualidad) y ha terminado de cuajar gracias a su primera musa que fue su esposa. Me parece que en *L'Air* hay toda una declaración de la capacidad artística de Aristide, queriendo mostrarnos algo bello en sí mismo, sin más pretensiones que jugar con los volúmenes y las líneas.

Vayamos a la modelo. Quien posó para esta escultura fue la rumana Dina Aïbinder, conocida más tarde como Dina Vierny. A partir de 1934 y hasta su muerte, Dina se convertiría en la figura esencial de la obra de Maillol, deviniendo en su musa. La historia es interesante, pues Aristide conocería a Dina cuando él tenía 73 años y ella apenas 15; la razón para que esto sucediera fue el arquitecto Jean-Claude Dondel quien, encontrando un fuerte parecido entre su físico y la obra de Maillol, terminó por hacérselo notar a este último, quien presto se comunicó con la joven rumana para pedirle que posara para él. La joven aceptó visitarlo y más tarde diría que iba por unas horas, aunque terminaría quedándose por 10 años. Vierny ha contado su historia con mucho detalle (murió hace poco tiempo –2009–) y relata la alegría que supuso para el afamado escultor contar con una nueva modelo (no hay claridad de la fecha de muerte de su primera musa, Cleotilde, pero con ella se fueron sus primeras aproximaciones con el desnudo femenino). Prácticamente posó para la totalidad de las piezas que se exhiben en el jardín de Tullerías (sí, el Louvre tiene un circuito de arte que trasciende sus muros y pirámide), entre las que destacan: *La Rivière*, *La Montagne*, *L'Air*, *Venus*, *Méditerranée*, *Baigneuse à la draperie*, *l'Été*, *La Nuit*, etcétera. Cuando Maillol murió, ella quedó como la ejecutora testamentaria y su hijo como heredero universal. Gracias a que éste le encargó a Verny la gestión y promoción de la obra de Maillol, es que mucha de su obra se repartió en los grandes museos del mundo. Simplemente las seis piezas que se vaciaron

de *L'Air* se encuentran actualmente en el Kröller-Müller Museum, en la Yale University Art Gallery, en el Jardin des Tuileries (la que aquí presentamos), en el J. Paul Getty Museum, en el Norton Simon Museum y en el Kimbell Art Museum.

La grandeza de Maillol radicaré, finalmente, en que supo jugar con las formas sin necesidad de recurrir a una narrativa compleja, bastándole la ligereza del plomo transformado en mujeres y aire y agua, para decirlo todo.



Alegoría del trabajo

ALEGORÍA del trabajo. María Izquierdo (1936). Acuarela y temple sobre papel. Colección Andrés Blaisten.

“El delito [de] nacer mujer y la voz de la pintura”

El día de hoy, día internacional del libro, recordé a otra pintora mexicana que me gusta mucho y que estuvo muy cercana a los grupos literarios de las primeras décadas del siglo xx –gran amiga de Neruda, por ejemplo–. Una mujer que fue voz femenina en su tiempo y que en sus memorias dejó cuenta de lo difícil que era haber nacido mujer y enfrentarse al mundo eminentemente masculino que le tocó vivir. Su obra, compleja, oscura y esotérica en algún momento, llena de luz y de simbolismo en otro, reflejó a México desde una perspectiva más allá de los convencionalismos de su época.

Nacida en San Juan de los Lagos el 30 de octubre de 1902, María Cenobia Izquierdo Gutiérrez creció en un hogar de clase media baja, con un fuerte componente indígena. A los cinco años perdió a su padre y vivió cerca del seno familiar de los abuelos maternos. La madre casaría en segundas nupcias y, a los 14 años, la obligaron a casarse con el militar Cándido Posadas, con quien procrearía tres hijos y se mudaría a la Ciudad de México en 1923. A los dos años de haber llegado a la capital ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes, otrora Academia de San Carlos. Al año de ingresar, la Escuela estaba refor-

mulándose, lo que hizo llegar a Diego Rivera a la dirección de ésta. Su presencia sería fundamental pues en una de las exhibiciones de los alumnos, Rivera dijo que lo único que valía la pena eran tres obras firmadas por M. Izquierdo. Grande sería su sorpresa cuando descubrió que detrás de la M no había un varón, sino una mujer, María. Este primer acercamiento con uno de los pintores más importantes del momento llevó a que Izquierdo presentara su primera exposición individual en 1929, en la Galería de Arte Moderno. Por supuesto, la cercanía y mentoría de Rivera le causaron problemas con los alumnos de la Escuela, quienes incluso la atacaron físicamente. Izquierdo diría en sus memorias y muy cerca de su muerte: “era entonces un delito nacer mujer, y si la mujer tenía facultades artísticas, era mucho peor”. María, después del episodio del ataque se separó de su esposo y abandonó la Escuela de Bellas Artes. Enseguida se fue a vivir con Rufino Tamayo, con quien ya tenía una relación en curso. Esto influyó fuertemente pues Tamayo tenía ya un nombre y había expuesto no sólo en México, sino en el extranjero. Hay una cercanía de estilo, paleta e incluso temática entre Izquierdo y Tamayo en el periodo que vivieron juntos (1929-1933). Izquierdo viajaría con Tamayo a Nueva York en 1930 a exponer en el Metropolitan Museum of Art, siendo la primera mujer mexicana en exponer su obra en el extranjero.

Hacia 1932 comenzó a pintar una serie de obras de temática circense que tenían por protagonista a la mujer; aquí vemos ya una ruptura con la temática tradicional y con lo que se consideraba “mexicano” en ese momento: marcado por el movimiento muralista de corte ideológico y político, donde lo “mexicano” había sido reducido al nacionalismo, al folclor, a lo histórico, principalmente lo prehispánico, pero de un carácter masculino completamente. Izquierdo le empezaba a dar voz a la mujer: la mujer podía montar a caballo, podía domar bestias, podía verse al espejo en su desnudez. Por esos años se vincula al movimiento de los Contemporáneos, escritores de vanguardia que fueron llamados así por la revista homónima que publicaron

entre 1928 y 1931. Ahí entablaría amistad con Novo, Villaurrutia, Goroostiza, Bodet, Pellicer, y empezaría la enemistad con Rivera, quien era contrario al grupo literario. La relación con Tamayo también llegaría a su fin porque éste decidió separarse de Izquierdo en 1933 y terminaría casándose con Olga Flores Rivas en 1934. En 1936 llega a México el escritor Antonin Artaud, quien pasará tiempo con los tarahumaras, consumiendo peyote y preparando su acercamiento con el mundo esotérico que después se traduciría en sus obras acerca de la numerología, el tarot, los arcanos... Esto es relevante por la obra que presentamos hoy. En la Galería de Arte Mexicano, fundada en 1935 por Carolina Amor, y después dirigida por su hermana, Inés, María Izquierdo exhibiría algunos de sus grabados y acuarelas y ahí conocería a Artaud, con quien mantuvo una estrecha comunicación a lo largo del año que estuvo en México. En 1939 comenzó una relación con el pintor chileno, Raúl Uribe y con él la obra de Izquierdo alcanzó otras dimensiones, pues empezó a exponer –gracias a los contactos de Uribe– en Sudamérica, Norteamérica y tuvo retrospectivas en México. En 1944 se casó con Uribe, con quien viajó a Sudamérica, presentando su obra en Perú y Chile. Al año de esto, le comisionaron un mural para el Edificio del Departamento del Distrito Federal, encontrando la férrea oposición de Rivera y de Siqueiros, quienes, en efecto, iban de salida en la escena pictórica nacional y con ello, que una mujer ocupara el lugar que consideraban como terreno propio, supuso un enfrentamiento importante. A partir de la relación con Uribe, su obra se vuelve más ligera, encuentra el rasgo de lo mexicano que buscó por mucho tiempo, aunque deviene al mismo tiempo, en una propuesta más comercial. En 1948 sufrió una hemiplejía que la limitó por algún tiempo, obligándose a reaprender a hablar y a pintar de nuevo, pero esto la deterioró al punto tal que un nuevo derrame cerebral le ocasionaría la muerte en 1955, sumida, tristemente, en la total pobreza; terminaron, así, 53 años de una mujer que durante los primeros años de su carrera se enfrentó a lo que la sociedad dictaba. Su vida no se puede comparar

con la de Kahlo, la de Varo, la de Carrington, magníficas y reconocidas pintoras, pero que tenían ventajas de alguna manera frente a otras que, como Izquierdo, fueron construyéndose en la adversidad. Izquierdo se enfrentó, por ejemplo, a los pintores hegemónicos del momento: Rivera, Orozco, Siqueiros. La fuerza de su visión y la crítica a su posición como mujer en esa época, las reflejó en las obras de su primera etapa, siendo la que analizaremos, a continuación, una de ellas.

La alegoría del trabajo es una de esas obras complejas que, por un periodo breve, pintó María Izquierdo. Coincide con el tiempo que Artaud estaba en México y acaso por eso podemos encontrar en ella referencias de carácter esotérico. Pero vayamos por partes. Una alegoría es una representación en la que las cosas tienen un significado simbólico. Aquí encontramos una serie de elementos que, en efecto, tienen una carga simbólica muy fuerte y demasiado compleja.

Empecemos con la descripción general: una mujer de tez morena, centro de la obra, se encuentra desnuda, encucillada, con las manos cubriendo su rostro, no podemos aventurar si solloza o si sólo oculta la mirada, pero sí podemos decir que esta postura de desnudez y el rostro cubierto la exponen aun en su anonimato. La mujer se encuentra en un paraje montañoso, cubierto por nubes de las que surgen sendas piernas masculinas –la musculatura así lo delata–, como si de una divinidad mitológica se tratara. Una esfera celeste cubre el sexo del hombre representado, pero es una esfera nocturna (una luna y las estrellas la componen). Un par de rayos cruzan la escena, surgen del sexo masculino oculto bajo la esfera celeste. Uno de ellos se sale de la escena y otro termina por impactar una columna que emerge de la cima de una de las montañas, mientras que la sección de otra columna permanece derrumbada en la base de la montaña. ¿Qué nos ha querido decir María Izquierdo en esta obra? Por principio de cuentas hay una visión de lo masculino que es muy fuerte: del hombre-divinidad del que sólo intuimos su sexo emergen los rayos que, si lo asociamos con una deidad, nos recordaría a Zeus, un ser omnipresente, supremo, absoluto. El otro

elemento masculino tiene que ver con la representación fálica que la columna supone, pero es además una representación itifálica (esto es, erecta). El rayo la toca mas no la derrumba, pareciera entonces que la alimenta. Se yergue sobre una montaña y la montaña siempre ha tenido una connotación divina de carácter femenino en prácticamente todas las culturas del mundo. Entonces, la columna falo se eleva sobre lo femenino, lo mismo que el dios que, cual Leviatán, se eleva sobre el resto de las montañas de la obra. Pero hay una esperanza, la esfera celeste. Los motivos astrológicos nos demuestran la visión cósmica y mística que, muy posiblemente influida por Artaud, tomó como referencia para esta obra: la Luna y las estrellas se han asociado siempre con lo femenino, lo húmedo, la fecundidad. Esto es, la esfera oculta el sexo masculino, lo disfraza o lo opaca, más bien. En la alegoría del trabajo, la mujer es la que peor parte lleva, es la que está indefensa, desnuda, sola frente al predominio masculino que se erige y erecta, pero la mujer también puede soñar con opacar esta situación y revertirla.

El cuerpo celeste es esa mujer que se eleva y la visibiliza frente al predominio masculino que todo lo cubre y controla. Este trabajo, al que alude, puede ni siquiera ser el pictórico, sino el de la mujer como tal en una sociedad fuertemente masculinizada. La pintura, así, adquiere connotaciones metafísicas e incluso de carácter existencial: la mujer en una desesperada escenificación de realidad que deberá brillar por cuenta propia. La dominación masculina representada por ese paisaje yermo, abrupto, vacío, como el vacío mismo que presenta la anónima mujer del cuadro; falta la vida que ha sido desdeñada y relegada a una simple esquina... Izquierdo nos muestra lo que ya comenté: era un delito nacer mujer y más si ésta quería ser artista, pero ella les presta voz, critica, señala y visibiliza lo que no quería ser denunciado por medio de códigos simbólicos que construyen ésta y muchas de sus obras. Al ubicar a la mujer en el abandono de estos escenarios heteropatriarcales le dio una voz que otras artistas de su tiempo no aportaron en la escena plástica mexicana.



Mujer en la ventana

MUJER en la ventana. René Portocarrero (ca. década de 1940). Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

“Añoranzas desde una ventana frente al mar”

Después de la cápsula del día de ayer, me quedé pensando que quería regresar a mi recorrido de artistas latinoamericanos favoritos. Ya me fui hasta el cono sur para dialogar con la obra de Claudio Bravo, subí hasta Colombia para hablar del hiperrealismo de Darío Ortiz y de ahí a México, para hacer una cápsula del maestro Toledo. Es tiempo de voltear la mirada al Caribe (luego regresaré a Centroamérica) y, aunque Wifredo Lam es y será siempre un referente indiscutible del arte cubano, me quiero enfocar en otro artista igual de importante: René Portocarrero; en especial porque la obra que analizaré se corresponde con una temática que he venido desarrollando a lo largo de estas cápsulas: la mujer, la ventana, el interior y el exterior (Dalí, Blanco, Hopper, Morisot, Murillo).

René Portocarrero nació en La Habana en febrero de 1912, empezó a dibujar a muy temprana edad y, a los 14 años, ingresó a la Academia de Artes Plásticas San Alejandro, aunque pronto la abandonó debido a diferencias con sus profesores y al fuerte carácter que lo caracterizaba. Esto lo condujo a una experiencia autodidáctica en el arte y la técnica, lo que quizás explique la espontaneidad en su obra

(no hay una preparación previa en sus pinturas) y la constante búsqueda, llena de experimentos, de aproximaciones, de mimesis. Se revelarían en Portocarrero unas cualidades artísticas que lo ubicaban en un modernismo que empezaba a respirarse en la plástica de la isla; eso lo llevó a tener su primera exposición en el Liceo de La Habana, en 1934. Por esos años, se relaciona la obra del cubano con la influencia de Diego Rivera, aunque pronto comenzaría su propio viaje estético, acercándose más a los grandes artistas europeos, como veremos en la pintura del día de hoy. Sería profesor de dibujo y pintura en la Escuela Libre de Pintura y Escultura y en la Cárcel de La Habana. Su fama iba en aumento y en 1944 expone en la Universidad de La Habana y, al año siguiente, tras viajar por Europa y Norteamérica, expuso sus obras en Nueva York, en la Julian Levy Gallery (a instancias, nada más y nada menos que de Chagall, Guggenheim, Dalí y Bretón) y en el Museum of Modern Art. La de Portocarrero es una pintura que retrata lo cotidiano de La Habana, su gente, su ciudad, su espíritu y lo polícromo de su cultura y raza. El carnaval, la herencia africana. Lo primitivo, lo gozoso, lo voluptuoso, todo inunda desde una miríada de estilos ensayados y experimentados (acaso como la ciudad misma) la obra de este prolífico pintor y escritor habanero. Al final de su vida vivió atormentado, abusando del ron, aunque siempre acompañado por su pareja, el también pintor, Raúl Milián, con quien vivió desde la década de los 30. Éste se suicidaría en 1984 y, al año siguiente Portocarrero moriría a consecuencia de un accidente doméstico. Su obra permanece y ha sido y sigue siendo reconocida a nivel mundial, y es, sin duda, un referente de la plástica latinoamericana.

El cuadro del día de hoy debe tomar por punto de partida la obra de Salvador Dalí que comentamos en cápsulas pasadas; a partir de ello y de la obra de Pablo Picasso, podremos entender una primera parte de la obra del cubano; enseguida, el lenguaje propio del artista nos permitirá comprender su propio estilo. Comencemos por las influencias. ¿Qué hay en la mimesis de Portocarrero en este cuadro?

A partir de uno de los cuadros más eróticos del delirio pictórico daliniano, como lo es *Figura en una ventana* (cápsula 7), el cubano se permite retomar el tema y adaptarlo a una realidad –su obra, en general, busca transmitir la cotidianidad de La Habana– que observa y escudriña. Hay una anécdota no contada con palabras en la obra que aquí observamos. Cada detalle invita a una reflexión: aquello que Dalí vio en su juventud, erotizando a su hermana Ana María, aquí se convierte en pretexto para retratar otra realidad, no menos sensual pero adaptada a un mundo –marítimo también– diferente. El artista cubano nos muestra a una mujer sensual, de amplias caderas (detalle en el que se concentró Dalí, asimismo) y fuertes pantorrillas. El brutalismo con el que está trabajada la anatomía es característico de algunos de sus lienzos (Portocarrero se reinventó a cada momento) y enfatiza rasgos que le son comunes a las mujeres de la isla, como las caderas generosas, las piernas fuertes, los rostros bellos. Pero esta forma de representar no le es propia –y no es una crítica, sino un halago– puesto que es muy evidente que el habanero ha abrevado aquí de la obra de Pablo Picasso; baste recordar el periodo clásico (llamado también grecorromano) del malagueño, que puede verse en algunas de sus obras como *La siesta* (1919), *Mujer e hijo a las orillas del mar* (1921) o *Dos mujeres corriendo en la playa* (1922). Decía que no era una crítica pues muchos pintores de esa época, incluido el propio Dalí, retomaron esta estética de Picasso. Del llamado periodo neocubista de Salvador Dalí, cuando más decididamente exploraba con las vanguardias que hacía poco habían dejado escuela, corresponde su *Figura en una ventana*, que resulta fundamental para entender la obra de Portocarrero, como lo será también la obra *Figura en las rocas* (1926), en la que el recurso de las manos y los pies agigantados, son constantes. Por supuesto, al corresponderse la obra con su exploración artística de los años 40, debemos recordar la cercanía con la escuela muralista mexicana encabezada por Diego Rivera, del quien era amigo. Pero el tema de esta pintura no sólo lo hermana con Dalí,

sino con Picasso y vale la pena recordar aquí a *Mujer sentada frente a una ventana* (1932), obra del malagueño, en la que una abstracción cubista de una mujer se encuentra sentada frente a una ventana enmarcada por un muro azul. Así, ventana-mujer-silla se vuelven recursos simbólicos y fórmulas estéticas que hermanan la obra del cubano con la obra de los dos españoles. Portocarrero conoció la propuesta pictórica y la evolución de ambos artistas tanto en Europa como en Norteamérica, a donde había viajado; no obstante, la influencia de Picasso es decisiva en la estética del pintor de la isla. El malagueño se había vuelto un canon en el arte del siglo xx, y sus fórmulas, un lenguaje abrazado por muchos artistas en uno y otro continente. Me gustaría traer un último ejemplo de la influencia ejercida por Picasso: el dibujo de campesinos descansando que Portocarrero elaboró en 1940 se corresponde, a su vez, con *La siesta* de Pablo Picasso (1919) y ésta, a su vez, no es sino una reinterpretación de *La siesta* de Van Gogh (1890). El arte es un camino marcado por ligamentos conectores que podemos rastrear. El manejo del color en el cubano recuerda a los fauvistas y a los expresionistas. En consecuencia, este cuadro es una síntesis de estilos de los años de vanguardia y posvanguardia del arte. Portocarrero juega así con paralelismos estéticos, pero no se trata de una subordinación, sino de una continuación estética en la que la mimesis condensa la suma de años de evolución del arte. Podríamos trazar delgados hilos entre las obras para encontrar los parentescos y llegaríamos a un enorme árbol en el que las relaciones son más cercanas de lo que podríamos imaginar. Se sigue aquí la cadena genética del arte y, al tiempo de hacerle un homenaje a Dalí y a Picasso, Portocarrero imprime un sello personal que revela el propio espíritu de la isla, con su erotismo, su circunstancia, su sensibilidad.

Regresemos a la mujer de nuestra obra del día de hoy. Si bien hay un escenario común entre los artistas referidos (la mujer en la ventana), Portocarrero lo ha adaptado al de una tarde en la isla de Cuba, dentro de una casa pobre, pero digna (nótese como los ladrillos del

muro son aparentes, pero se han pintado para acompañarlos con el azul profundo del muro) y llena de color. Dos fuentes de luz bañan la obra: una externa dada por los colores que van cerrando el día, el atardecer multicolor y el viento que mueve los listones que sirven de rosa de los vientos. Dentro, una fuente lumínica ajena, de la que no sabemos más que el impacto que tiene en el cuerpo de la mujer y hace resplandecer su cabello recogido, pero no atado, sus caderas y sus nalgas asumen un volumen generoso bajo la tela que se ha trasmutado en segunda piel, pegada al cuerpo y llena de luces y sombras que le permiten al pintor acentuar los rasgos que busca. Su piel tostada por el sol brilla, así mismo por esa fuente de luz que no vemos, pero intuimos. Ella mira el horizonte a través de la ventana, lo desvela tras el tendedero improvisado de la casa, donde una toalla se seca. Al igual que Ana María en el cuadro de Dalí, quien se ha recargado en el alfeizar para soñar, la mujer de Portocarrero –¿una habanera?–, también sueña mirando en lontananza. Tierra de por medio, allá, al fondo, el mar en una tarde de un día cualquiera. La mujer sueña, espera (la silla es un objeto que nos remite simbólicamente a la espera), pero su espera no es pasiva, pues está de pie, abriéndose paso tras el tendedero reconvertido en cortina improvisada. Pero ¿espera que alguien regrese –no mira directo al mar– o espera poder partir, siendo el horizonte su destino? No lo sabemos, lo que sí, es que hay una comunión entre el espacio externo y el interno, donde la mujer, en quietud, se convierte en puente entre la vida íntima y lo que hay afuera. Nuevamente es un canal que conecta las realidades desde una posición en la que el espectador es un paciente y silencioso *voyeur* de la intimidad. Esa calma, esa quietud que transmite la imagen, está cargada de sensualidad. Los sentidos todos están alertas: la vista indudablemente, el tacto a través de las formas y volúmenes representados, el olfato mediante el salitre que el viento representado hace llegar hasta la ventana de esta “Ana María” de La Habana; el oído, con el eco del mar que está más allá del alfeizar. El muro es de un intenso azul, lo que ha hecho que el

mar que observa a la distancia, entre de lleno en el cuarto, haciéndolo contrastar con el piso de escaques, envolviendo así la imagen que ha construido Portocarrero.

La de hoy se trata de una obra pintada años antes de la Revolución cubana y eso le da un peso muy importante ya que desde la propia revolución artística que encabezaban varios pintores y escritores cubanos desde la década de los 20, se empieza a señalar la realidad que una burguesía había querido acallar: la de las casas pobres, las mujeres trabajadoras, pero al mismo tiempo la dignidad en ello. La mimesis artística sólo vehicula un mensaje que acaso sea lo más importante de la vanguardia artística cubana, en este caso, y latinoamericana, en general: romper esquemas, acabar con tabúes, abandonar el acartonado aburguesamiento en el que estaban sumidos, hablar de lo proscrito, lo inefable, aquello en los linderos del interdicto y así, a partir de las añoranzas insinuadas desde una ventana frente al mar, Portocarrero nos permite asomarnos a una Cuba real, cotidiana; a sus colores, olores, sonidos.

RETRATO de un artista (Piscina con dos figuras). David Hockney (1972). Acrílico sobre lienzo. Colección particular.

“Las membranas del amor imposible”

El día de hoy regreso al arte contemporáneo (ya analizamos una obra de Anselm Kiefer) con una pintura cuya venta (realizada en noviembre de 2018 por la casa de subastas Christie's) es, al momento, la que mayor ganancia ha generado en el caso de un artista vivo (90.3 millones de dólares). Esta pintura, en particular, me gusta mucho porque el propio artista dejó documentado cada paso de su creación y porque encierra una historia de amor y ruptura que termina simbolizando en un cuadro que en apariencia no dice mucho.

Nacido en la industrial ciudad de Bradford, Yorkshire, el 9 de julio de 1937, este artista mundialmente reconocido, se formó desde temprana edad en el arte, estudiando primero en el Bradford College of Art (1953-1957) y después en el Royal College of Art de Londres (1959-1962). Ahí mostraría su rebeldía al rehusarse a escribir un ensayo que le permitiera obtener el título de graduado en artes. Pintó un cuadro titulado “el diploma” a manera de protesta. De esos primeros años, su obra deambula entre el expresionismo abstracto, la pintura figurativa y el Pop Art (con los años se volvería un amigo cercano de Andy Warhol). Muy pronto alcanzó la fama y, tan pronto se



Retrato de un artista (piscina con dos figuras)

graduó, tuvo su primera exposición individual, al tiempo que varios marchantes de arte quisieron hacerse con su representación. A los 27 años viajó a California, donde se encontraría con una luz diferente y un sol que lo cautivaría, pero más allá de eso, encontraría la libertad que necesitaba para asumir su homosexualidad. Estados Unidos se convertiría en fuente de inspiración y, aquel viaje, de alguna manera iniciático, lo haría volver para, en 1965, asentarse en Los Ángeles. De esta ciudad diría que era “paradisíaca, de hierba siempre verde y piscinas limpiísimas donde se zambullen chicos jóvenes y fuertes, de casas llenas de plantas y cuadros y donde la gente deja pasar apaciblemente el tiempo”. Me interesa que tengamos presente esta frase para cuando analicemos la obra. Es en este periodo que comienza la elaboración de una serie que más tarde se conocería como “de las piscinas” ya que el tema principal son las albercas, comunes en las casas y complejos de departamentos de aquella ciudad; el objetivo de esta serie es explorar la luz y el juego con el agua, desde una perspectiva que podríamos catalogar dentro de las aproximaciones del arte Pop. Así mismo, encuentra una temática más personal, interior, pinta retratos y autorretratos de sus amigos y amantes a partir de fotografías; escenas de interiores, de viajes, de muchachos desnudos bajo la ducha. No busca realismo, pues sus colores están inmersos en la visión “ácida” de los sesenta en California, pero se basa en fotografías para lograr el dibujo base deseado y emplea acrílico (que es una técnica que adquirió relevancia en las primeras décadas del siglo xx), para generar tonos muy distintos al óleo y dotar de un acabado que semeja una emulsión fotográfica en el lienzo.

La pintura del día de hoy forma parte de este periodo. La obra de Hockney ha ido evolucionando con los años, pero no ha dejado de explorar con los temas fotográficos, con la linealidad de la perspectiva y sus variantes a partir de la modificación de ángulos de visión múltiples. Un dato curioso es que Hockney nació con sinestesia (es la percepción de una misma sensación a través de distintos sentidos),

de forma tal que asocia colores en función de la música que escucha. Esto, si bien no influyó en su obra pictórica, si lo empleó (según sus propias palabras) en el diseño de escenarios para ópera y ballet. A sus 86 años sigue trabajando en su casa taller en Hollywood, experimentando con fotografía y otros medios visuales. Hay que reconocer el aporte que ha tenido en el mundo del arte, no sólo en términos de su obra, sino en cuanto a su incidencia en la formación de espacios culturales. Fue fundador del Museum of Contemporary Art de Los Ángeles en 1979; la Fundación Hockney se ha encargado de hacer circular su obra en espacios tan importantes como el Salts Mill Museum, que tiene la mayor colección de obras de este autor, así como proyectos para que ésta termine formando parte de las colecciones del Tate Modern en Londres y de Los Angeles County Museum of Art.

Retrato de un artista (piscina con dos figuras) encierra una historia de amor y refleja al mismo tiempo la fascinación de Hockney por el agua que, convertida en piscinas, encontró en la ciudad que adoptó para vivir. La seducción de los cuerpos artificiales de agua que Hockney vio por primera vez en las casas abajo, tras volar sobre San Bernardino, se tradujo rápidamente en un interés por capturar la esencia de esa luz, de esas montañas, de los valles, de las piscinas que reflejaban la luz por doquier. Me parece que, de alguna manera, el hechizo de California en Hockney lo podría resumir en un intento de capturar el sol a través del agua. El tema del agua entonces se convertirá en algo recurrente y en una piedra de toque en la producción artística en el periodo de los años 60-70, cuando exploraba una renovada libertad emocional, física, artística. En el cuadro en cuestión, Hockney ha sintetizado dos de sus preocupaciones artísticas del momento que ya hemos anticipado en la reseña biográfica: las piscinas y los retratos. Aquí aparecen dos personajes en la composición, uno nada de pecho bajo el agua (esto es fundamental) y es su reflejo el que llega a nosotros (la gran protagonista es la piscina); el otro, completamente vestido, observa al nadador bajo el agua, con cierta distancia, apenas

estirando su rostro un poco para hacerlo. Al fondo, un paisaje montañoso, de vegetación verde, abundante, florida y una luz que todo lo baña, reflejándose en el agua y proyectando una sombra del personaje de pie, que se alarga en el suelo. Si bien la pintura es de 1972, debemos remontarnos años atrás, hasta 1966, cuando Hockney está ya completamente asentado en Los Ángeles, impartiendo cursos de dibujo en la Universidad de California. Ese año, conocería a Peter Schlesinger, un joven de 18 años, artista en ciernes, a quien Hockney invitó a posar para él. Del modelaje pasó a la relación afectiva, de forma tal que Schlesinger se convertiría en el modelo y amante formal del británico. Muchos de los cuadros de Hockney de este periodo retratan al joven estadounidense, siendo una de sus fuentes de inspiración más socorridas. Pero el amor llegó a su fin y así, en 1971, tras cinco años, Schlesinger terminó la relación, dejando sumido en una fuerte depresión a nuestro artista. Ese año comenzó la obra que nos ocupa. Era esta pintura una suerte de catarsis para un desolado Hockney. Hemos dicho ya que en este período experimentó con la fotografía como punto de partida para las composiciones y un par de ellas, tomadas en California, serían la base para esta pintura (una de un hombre nadando bajo el agua y otra de un hombre junto a la piscina); sin embargo, problemas de perspectiva (otro de los temas de su interés) lo hicieron desistir. Al viajar a Francia para continuar con su duelo por la separación con Schlesinger, Hockney retomó la obra, pero ahora usando como fuente de construcción, cientos de fotografías tomadas en la piscina de la casa de un amigo suyo cerca de Saint-Tropez. Usó varios modelos para encontrar la composición adecuada hasta que, habiendo llegado al objetivo que en su mente vibraba, retomó el tema de esta pintura.

Lejos de la problemática técnica y compositiva que supuso la obra, lo que realmente importa es lo que Hockney estaba tratando de exorcizar con esta pintura. Por principio de cuentas, el personaje que está afuera, con chaqueta rosa, pantalón blanco y cabello rubio, no es

otro que Schlesinger (fotografías de éste, usando la misma chaqueta forman parte de los estudios fotográficos de Hockney en los años 60), mientras que el hombre que nada bajo el agua puede interpretarse de dos formas (evidentemente me decantaré por una al final de este ensayo, pero quiero explorar las dos opciones). Podría tratarse de un hombre joven que en su anonimato se acerca bajo el agua, subrepticamente, a un curioso Schlesinger. Esta primera opción –que ya ha sido explorada– nos permitiría intuir que ese hombre es el tercero en discordia que tanto intuía Hockney: el deseo de su amante por salir con otros hombres simbolizado aquí por aquel que se acerca a Peter. La segunda opción me interesa más por lo que observo en la obra. Para mí, quien nada bajo la piscina, es el propio Hockney, protegido en ese medio al que tanto le debía, bañado indirectamente por esa luz solar que tanto quiso aprisionar a través del agua, pero de la que sabía era solo un reflejo. Que lo haga bajo el agua lo protege y le permite congelar el tiempo, suspenderlo por un instante (recordemos que decía que se pasaba ahí, “apaciblemente el tiempo”). Para sostener esto me parece muy importante el tema de la luz y la sombra que ya anticipé. Creo que Hockney se pinta tratando de alcanzar a su amor, pero la fina membrana del agua se lo impide, tanto que Peter, afuera, apenas si hace un intento de asomarse –hay incluso desdén–. La distancia entre ambos personajes es ya imposible de sortear. A pesar de que uno lo intenta, el otro se aleja y aquí juega, para mí, una parte fundamental, la sombra: se dispara, se sale del cuadro, se va. Así se va Peter de la vida de David, mientras que éste, bajo el agua en la que coincidieron (hay una transpolación con las piscinas californianas, aunque el escenario sea otro), se acerca para encontrarse con un muro y con el agua sobre sí que, llena de reflejos, hace que se pierda la figura del exterior, lo que supone otra forma de ir perdiendo la imagen del ser amado.

No sólo es una catarsis, sino un poema a la pérdida del amor, la imposibilidad de alcanzarlo cuando una de las partes ha decidido

partir definitivamente. Me parece muy importante resaltar que Hockney bien pudo hacer esos nuevos estudios fotográficos en California, no obstante, se ha llevado la obra a un escenario en el que no eran familiares ni él y ni su amante, con lo cual coloca la obra en un plano ajeno, como si de un sueño se hubiera tratado aquel amor y aquella ruptura. Esos amores imposibles (por rotos, por fracasados) que marcan la vida de los hombres y las mujeres, encuentran aquí una metáfora en forma de membrana acuática que, por más que se estire, se resbala entre los dedos e impide llegar a donde alguna vez se pretendió. Las partidas marcadas por el sol y el agua parecen ser menos dolorosas para el pintor británico.



Febo al acaso

FEBO al ocaso. Carlos Mérida (1979). Óleo sobre lienzo. Colección particular.

“La danza de los colores”

Decía hace un par de cápsulas que habría de volver a Latinoamérica y, en particular, a Centroamérica, pues me faltaba en este particular recorrido que he hecho de países que significan mucho en mi historia de vida y en mi gusto por el arte. Así, Chile, Colombia, México, Cuba, con sus artistas figurativos, expresionistas, hiperrealistas, son preámbulo para dar paso a la expresión de un artista de la maravillosa Guatemala. Para ello he escogido un pintor abstracto que siempre me ha fascinado por el manejo del color, más allá de las formas geométricas que inundan sus lienzos. Carlos Mérida, un guatemalteco que supo capturar la esencia cromática y la geometría.

Carlos Mérida nació en la Ciudad de Guatemala el 2 de diciembre de 1891, en el seno de una familia burguesa de clase media (papá abogado y madre profesora), lo que le permitió incursionar en un mundo donde el aprendizaje y la cultura eran muy valorados. Entrando a la secundaria, Carlos comenzó sus clases de pintura, aunque al poco tiempo se mudaron a la ciudad de Quetzaltenango. En Xela, como también se le conoce a esta maravillosa ciudad (que tiene una composición poblacional mixta y casi 50% de ésta, es indígena)

continuaría sus estudios de arte y empezaría a apreciar el arte indígena de la ciudad; esto será fundamental para Mérida. El ambiente educativo no cambiaría, lo que le permitió incursionar en varios ámbitos artísticos, de forma tal que empezó a estudiar piano, pues quería ser músico, aunque una esclerosis auditiva terminó con sus aspiraciones. Pero estas aproximaciones le desvelaron que su destino estaba en las artes; al dejar la música, incursionó en la escultura, pero los profesores vieron que tenía más aptitudes para el dibujo y la pintura, convenciéndolo que se dedicara a esto último. Continuaría pintando y sus primeras obras serían expuestas en el edificio del periódico *El Economista* en la capital de Guatemala, a donde se había regresado a vivir para continuar su formación artística. A los 20 años, convencido por sus colegas y amigos de viajar a Europa para empaparse de las vanguardias estéticas del momento, Mérida se dispuso a dejar Guatemala y viajar a París, meca, como hemos visto ya, del arte de principios del siglo xx. Su estancia se prolongaría por varios años, y allá conocería a algunos de los pintores más reputados del momento: Picasso. Modigliani, entre otros. A sugerencia de Picasso, se inscribió con Hermenegildo Anglada Camarasa (un pintor catalán precursor del modernismo en España), con quien aprendió diseño geométrico. Además de las clases, visitaría muchos museos, no sólo parisinos, sino españoles, belgas y holandeses. Pero también se acercaría a la danza, una de sus pasiones (ballet, ópera, teatro, todo lo devoraba en Europa, de hecho, su hija Ana Mérida, se convertiría en una de las bailarinas más reconocidas de México). En París conocería, además, a Diego Rivera, con quien entablaría una amistad que perduraría muchos años, lo que lo llevó a viajar a nuestro país en 1919, año en el que trabajaría de cerca con el muralista, de forma tal que estaría colaborando con éste en el mural del Anfiteatro Bolívar en la Ciudad de México. Pero la estética (la narrativa figurativa a gran escala) y el discurso militante de Rivera, no encajaban con la visión de Mérida, quien volvió a Quetzaltenango, donde empezaría a trabajar en temas

de corte indígena, no figurativo, sino abstracto, basándose en los textiles y artesanías mayas y quichés. Regresaría a Europa una vez más en 1927, ocasión en la que retomaría el trato con Picasso y conocería a Kandinsky, Klee, Miró.

Es evidente la influencia de estos últimos en la pintura de Mérida, la cual no perdería ya, llevando su estética a un marcado expresionismo abstracto y a un constructivismo pictórico que lo convertirían en uno de los pioneros del modernismo en Latinoamérica. Pero las raíces echadas en México eran profundas, tanto que cuando regresó de París, y junto a Tamayo (quien fue realmente el pintor con que se identificó Mérida en este país) y otros, participa en la exposición “Pintura actual”, organizada en 1928 por el grupo en torno a la revista *Contemporáneos*, de la que ya hablamos en la cápsula de María Izquierdo. En 1929, se le nombró director de la Galería del Teatro Nacional en México y años después de la Escuela de Danza. Su fama ya era tal que también en los Estados Unidos se empieza a reconocer su obra; de hecho, Mérida expone en varias ciudades de la Unión Americana y así, entre 1928 y 1948, expondría 44 veces en aquel país y 18 en México. En 1941 fue invitado a impartir cursos de pintura al fresco en el North State Teachers College en Denton, Texas y en 1950 viajaría a Roma, como agregado cultural de la Embajada de Guatemala; en 1954 es comisionado para realizar diversos murales en su país natal, aunque ya discurría constantemente entre éste y México. En 1964 termina los murales del Cine Manacar, los del Museo Nacional de Antropología y los de la torre de Nonoalco en la Ciudad de México. Hay en Mérida una intención de integrar el arte de muchas formas, en especial con la arquitectura, siendo así la integración plástica uno de sus intereses más importantes en la última parte de su vida. Un ejemplo de esto es la escalera con temática precolombina que Mérida ejecutó en los edificios del Multifamiliar Juárez (1951-1952) en la Ciudad de México.

En 1966 el pintor recibió la Orden al Mérito Cultural y Artístico de la Dirección General de Bellas Artes de Guatemala y en 1980

fue condecorado con el Águila Azteca del gobierno mexicano. Carlos Mérida se quedaría a radicar en México definitivamente, incluso adoptaría la nacionalidad mexicana. Este pintor solía decir: “En realidad pienso que entre México y Guatemala no hay ninguna diferencia. Es el mismo país. Los territorios están divididos por un río que ni siquiera tiene agua, así que no es cosa de tomarlo en cuenta”. Podemos apreciar en la pintura de Mérida tres etapas importantes de estilo: un periodo figurativo de 1907 a 1926 (coincidente con el primer periodo europeo), una fase surrealista de los últimos años de la década de los 20 hasta mediados de los 40 (tras su regreso del segundo viaje europeo) y un periodo geométrico de 1950 hasta su muerte acaecida el 21 de diciembre de 1984. De este último periodo es la obra que revisaremos el día de hoy.

La obra *Febo al ocaso*, es un ejemplo claro de la carrera de un pintor que había comenzado a temprana edad. Esta obra, en particular, condensa para mí la esencia de un Mérida que, tras explorar con estilos, empaparse de las vanguardias y hacer eco de la síntesis a la que la pintura estaba llegando en la década de los 30 en Europa, encontró la madurez en su estética y supo evolucionar con ella y mantenerla vigente, cosa que en el mundo del arte es de lo más difícil de lograr. Se aprecia una madurez en el artista, una perfecta fusión entre lo autóctono de su tierra y sus colores con un lenguaje geométrico que todo lo estructura. De hecho, Mérida experimentaba antes, bocetaba y sometía a un proceso reflexivo cada obra para lograr el efecto buscado. Si bien el título refleja una temática de corte latino (Febo, el dios-sol), lo que debemos considerar es la metáfora que este título, desde una idea poética supone: la luz última.

El cuadro de Mérida evoca ese instante en el que el sol se hunde en el ocaso y todo se transforma en colores: la oscuridad rivalizando con la luz que fenecer. Todo se tiñe de rojos, bermellones, ocre, carmesíes, pero también de sus contrastantes azul, verde y, por supuesto, negro. Febo, agonizante, alcanza a lanzar unos últimos destellos sobre

el lienzo y eso es lo que apreciamos: no el disco solar, sino su efecto al final del día. La pintura de Mérida es como una vista aérea de esos rayos que alcanzan a vaciarse en valles, montañas, espacios arquitectónicos (que tanto le interesaban). Es como un dios maya, intangible, del que sabemos que existe porque los colores así nos lo permiten constatar. Cada rayo se cuela en los intersticios de la expresión. Por supuesto, no debemos esperar encontrar un sentido figurado ni narrativo aquí, regocijémonos en este laboratorio cuidado del color y sus matices; de los contrastes cromáticos y las armonías que produce el adecuado uso de colores primarios y secundarios dentro de una retícula igualmente cuidada. Eso es Mérida en esencia: una expresión absoluta del color y líneas. Una danza de rayos de luz trasmutados en matices que se desvanecen en un equilibrado baile cromático que es, al mismo tiempo, placentero y sereno. El ocaso de Febo sólo lo hará desaparecer por un instante y traerá consigo la espera de que aparezca de nuevo, pero sólo eso, porque bajo la mirada de Febo, la luz se continúa y la danza de colores comenzará de nuevo. Eso ha capturado el pintor. Un instante, una espera y una sensación de paz y placentera espera. Mérida ha trabajado su lienzo como si de un telar se tratara. Cada trazo lineal, cada construcción geométrica, cada degradado en el que la gama cromática baila entre contrastes, ha estado cuidado para que un sol que no está ahí se aprecie en sus matices de luz y penumbra. Un estudio calculado del uso del color en perfecto balance. Una danza maravillosa de colores y una explosión de expresiones, así la obra del pintor guatemalteco que se retrató y retrató sus raíces de forma colorida y geométrica.



Bailarina sentada con mallas rosas

BAILARINA sentada con mallas rosas. Henri de Toulouse-Lautrec, 1890. “Peinture à l’essence” y pastel sobre cartón. Colección privada.

“Pintando la esencia de ser siempre lo que se es”

Hoy volvemos con las cápsulas de arte y, aprovechando que es el Día Internacional de la Danza (instituido por la UNESCO en 1982, tomando el 29 de abril pues tal día, pero de 1727, nació Jean-Georges Noverre, quien es considerado el padre del ballet moderno), he decidido que podríamos usar dicho tema para desarrollarlo. De sobra son conocidas las obras de Degas relativas al ballet, pero como ya hablamos de ese magnífico pintor, me referiré aquí a otro artista que también retrató la vida nocturna, el cabaret y, por su puesto, el ballet. Henri de Toulouse-Lautrec. Por supuesto, evadiré buscar lugares comunes y usaré en esta ocasión una obra en la que se representa a una bailarina de forma poco frecuente, pues no se encuentra en acto de bailar.

Henri de Toulouse-Lautrec es uno de esos pintores que, a fuerza de haber sido inmortalizado de una y mil formas, resulta ocioso hacer una reseña biográfica. Tanto biografías escritas como representaciones de su vida –fantasiosas las más– en el cine, nos han formado ya una idea de quién fue este magnífico artista postimpresionista. Pero hagamos un esfuerzo sintético. El pintor del día de hoy nació el 24 de noviembre de 1864. Se le nombró Henri Marie Raymond de Tou-

louse-Lautrec-Montfa. Noble de nacimiento y fruto de un matrimonio endogámico (primos en primer grado), el futuro pintor padeció las consecuencias de dicha mezcla genética, mostrando una salud precaria y padeciendo una predisposición a las fracturas debido a la fragilidad ósea que presentaba, de hecho, un par de fracturas en sendas piernas terminaron por condicionar su crecimiento físico. Como muchos niños enfermizos de la época, que contaban con una familia pudiente, la infancia de Lautrec se desarrolló entre algodones y cuadernillos de dibujo que iba llenando con bocetos. A los 17 años se mudó a París, al afamado barrio de Montmartre, donde la bohemia parisina del siglo XIX se desarrollaba entre artistas de la vanguardia, cafetines, bares y prostíbulos. Lautrec se enamoró de la vida nocturna, que terminó haciendo el quid de su arte. Pero no sólo capturaba con fruición la vida nocturna parisina, sino que “desnudaba” a sus modelos en el sentido de capturarlos en su vida cotidiana: las prostitutas mientras mudaban su ropa, saliendo o entrando a un servicio; burgueses saliendo del cabaret, actores y bailarinas en sus apretados camerinos. Pero no sólo de extravagancia se nutrió su obra (fueron muy solicitados sus carteles por los dueños de los cabarets que frecuentaba), volteó a ver otros espacios y otros escenarios, como el ballet, que es el tema de la obra del día de hoy; ahí también buscó lo íntimo, la escena cerrada, a la que pocos ojos tienen acceso. Degas, además de ser su amigo, influiría decididamente en Lautrec, aunque en éste lo que observamos es la rapidez para capturar los instantes, a diferencia de Degas, donde todo es más meditado. Henri, por tanto, pintaría e ilustraría en el momento, captando escenas fugaces y, en consecuencia, poco representadas. La rapidez de ejecución condicionó su forma de pintar y dibujar. De hecho, una de las técnicas empleadas por Lautrec –“peinture à l'essence”, consistente en diluir el óleo, quitándole su aceite para dejarlo en su esencia– le permitió obtener colores tan vívidos como los del óleo, pero con una textura de aplicación casi tan fluida como la acuarela, y le facilitó la veloci-

dad de ejecución de la que hablamos. Esto, combinado con el pastel (seco o húmedo), fue característico en su obra y dotó a sus piezas de una apariencia muy cercana al dibujo. Esta misma técnica la podemos apreciar en otros de sus contemporáneos, como Degas, quienes no sólo experimentaron con la luz, sino con diversas técnicas, haciendo de sus talleres verdaderos laboratorios. Sumémosle entonces a lo “diluido” de su técnica, el que solía acentuar con color sólo aquello que quería que resaltara, lo que, en este caso, se traduce en la joven bailarina. La luz destacaría siempre en la obra de Lautrec, pero una luz interior, artificial; las líneas gruesas y contorneadas nos recordarán el arte japonés, y la semicaricaturización de algunos de los personajes representados nos remontará al arte oriental, del que muchos pintores de la época abrevaban. El color sería clave y apostaría por aplicarlo ahí donde quería dar acento. Jugó con la mancha y con la línea como ningún otro artista de su tiempo y con ella generó volúmenes y texturas ópticas que suplieron espacios y formas que un arte eminentemente figurativo cuidaría. Este pintor, que pudiéramos incluir dentro de las individualidades postimpresionistas, formó una escuela que impactaría en muchos ámbitos gráficos, de hecho, su faceta como cartelista inauguraría el cartelismo –y, por tanto, el diseño gráfico– moderno. Pero el agitado y disipado estilo de vida de Lautrec lo llevarían a un desenlace vital muy pronto, murió a los 37 años, el 9 de septiembre de 1901.

En su *Bailarina sentada*, Lautrec se ve fuertemente influido por su amigo y vecino de Montmartre, Degas. Es evidente el manejo de la temática, pero también la fórmula para representar a las bailarinas de ballet. Desprovistas del encandilamiento del escenario, aparecen en la cotidianidad de un arte que demanda sacrificio y esfuerzo. Aquí, el pintor ha retratado a una joven –casi una niña– que luce agotada físicamente, mientras que emocionalmente parece absorta, concentrada. Sentada sobre un sofá apenas insinuado (en el arte lo que está y lo que no aparece completamente, o está ausente del todo, es importante de

considerar), Lautrec nos permite apreciar una imagen que ha merecido toda su atención y a la que ha resaltado mediante una luz frontal que elude la modelo al voltear su rostro. Por medio de una aplicación de color en zonas selectivas, como la rápida pincelada que texturiza el sofá, Lautrec resalta aquello que demanda su atención, como la mancha rosa de las mallas. La anatomía está delicadamente marcada, ni siquiera ese fuerte contorno negro que solía usar para acentuar sus figuras rompe con la sutileza con que es representada, esto es, que las piernas no pierden estilización. Piernas y brazos se alargan en extrema delgadez y sólo acentúan el estado de la ropa; esas líneas verticales marcadas por las extremidades de la bailarina se disparan a su vez mediante las líneas naranjas que siluetean una textura sobre un muro inexistente también. El corpiño ni siquiera luce ceñido ya y el tutú romántico ya no se ve ligero y vaporoso, sino que se dobla, se ajusta al cuerpo sentado y a la posición de la joven que lo usa. Las mallas rosas, fuente de atención en el título de Lautrec, le han merecido todo el cuidado en el cuadro, pues se trata de la única sección de ésta que podemos considerar una verdadera mancha uniforme de color, que ha sido intervenida con un sutil silueteo, con tonos de pastel blanco, que insinúan los cordeles de las zapatillas. Es como si Lautrec, usando como pretexto el tema de las mallas, pusiera atención en la base fundamental del ballet: las piernas y su plasticidad.

Por supuesto que el cuerpo entero juega su papel, pero en las piernas y los pies descansa la estética del ballet clásico y, al intensificar su representación en la obra, parece hacerles un tributo. En conjunto, se trata de la representación de una bailarina que ha terminado su ensayo o la puesta en escena, no es alguien que espera entrar a escenario. Luce agotada. Sus manos entrecruzadas no son las de alguien que espera, sino de alguien que descansa física y mentalmente. Su rostro luce aún agitado, el cabello, poco antes perfectamente acicalado, muestra ya los despeines que las piruetas y los arabescos le han demandado. Bajo el maquillaje se aprecian unas mejillas sonrojadas

por la agitación. La postura de sus pies es la de una bailarina que no deja de serlo, ni siquiera sentada en un mueble que no está. Así, podemos verla en ese momento fugaz en el que instintivamente abre las puntas de sus pies, como preparando mentalmente un plié, como si en su mente siguiera repasando una y otra vez los pasos. Es la intimidad de la bailarina y su estado mental donde no deja de serlo en ningún momento.

¿Por qué pintar una bailarina sentada cuando la esencia de la danza es el movimiento? Precisamente por lo que acabo de mencionar. Lautrec quiere capturar la esencia de una bailarina, no una danza como tal y, sin embargo, en la obra, prevalece el movimiento: el de las líneas, el de los esbozos, el del movimiento insinuado del rostro que se voltea, las manos que se aprietan, los pies que siguen practicando. El francés ha entendido que todo radica en la bailarina –Degas lo había hecho ya–, que en ella descansa la perfección que después se transmuta en baile. Es un instante que manifiesta una constante tensión entre cuerpo y mente. Nos presenta a una mujer que, a pesar de su notoria juventud –decíamos que se trata de casi una niña– no deja de ser una bailarina en ningún momento. Parece decirnos que la danza se lleva en las venas, nutre cada instante de aquellos que se dedican a este arte. Aun sentada, transmite el espíritu de la danza misma en su cuerpo flexionado, en su agitación, en su continua concentración, en la ropa ajetreada por el ensayo o la puesta en escena, pero encima de todo, por la exigencia. Absorta, nos es presentada como una bailarina en su complejidad y totalidad y a nosotros nos obliga a pensarla como tal.

Hasta hace pocos años, ésta fue la obra de Henri de Toulouse-Lautrec puesta en subasta más cara jamás vendida, alcanzando los 12,1 millones de euros en 1997, unos años después, en 2005, *La lavandera*, otra obra de Lautrec, alcanzaría los 18.6 millones de euros.



Number 3, 1949: Tiger

NUMBER 3, 1949: Tiger. Jackson Pollock (1949). Pinturas alquídicas modificadas con aceite y pinturas a base de resina sintética sobre lienzo. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington.

“La libertad del Jazz y la pintura”

Hoy, al tiempo de celebrar varias cosas, lamentamos otras. Lamentamos la partida del gran Caifán, Óscar Chávez, “celebramos” el Día del niño y, al mismo tiempo, se celebra el Día internacional del jazz (Declarado como tal por la UNESCO en 1982). Así que me he decantado por esto último para relacionarlo con la cápsula del día de hoy. Sobre todo, porque creo que esa libertad del jazz nos hace falta, tanto, mucho. La última vez que pude escuchar jazz en vivo fue poco antes de que comenzara esta pandemia, en la Ciudad de México. Hoy, para celebrar este día del jazz, quiero rememorar esa velada y traer a estas cápsulas eso mismo que esta música transmite y que podemos encontrar en uno de los pintores más importantes del siglo xx: Jackson Pollock, quien, dicho sea de paso, era amante del jazz también.

Jackson Pollock es otro de esos artistas que se han biografiado con suficiencia. Películas, novelas, biografías, inundan los estantes de libros y la red. No obstante, para no dejar de lado la costumbre de presentar al artista del día, comencemos con esta brevísima re-

seña biográfica. Nacido en la localidad de Cody, Wyoming el 28 de enero del 1912, fue hijo de un granjero que devino en topógrafo, lo que hizo que viajara entre Arizona y California durante sus primeros años. Fue un chico problemático desde muy joven y tuvo una infancia difícil, encontrando en el arte ese refugio que da cabida a los espíritus atormentados. Esa inquietud lo llevó a mudarse a Nueva York, con su hermano, tan pronto cumplió 18 años. Ambos estudiarían en el Art Students League of New York. Sus inicios como artista estuvieron marcados, a su vez, por una fuerte dependencia al alcohol que fue desarrollando desde su juventud y, a pesar de los intentos de recuperación –sometiéndose a diferentes métodos para salir del vicio–, las recaídas eran cada vez más fuertes. La verdadera fama le llegaría a Pollock hasta la década de los 40, cuando comenzó a cambiar su estilo prefigurativo, cubista y a veces onírico, por el *action painting*, que lo convirtió en el emblema del movimiento del expresionismo abstracto norteamericano.

Pero hagamos una pausa necesaria. Pollock le debió muchísimo a un muralista mexicano: David Alfaro Siqueiros, quien por 1936 había abierto un taller experimental en Nueva York, al cual acudió Pollock y en el que Siqueiros trabajaba experimentando con la improvisación. El concepto de Siqueiros consistía en un trabajo espontáneo con la pintura y las diferentes texturas que tiene la arena, llevándolo a experimentar con las formas que adquirirían las salpicaduras o el goteo de pintura sobre el lienzo. Dicho esto, la pausa sirve para darle un lugar a los pintores mexicanos (diría que latinoamericanos) en la conformación del lenguaje moderno del arte. Regresemos a Pollock. La influencia del mexicano sólo puso las bases del desarrollo de un artista que era expresión en el más puro de los estados; su capacidad para ofrecer una visión nueva del arte lo encumbró desde 1947 y hasta su muerte, acaecida en 1956 en un accidente de tráfico en el que se vio involucrado al conducir bajo los efectos del alcohol. Fue durante este periodo que Pollock dejó de nombrar con títulos las obras y co-

menzaría a asignarles un número, según su modo de entender el arte, los números eran neutrales y favorecían que el espectador apreciase la pintura por lo que realmente era. Esto es, Pollock se liberaba de ataduras conceptuales de carácter narrativo y liberaba al observador de lo mismo.

Pollock fue un pintor que dejó constancia de su obra a través del video y la fotografía y, de su vida, sabemos que fue un amante del jazz, en particular del llamado *free jazz*, corriente surgida en Nueva York en los años 40, justo cuando Pollock experimentaba y alcanzaba el punto culmen de su arte. No hay constancia de que Pollock escuchara jazz mientras pintaba, pero sí se sabe de su gusto y colección de discos de este género (unos 150). No dudo que en su mente esos impulsos, esa energía improvisada del jazz, se manifestaran en forma de brochazos libres, salpicaduras atonales que transformó en una suerte de ruido óptico, una experiencia sonora llevada, vía la pintura, a una superficie.

En esta obra lo que debemos entender no es algo concreto, imposible sería buscar una explicación. Es “arte por el arte” en su estado más puro, casi crudo, si se nos permite la expresión. En Pollock debemos ver la acción y el movimiento en el lienzo, sin necesidad de ver una narrativa que lo ejemplifique. Cada escurrimiento, mancha, impasto (esa acumulación gruesa de pintura) producido por la caída libre de las gruesas gotas, busca conducirnos al estado más puro de la libertad artística. Acostumbrados, como estamos, a un discurso figurativo y narrativo, donde el ojo es engañado por magníficas perspectivas, representaciones casi fotográficas, los trampantojos, la tridimensionalidad, la luz atrapada, etcétera, nos olvidamos que también el arte puede manifestarse en su estado más primitivo. Quizás por esto a Pollock le encantaba el jazz. El estado más puro de la improvisación, los colores y matices que consigue el jazz es lo que Pollock hacía sobre sus lienzos. Comunicaba estados, acciones y movimientos que conformaban un caos contenido dentro del lienzo o

papel, pero que a su vez se escapa más allá de éste. Así el jazz, donde no podemos ponernos a pensar lo que cada acorde e improvisación evoca, sino más bien, lo que nos hace sentir. Pollock se permitió dejar de tener la obligación de representar algo inteligible, de mostrarnos una interpretación de la realidad exterior o interior, según fuera el caso; en cambio, acometió contra el lienzo con la única intención de hacer coincidir en éste la pintura que dejaba caer con libertad. ¿Pensó alguna vez, cuando realizaba obras como ésta, que el observador estaba obligado, a su vez, a interpretar algún posible contenido? No lo creo. Pollock no depositó un mensaje oculto sujeto de nuestra interpretación, en cambio, desnudó la obra a un estado puro de la forma, a las bases más simples y abstractas de la forma. Si nos atenemos a lo dicho por Kandinsky: “Cuanto más abstracta es la forma, más claro y directo es su atractivo”, entonces estamos hablando de un pintor que llegó a la esencia misma del arte. Las texturas conseguidas y lo que implicó en cuanto al acto de realización es otro aspecto sobre el que debemos detenernos: podemos seguir los movimientos del artista sobre el sustrato que trabajaba, cada paso, cada huella que le permitió llegar a un estado puro de expresión óptica y háptica, pues la generación de texturas superpuestas da una sensación que sólo el tacto puede identificar. Hay una fuerza kinésica que se intuye en cada lienzo de Pollock, un ritmo dentro del caos (¡nuevamente el jazz!) que fue guiando los movimientos de un artista que literalmente danzó en derredor y por encima de la superficie a pintar. Hasta en ello hay libertad: sacar del caballete el lienzo para colocarlo en el piso.

Me pregunto qué tanto podría ayudar a la apreciación de las obras de Pollock, verlas desde la perspectiva que él las vio y concibió: no de frente a un observador de pie, sino desde arriba del lienzo mismo. Intuir la gravedad con que las gotas de pintura iban cayendo y acometiendo sobre una superficie que esperaba pasiva la acción del puño, la lata, la brocha rígida o simples palos de la mano del artista, mejor aún, del cuerpo todo del artista en perfecta danza. Los colores

son una explosión de libertad y momentos: hay porciones de pintura seca sobre seca o de húmeda sobre húmeda, lo que nos habla de los instantes creativos y las pausas de Pollock. Naranja, plata, amarillo, verde, blanco y negro, todos se fueron mezclando en un ir y venir constante que nos revela las decisiones que el artista estaba tomando en el acto de pintar. Si un día debo curar una exposición de Pollock (hoy es Día del niño y se vale soñar como tal), propondría que pudiéramos, literalmente, pisar sus obras, caminar alrededor de ellas. El jazz es libertad, una libertad que es compleja pues, si bien es producto de la cultura afroamericana, también lo es que se nutrió desde sus inicios de otras influencias y tradiciones musicales; en Pollock vemos esa compleja libertad que fue fruto de experimentaciones con diversos estilos hasta llegar a un punto primario de abstracción y expresión, donde no hay principio ni fin, no hay dentro ni fuera, ni siquiera deconstrucción como en otros pintores abstractos. Pollock se sumerge en la superficie que pinta, tanto física como emocionalmente; se posa sobre ésta, la absorbe y es absorbido por el papel o el lienzo, es como si con cada gota fuera tragado un poco más dentro del arte que iba creando; por eso me parece que hay una complicidad entre la obra y el artista que es equiparable con el jazz, donde las improvisaciones son fruto de ese proceso de sumergimiento en el ritmo y la fluidez de los acordes para crear algo nuevo cada vez.



Par de zapatos

PAR de zapatos. Vincent Van Gogh (1886). Óleo sobre lienzo. Van Gogh Museum, Ámsterdam.

“La dignidad del trabajo”

Pues vamos de celebración en celebración y hoy tocó el Día del trabajo. Uno extraño, por mucho. Me quedé pensando acerca de la obra que podría usar para relacionarla con este día (así como hice con el día de la danza, del jazz, etcétera) y se me ha ocurrido que, lejos de usar una obra que narre algo directo, podía usar una pintura que a mí me ha causado siempre una impresión muy fuerte en términos emocionales (que ha sido objeto de discusiones filosóficas de alto nivel) y que refleja, sin duda, el tema del trabajo sin necesidad de usar nada más que un par de zapatos. Además, se presenta como la ocasión propicia para traer a colación a uno de los más grandes pintores de la historia: Vincent Van Gogh.

Al igual que otros artistas de estas cápsulas, el pintor holandés ha sido biografiado con suficiencia: libros, cartas, novelas, reseñas, documentales, películas; no hay medio de comunicación que no haya hecho algo con relación a Van Gogh. Así, intentaremos también aquí hacer una síntesis que nos sirva de punto de partida para esta obra en particular. Nacido en Zundert (provincia de Brabante en los Países Bajos) el 30 de marzo de 1853, fue bautizado en la fe protestante

bajo el nombre de Vincent Willem Van Gogh. Su relación con el arte fue siempre indirecta, pues comenzó trabajando a los 14 años en una firma comercializadora de arte en 1869. En esta compañía pasaría varios años y lo llevaron a viajar a Inglaterra y Francia, conociendo de forma directa las obras de grandes pintores de su tiempo y del pasado (como Millet, a quien siempre admiró); pero el temperamento difícil de Van Gogh le causó problemas y en 1878 fue despedido.

El fervor religioso siempre lo acompañaría y, tras las decepciones amorosas que sufrió y el despido del trabajo, intentó convertirse en pastor protestante (su padre lo era), aunque fracasó. Después, en 1879, fue enviado como misionero a una región minera de Bélgica, ahí comenzaría a dibujar y bocetar. Para 1880 ya había decidido dedicarse al arte y recibió un apoyo sustantivo de su hermano Theo, quien lo apoyaba en sus necesidades. Pero, decidir ser artista significó tomar un camino autodidacta, pues no recibió una educación formal en el arte. En 1883 se mudó a Nuenen, una ciudad también de Brabante. Ahí pasaría dos años cerca de los agricultores y los hombres de la industria textil; ellos fueron su primera inspiración artística, de forma tal que una cuarta parte de la obra de este genio se produjo en esta ciudad. Hay un antes y un después en la producción de este artista. Este periodo que acabo de reseñar se traduce en el lienzo con tonos sombríos, ocres, terracotas, con una fuerte influencia de Millet; aunque ya para este momento, la aplicación de la pintura, de forma directa y sin diluir, sería su sello. En este momento es que pinta su primera gran obra: *Comedores de patatas* (1885). Un año después, en 1886, Vincent se mudó a París, con su hermano, ahí conviviría con Degas, Toulouse-Lautrec, Pissarro, Gauguin (su gran amigo) y su arte cambiaría drásticamente. Los postimpresionistas influirían fuertemente en la forma que Van Gogh entendía el arte, comenzando así a cambiar la temática y la paleta de colores a esa vivacidad, brillantez y potencia cromática por la cual se le conoce mundialmente. Pero en Francia comenzaría también su debacle mental, al poco tiempo, tras mudarse a

Arles, en la antigua provincia de Provenza en 1888. De ese momento es su serie de girasoles. No me detendré en los estadios psicóticos, sus arrebatos de ira, las alucinaciones, las crisis de este artista. De sobra son conocidos. Sólo diré que el 27 de julio de 1890, mientras paseaba por el campo en la localidad de Auvers-sur-Oise, a donde se había ido a vivir después de estar brevemente con Theo en París, Van Gogh se disparó en el pecho con un revólver. Moriría dos días después como consecuencia de este intento de suicidio. Me interesa aquí rescatar esa etapa primera de experimentación con el tema del trabajo, de la influencia de Millet, de su paleta inicial.

Siempre me ha intrigado la “vida” de los zapatos y, por tanto, más que una reflexión sobre la obra por sí misma –que la habrá, por supuesto–, la acompañaré con mis propias percepciones acerca de lo que refleja un calzado cualquiera, con lo cual, la reflexión se vuelve aún más intimista. Decía que los zapatos por sí mismos me llevan a una serie de emociones que van desde la ternura, la duda, el miedo, el dolor. Explicaré cada punto y luego trataré de aterrizarlos a la obra del día de hoy. Los zapatos son capaces de representar a una persona sin que ésta esté ahí. El zapato es algo muy personal, muy íntimo, un signo más de lo que significa la civilización, su progreso, su andadura: el zapato le protege a uno aquello que le brinda motricidad y movimiento primario a nuestro cuerpo. Desplazarnos. Avanzar. Evolucionar. Son palabras que están asociadas a los pies y, por extensión, al calzado. Movernos y protegernos nos permitió a su vez, realizar los actos más básicos y fundamentales: buscar comida, cazar, cosechar, buscar cobijo, etcétera; esto es, la base del trabajo. Por tanto, los pies deben estar protegidos para que nos permitan hacer todo lo demás y por ello, en el calzado se puede ver el trabajo hecho, la jornada, la dificultad, la pobreza, el esfuerzo, el dolor, la alegría, la comodidad, la bonanza, el camino andado. ¡Tantas cosas que nos dicen los zapatos! A mí me causa ternura ver los zapatos de un niño pequeño, imagino los pasos que aprende a dar y los pasos que dará. Me causan intriga

cuando los veo abandonados: qué historia hay detrás de unos tenis colgados de un cable, o tirados sin su par en la acera. Me causan dolor cuando los veo abandonados tras un hecho trágico (por alguna extraña razón, siempre hay un zapato en una escena de crimen o en un accidente); pareciera que los zapatos se desprenden de sus dueños para quedar como evidencia de la humanidad que pasó por ahí (nuevamente el movimiento, el acto) y que ya no está. En fin, psicológicamente, los zapatos tienen una infinidad de lecturas –las más, desconocidas para mí–, pero con ello quiero y pretendo entender el interés que despertó en Van Gogh ese par de zapatos inmortalizados en esta obra.

Los zapatos, de por sí, son un tema poco socorrido en el arte, pero a Van Gogh le parecían de sumo interés, tanto que los usó en repetidas ocasiones. En esta obra, que es una naturaleza muerta, el genio holandés recreó aquello que había visto tantas veces en su vida: la esencia del trabajo, del cansancio, de la pobreza, usando para ello un par de sencillos zapatos de trabajo, gastados ya, maltratados. Pero, al igual que con la pintura de los *Comedores de patatas* (donde contrató modelos), ésta fue una obra creada. Un conocido de Van Gogh, años después, comentaría cómo el pintor fue a un mercado de pulgas a comprar un par de zapatos de trabajo viejos, relató cómo fue que se los puso y chapoteó con ellos en los charcos de lodo camino a su casa. Esa suciedad y ese estado eran los que quería pintar. Esa esencia era la que quería capturar. Para pintarlos empleó uno de los lienzos ya pintados que tenía (una vista del departamento de su hermano, Theo), cosa común en el holandés, que vivía en pobreza también y tenía que economizar los materiales y al mismo tiempo darle rienda suelta a su necesidad creadora.

Para representar este calzado, Van Gogh usó una paleta que le era familiar, pues la obra es pintada al poco tiempo de llegar a París, proveniente de Nuenen, donde se había inspirado para pintar su célebre *Comedores de patatas*. Por ello encontramos una pintura que se

desarrolla en la penumbra, con una paleta limitada de ocres, sepias y una oscuridad influida por la pintura flamenca del siglo XVII y por supuesto de Millet, que seguía presente en su universo de influencias. Esta paleta, que adopta un carácter dramático, le permitió retratar en Nuenen la condición del agricultor, del trabajador de la tierra, del trabajo manual, de la dignidad que había en comer algo tan básico como una papa cultivada y cosechada y, por supuesto, le serviría en París para capturar un objeto tan cotidiano como significativo: un par de zapatos.

Esos zapatos, que alguna vez fueron la extensión de alguien, muestran en la obra el estado lastimoso de un objeto que sirvió a sus propósitos. Desgastados, doblados, con sus suelas castigadas, roídos, chuecos ya, son testigos de largas jornadas de cansado trabajo. Desanudados ya, fueron acomodados en perfecta simetría para evidenciar aún más la humilde, pero digna condición de una herramienta más de trabajo.

Si pretendemos ver simplicidad en esta obra, estaríamos cayendo en un error de apreciación y nos quedaríamos en un nivel meramente figurativo. Así como en la cápsula anterior hablaba de la ruptura con la narrativa que hay en el expresionismo abstracto, en este cuadro, la narrativa es muy compleja y ha sido objeto de debates incluso de carácter filosófico. Heidegger, Meyer Shapiro, Derrida dedicarían tiempo a analizar esta obra desde una perspectiva hermenéutica, objetual, determinista, etcétera. Lo anterior sólo denota la inquietud que despierta un objeto, en apariencia simple como lo es el calzado, y que puede servir para intentar comprender la creación artística. Hay, desde mi perspectiva, algo que hace atemporal esta obra. En cualquier momento nos podemos preguntar la relación de lo aquí representado con la realidad, lo significa más allá del lienzo en términos de interpretar una realidad –social en este caso– que siempre ha estado ahí. Por mi parte, en ese objeto que le ha sido arrancado el sujeto que le da vida, respira aún la esencia anónima de un trabajador, sea quien haya

sido, en la condición que haya estado, en el momento que le haya tocado vivir. A través del objeto esa esencia se perpetúa, se trasciende más allá de una visión determinista, la representación supera su carácter objetual y adquiere por sí misma una narrativa que es posible interpretar en cualquier momento, haciéndola actual y, por tanto, atemporal.

Hay una soledad que está ahí, una fatiga, una historia que no descubriremos jamás, pero que nos intriga y seguirá haciéndolo. El trabajo del hombre está ahí, la historia del hombre está ahí. Sus pasos y largas jornadas están ahí. Pero no sólo en lo representado, sino en lo realizado, pues no podemos obviar y pasar por alto el trabajo mismo de Van Gogh al pintar esta obra. Su pincelada inquieta, gruesa, característica de él, está ahí; su concentración en el detalle de la luz, el cuero gastado por fuera y por dentro, los ojillos para las cintas endurecidas, tiesas ya del uso, y la humedad, el lodo en forma de tierra seca. El detalle de la deformidad del calzado, a fuerza de ser usado largamente, remite a la deformidad del pie de su usuario anónimo y de la atención al detalle simbólico: no hay adorno, sino la fealdad misma de la realidad y su dignidad a fuerza de todo. Cada pincelada los retrata y detalla. A estos zapatos los rodea la nada, un piso que no termina, pues no hay un muro que lo limite. Así, en ese espacio neutral, lo que prevalece es el objeto que narra y que cuenta también el trabajo del artista. Es la dignidad del trabajo, de la cual siempre se jactó y reconoció en los más pobres Van Gogh, la que se asoma en forma de zapatos viejos, unos zapatos que seguirán inquietándonos a mí, llevándome de la duda, al asombro, a la emoción. Eso, seguiré creyendo, es lo más maravilloso que el arte nos puede dar.

La batalla de Tetuán (Homenaje a Mariano Fortuny). Salvador Dalí (1962). Óleo sobre lienzo. Morohashi Museum of Modern Art, Fukushima, Japón.

Bueno, regresamos a las cápsulas, las cuales han estado espaciadas pues el trabajo se va acumulando y el tiempo se acorta, pero este ejercicio tiene una finalidad muy concreta, así que seguiremos con ellas. Hoy regresamos a los días de celebración y, por ser 5 de mayo, pude escoger una pintura romántica alusiva a la guerra y sus batallas. Honestamente prefiero repetir artista y enfocarme en otra batalla representada en un complejo entramado onírico surrealista. Me refiero a *La batalla de Tetuán* de Salvador Dalí. Además de representar una batalla, la pieza homenajea la obra de otro pintor que ya vimos en estas cápsulas y, por tanto, se relaciona con nuestro recuento de arte. Ya hablamos de Dalí, así que, en vez de hacer una reseña biográfica, hablaré de forma resumida de la batalla que aquí mostramos.

La Batalla de Tetuán hace alusión a la contienda entre las tropas españolas y marroquíes ocurrida el 4 de febrero de 1860, dentro de la guerra que España y Marruecos sostuvieron entre 1859 y 1860. Las tropas españolas atacan desde la derecha y las marroquíes están disparando junto a una tienda de campaña. Este episodio fue el más importante hecho de armas de la guerra hispano-marroquí. Las tropas marroquíes, comandadas por los hermanos del sultán, sumaban



La batalla de Tetuán (Homenaje a Mariano Fortuny)

40 000 hombres, más caballería. Las tropas españolas eran inferiores en número (25 000 hombres) y estaban comandadas por Leopoldo O'Donnell, general en jefe del ejército español. Combatió en ella Juan Prim (nacido en Reus, igual que Fortuny) y sus 500 voluntarios catalanes, ¿es necesario recordar que Dalí era catalán? Pues bien, la batalla se desarrolló de forma violenta: O'Donnell ordenó un ataque frontal a bayoneta, tomando las trincheras enemigas y haciendo recular a los marroquíes a pesar de la caballería y la superioridad numérica con que contaban. Tomar Tetuán supuso un giro en esta guerra y el triunfo español sobre un territorio hostil (Ceuta y Melilla eran constantemente atacadas por los bereberes, por ejemplo). Resultado de la guerra y el triunfo español, fue el Tratado de Wad-Ras en Tetuán, por el que España ampliaba el territorio de Ceuta y Melilla, Marruecos pagaría una indemnización de guerra y Tetuán sería cedida a España. Más allá de ello, un patriotismo renovado y la posibilidad de que España regresara a las empresas imperiales, lo que no terminó sucediendo. Pues bien, esa batalla fue inmortalizada por Mariano Fortuny entre 1862 y 1864 (es un lienzo imponente de 9.72 x 3 metros que se encuentra en el Museu Nacional d'Art de Catalunya) como una forma de ensalzar el valor de los catalanes al mando de Prim en dicha batalla. Es decir, tiene un aire nacionalista y romántico a la vez. En el centro de la composición se ve a Prim y a sus huestes, acorralando y haciendo huir al ejército marroquí; un campamento sorprendido, muertos y heridos por doquier; una típica escena de guerra. Tomemos en cuenta todo esto para comprender el cuadro de Dalí.

Salvador Dalí, estando en su punto culmen de gloria y reconocimiento internacional, decidió rendirle homenaje a un paisano suyo, el pintor Mariano Fortuny y qué mejor forma de hacerlo, que con su propia versión de la Batalla de Tetuán. Dos cosas generan asombro cuando vemos por primera vez esta obra: primero, ¿dónde están las huellas de la batalla?, esto es, los heridos, muertos, desamparados,

etcétera, que pululan en el cuadro de Fortuny, y, segundo, ¿dónde están los españoles y más concretamente, los catalanes!

Vamos respondiendo la última parte: la batalla de Tetuán es vista por el genio de Figueres desde la perspectiva de los vencidos; son los soldados marroquíes los que destacan, pero hay un juego interesante que comentaremos enseguida. Concentrémonos, por ahora, en lo que implica esta solución visual: Fortuny pintó un cuadro para un público catalán, en el que el campo de batalla mostraba a unos y a otros revueltos, amasijados, ensangrentados, los espectadores veían un todo; en cambio, Dalí ha jugado a que los espectadores fueran los soldados de Prim, enfrentando la defensa de los soldados del sultán. Dalí ha dividido el lienzo en cuatro zonas perfectamente delimitadas visualmente: una base, donde se acumula gran parte de la escenificación y tres secciones verticales en la parte superior. Vamos por partes. En la base encontramos la avanzada de la caballería marroquí, pero ¿quién la encabeza? ¡Salvador Dalí y Gala! Éste es el juego que anticipábamos. Dalí nos confronta al igual que los marroquíes y, junto con él, su amada Gala. Es una afrenta y un truco. Dalí afirmó, en más de una ocasión, que por sus venas corría sangre del norte africano, además de profesar una profunda admiración por los musulmanes. Así, en su composición surrealista, se coloca del lado de los vencidos, pero al hacerlo, se vuelve el gran vencedor, pues se vincula a una cultura que le causaba especial admiración y, en su lenguaje surrealista, nos dejó pistas de ello en el lienzo. Pero volvamos a las secciones. En la parte izquierda encontramos un elemento que flota y que está cortado: un caballo negro. El equino ha sido representado como si volara (sus cuartos traseros y delanteros están en movimiento de galope, lo que de forma natural sería imposible, no así, si el caballo, en realidad, volara), no tiene silla y su rabo ha sido cortado –¿por la espada empuñada tras de él?–, a su paso rompe un palo. Irrumpe, arremete y se sale del lienzo. Es un caballo de guerra, trae consigo la destrucción. Bajo sus cuartos traseros una explosión, pero ¿qué es arrojado de esta ex-

plosión? ¡números! Números que encontraremos repartidos por todo el lienzo. Volveré sobre esto. Detrás del caballo ya habíamos adelantado un sable empuñado. Sólo observamos un brazo que emerge de una porción amorfa de carne y de ésta, se intuye la prolongación de una extremidad que se alarga desproporcionadamente hasta doblar en una rodilla con una tibia salida. La pierna baja y posa su pie en el centro de la pintura, sobre un paraje yermo, dentro de la segunda sección –y central– vertical de la que hablábamos.

Imposible no relacionar esta construcción amorfa con un cuadro suyo de 1936: *Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la Guerra Civil)*. En esa obra, Dalí hablaba de la autodestrucción, de lo podrido, de lo escatológico. El subtítulo entre paréntesis se lo dio años después ya que esta obra la pintó seis meses antes de la Guerra Civil española, haciendo alusión a sus capacidades anticipatorias, como si Dalí fuera un vidente. Pues bien, la idea de la guerra plasmada ahí es traída a este otro lienzo y si aquel monstruo amorfo representaba a España autodestruyéndose, ahora representaba a España, con esa misma capacidad destructiva posando su pie alargado (como en clave geográfica, extendiéndose más allá del Mediterráneo) en territorio ajeno, sembrando muerte, pues muerto está el suelo y el árbol cercano al pie. Imposible no ver la fuerte crítica que está haciendo aquí el catalán. En esta misma sección una segunda y tercera representación de Gala. Al centro, como bendiciendo la escena, sobresale la musa de Dalí, como si de una representación mariana se tratara, pero al mismo tiempo, ataviada con un traje berebere. Hay un sincretismo muy interesante aquí: Dalí juega con los iconos católicos y los disfraza con un caftán, el atuendo tradicional musulmán de Marruecos. Y Gala, Gala como la virgen María. No es extraño que haga esto; el gran amor de Dalí fue transfigurado una y otra vez como la Theotokos de los católicos. El narcisismo de Dalí y de Gala, no tenían parangón.

En su estrambótica comprensión de lo litúrgico había tomado a Gala como su Inmaculada –enseguida una relación con esto– y la

corona, como sucede en esta misma sección del lienzo, justo atrás de ella, en un rompimiento de gloria, adorada y coronada. En la tradición bélica española, no es extraño encontrar santos apareciéndose en los momentos más oportunos para cambiar el decurso de una batalla (recordemos a Santiago Matamoros, por ejemplo) y aquí, es Gala, la Inmaculada, la que se aparece y bendice el campo de batalla. La tercera sección vertical del lienzo muestra otra presencia fragmentada, empuñando un sable. Se trata de Prim, el único militar español de la pintura, reconocible por el puño de la casaca y, surgiendo del rompimiento de gloria tras de Gala, la única referencia en toda la pintura, a la obra de Fortuny. Se podría comparar el conjunto de la caballería de Fortuny en la parte central, abajo en su obra, con los jinetes y sus corceles de Dalí. Son prácticamente los mismos. Volvamos al sable. La forma en que está empuñado, sobre los soldados marroquíes, semeja una luna menguante invertida. La luna menguante invertida se relaciona con la derrota de los musulmanes por el cristianismo y, quien la pisa y ostenta como uno de sus atributos iconográficos no es otra que la Inmaculada y Dalí la pintó para nosotros, justo a un costado. Nuevamente aspectos religiosos que han sido dispuestos en una composición surrealista. Personajes entran y salen del lienzo, algunos más enigmáticos que otros. Hay un personaje en harapos que sale a la derecha, en la parte inferior del lienzo; difícil es darle una interpretación de momento. Un brazo empuñando un martillo de pedrero y un fusil marroquí que lo atraviesa fantasmalmente, en el lado izquierdo.

Regresemos a los números. Más que una posible explicación de carácter esotérico o numerológico –Dalí estuvo muy interesado en estos temas, por cierto–, aunque no por ello queda descartado, debemos encontrar una explicación más simple: ¿quiénes son los inventores del sistema numérico arábigo? En realidad, fueron los indios, pero dado que entraron en Europa mediante los hispanoárabes (vía al-Ándalus), los conocemos como arábigos. Por tanto, Dalí ha relacionado esta invención y la ciencia de los números con los árabes del

norte de África y aquí los vincula simbólicamente, los hace explotar, como si lo que se destruyera con la artillería española fuera la ciencia ancestral de un pueblo. Pero hay más. Hay un número que se repite todo el tiempo: el 3. Aparece debajo de los cuartos delanteros del caballo, formado por los jinetes que empuñan el azote en todo lo alto y así otros jinetes en la parte posterior. Hagamos un rápido juego de números que, creo, muchos hemos hecho en nuestra vida. Sumemos lo siguiente: $11+5+1904$ (la fecha de nacimiento de Dalí: 11 de mayo de 1904), lo que nos dará 1920; volvamos a sumar la cifra entre sus componentes: 12 y ahora, sumemos lo anterior, ¿qué número nos arroja? 3. El tres es el número de Dalí (el mío también, por cierto). Y por eso aparece por doquier. Ahora la parte esotérica: Al centro exacto del lienzo dos números: 7 y 8, justo entre los rostros de Gala y Dalí. El siete es un número que no ocupa mucha presentación, pues es la suma de cuatro (la tierra, sus puntos cardinales) y tres (lo perfecto, lo divino) y, por tanto, es la representación del cielo y la tierra. A su vez, el 8 representando lo infinito (recordemos la forma del símbolo de lo infinito), lo perfecto y el equilibrio, así como el tiempo. Es la combinación de dos números con propiedades simbólicas muy fuertes y se encuentran rigiendo el centro y nodo del lienzo. De ellos parte lo demás. *La Batalla de Tetuán* de Dalí es así un juego de crítica, de ironía, pero también de liturgia, de religión, de sacralidad. La compleja mente del maestro del surrealismo no podía estar más presente en este lienzo. Por supuesto que faltan muchos más aspectos que considerar, pero dejemos la cápsula hasta aquí.



Noche de carnaval

NOCHE de carnaval. Henri Rousseau (1886). Óleo sobre lienzo. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

“La añoranza como vehículo del arte”

Hemos llegado al número mágico (40), continuaremos con este ejercicio de comunicación de la ciencia y el arte un par de días más a partir de hoy. Como estamos en mayo, quise dedicar la cápsula a un pintor que nació en este mes y que es uno de los más importantes exponentes del naíf, estilo que no hemos explorado en este recuento de arte y artistas. Las obras de Rousseau que tratan el tema de la selva son ampliamente conocidas, por eso mismo quise enfocarme en una pieza menos conocida, pero que de la misma forma expresa un estado casi onírico, y que constituye, de alguna forma, su debut en el circuito de artistas de vanguardia del siglo XIX.

Nacido en Laval (una zona boscosa del noroeste de Francia) el 21 de mayo de 1844, en el seno de una familia pobre (el padre era hojalatero), Henri Rousseau cursó las primeras letras de forma habitual sin mayores sobresaltos: ni destacó como estudiante ni tampoco manifestó una tendencia al arte marcada, no obstante recibir a los 16 años un premio de dibujo y otro de música. La situación económica de la familia lo obligó a estudiar una carrera corta para entrar a trabajar en un despacho de abogados como ayudante y, más tarde se alis-

taría para servir en el ejército francés. Es en esta época que Rousseau comenzó a pintar. Un pasaje interesante de ese periodo tiene que ver con el despertar de la fantasía que plasmaría en sus lienzos años más tarde, pues algunos compañeros de armas habían servido en las tropas francesas que apoyaron al emperador Maximiliano en México y, a su regreso, contaron una y otra vez las aventuras que habían pasado en estas tierras, las cuales Rousseau memorizó. Años más tarde le haría creer a sus amigos que él mismo había estado en México con aquel ejército francés, y que sus cuadros que evocaban selvas y paisajes exóticos se basaban en sus propias aventuras en las selvas mexicanas. A la edad de 24 años (1868), Rousseau perdió a su padre, convirtiéndose así en el sostén de su familia, lo que le permitió ser liberado de sus obligaciones militares. El cambio de realidad obligó a la familia a mudarse a París, donde Rousseau comenzó a trabajar en una oficina de impuestos, controlando el tráfico de mercancías que entraban y salían de la ciudad, ganándose el apodo de “el aduanero”, ese año se casaría con la hija de su rentero, Clémence Boitard, con quien procrearía seis hijos, aunque sólo uno sobreviviría.

El espíritu ensoñado de Rousseau lo hacía trasladarse a su natal Laval, a sus bosques, a la naturaleza dejada atrás, por lo que empezó a pintar de forma más constante. Sus lienzos eran un escape de la rutina de la oficina de impuestos. Por supuesto, la realidad de la familia y el poco tiempo que le quedaba le impidieron estudiar arte, por lo que su formación fue, en todo momento, autodidacta. Se sabe que frecuentaba los museos, invernaderos y jardines botánicos de París. Rousseau mantendría su trabajo hasta entrados los 50 años, edad en la que decidió abandonarlo para dedicarse exclusivamente a pintar, siendo la sensibilidad, la imaginación y su añoranza, las únicas herramientas con que contó para crear. Este artista fue un verdadero amante del arte; se dedicó a pintar, pintar y crear con fruición los últimos años de su vida, a pesar de no ser reconocido, sólo hasta el final, cuando entabló amistad con Matisse, Delaunay y con el pro-

pio Picasso. La obra del día de hoy fue la primera que presentó en la segunda exposición del Salon des Indépendants (a partir de entonces participaría regularmente), que había sido fundado dos años antes por Redon y Seurat. No obstante, el reconocimiento efímero que tuvo, Rousseau no llegó a ganar dinero por sus obras, de hecho, Picasso encontró a Rousseau, hacia el final de sus días, intentando vender sus cuadros en las calles de París, y es que los críticos decían que pintaba como un niño, apenas un escolar, pero es ello lo que hace fantástica la obra de Rousseau, eso más su capacidad de observar y detallar. Nunca salió de Francia, nunca pisó tierra alguna exótica, todas las creó en su mente a partir de observar plantas en los jardines botánicos y animales en el zoológico de París. Hacia el final de su vida enseñó música y dibujo, de forma gratuita, en una escuela para obreros. Moriría a los 66 años producto de un coágulo que devino de la amputación de una de sus piernas que se había gangrenado, así, en medio de la pobreza, pero dejando un legado que, si no fue vasto, sí de gran relevancia para el arte.

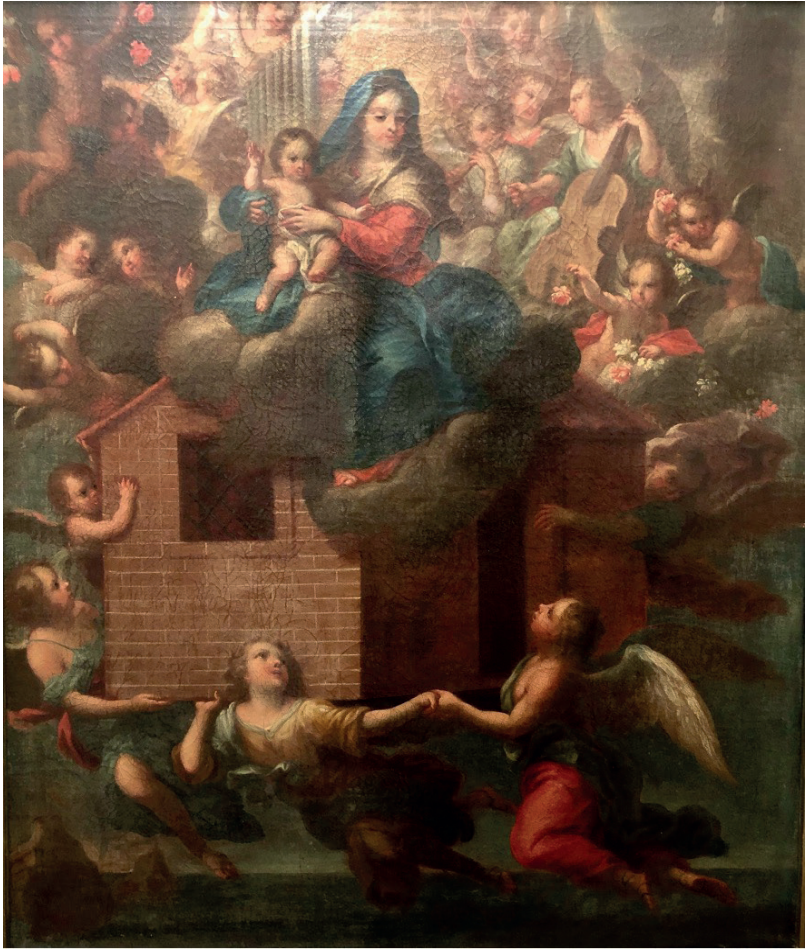
La obra que analizaremos el día de hoy se inscribe en la primera etapa de creación de Rousseau, es una pieza de 1886, cuando el artista tenía 42 años y aún trabajaba para la oficina de impuestos, así mismo, como ya indicamos, fue la primera que presentó en el Salon des Indépendants. La escena carece de sentido y resulta inquietante. Todo, en apariencia, gira en torno a una pareja ataviada carnavalescamente, son ellos los protagonistas de una escena que se desarrolla en una madrugada de luna llena en un paisaje de invierno –al menos eso se intuye por los árboles desnudos–; parece que está a punto de amanecer, pues una luz crepuscular se vislumbra en el horizonte. Ésta es la primera incongruencia de la obra: la iluminación. Por un lado, tenemos un plenilunio que ilumina todo el cielo, a ras de piso, en cambio, el crepúsculo va difuminando el bosque tras la pareja. Los árboles van perdiendo su tonalidad conforme se alejan en la escena, en vez de ganar en oscuridad. En realidad, el contraste debería ser de forma

inversa a lo que plasmó Rousseau. Volvamos a la luz principal: ¿qué luz baña a los dos personajes que caminan hacia nosotros? Ninguna, pues si hubiera un foco de luz frontal, éste bañaría a su vez a los árboles que, aquí sí, permanecen completamente oscuros, en consecuencia, los personajes irradian su propia luz, de ellos procede y emana aquello que los ilumina. Aún más, un extraño candil está encendido sobre el techo de la choza a la izquierda del lienzo. Todo se complica si añadimos la falta de perspectiva en el lienzo, si bien Rousseau quiso añadir profundidad mediante los árboles que se desvanecen con la inquietante luz que ilumina desde dentro el bosque –porque, insistimos, no es la luz crepuscular la que lo hace–. Esto no será privativo de la obra que analizamos hoy, en realidad, a Rousseau poco o nada le importaron los efectos de la luz y las sombras, como tampoco la proporción de los objetos. Volvamos a la pareja. Se trata de un hombre ataviado como un Pierrot (junto con Arlequín el *clown* por excelencia y tema de muchos de los artistas de la época: Picasso, Cézanne, incluso Lautrec se ataviaba como tal), lleva de la mano a una mujer con traje de Colombina (compañera de Arlequín y Pierrot en la comedia italiana y francesa) y sombrero cónico, carnavalesco también. No se alcanzan a apreciar los rostros de ambos y, aunque la postura del personaje masculino es afectada –aún en su papel de *clown*–, no parecen una pareja que se divierte o se acaba de divertir; de hecho, resulta inquietante encontrarlos solos saliendo de un bosque seco.

Más inquietante se torna la escena si prestamos atención al rostro flotante que aparece en el pilar de la choza que ya mencionamos, la cual, dicho sea de paso, está extrañamente construida. Con una verja a la que se le alcanzan a apreciar los picos de remate y cuya textura hace que se mimetice con el bosque tras de sí. Ese rostro observa a la pareja que avanza. No nos alcanza a decir nada, simplemente está ahí, flotando o fijo al muro de la choza. Es un *voyeur* de la pareja que acaba de salir del bosque. Ahora quiero que prestemos atención a la simetría de la obra entre el espacio superior e inferior. La composi-

ción de Rousseau maneja tres focos de luz, pero sólo dos de ellos son claros: la luna y el candil. Ambos están en sentidos opuestos trazando una línea entre uno y otro; ahora, siguiendo este ejercicio, hagamos lo mismo con los personajes: ambos visten de blanco (al menos la falda de ella, y es lo que resalta), tracemos una línea invertida hacia el espacio superior y nos encontraremos con... sí, dos nubes blancas y, junto a ellas, una nube negra, semejando el negro techo de la choza donde está el rostro flotante. Esto es, Rousseau ha jugado con la composición y ha equilibrado en un curioso espejo, los elementos más importantes del lienzo. Difícil es darle un significado simbólico a un lienzo como éste. El hecho de hablar de una noche de carnaval donde lo que menos hay es eso, predispone al espectador. Lo lleva a un punto de inquietante tensión que, como hemos dicho, se repite entre los elementos de la obra: lo que es arriba, es abajo. La descontextualización de los personajes, el rostro enigmático de aparición inesperada. Las luces en clara contraposición y el arbitrario manejo sólo terminan por construir una escena indescifrable. Si bien a Rousseau se le vincula con los postimpresionistas, debemos ver que mucho hay de surrealista en su obra, en este lienzo claramente lo hay. Su visión, de cierto onírica y fantástica me parece, sin duda, precursora de los simbolistas y los surrealistas. No resulta extraño que Dalí admirara tanto la obra de este francés. Parece que la añoranza del campo y la añoranza de crear fueron los vehículos que condujeron a un artista autodidacta a pintar algunas de las obras más importantes de ese intenso periodo de las vanguardias artísticas europeas.

Cuarenta cápsulas hoy... La cuarentena, no obstante, sigue. Esperemos buenas noticias pronto.



El traslado de la virgen de Loreto

El traslado de la virgen de Loreto. Anónimo, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo Francisco Cossío. San Luis Potosí.

Hoy es el día de las madres y, además, mayo es el mes mariano por excelencia para aquellos que profesan el catolicismo, al ser ésta una religión que ha propiciado algunas de las obras más importantes en la historia del arte. Es por esto y porque hay un especial romance entre las representaciones de la devoción a la virgen de Loreto y mi historia académica –que no religiosa–, que he decidido concentrar mi atención en una pieza que, a mi parecer es la representación más bella de la virgen de Loreto en San Luis Potosí. Además, es la cápsula 41 y tiene un dejo nostálgico para mí que esté por cerrar este ejercicio.

El tema del traslado de la Virgen de Loreto es una iconografía recurrente en el siglo XVIII en prácticamente todo el orbe hispánico. De hecho, algunos autores han llamado al dieciocho, el siglo mariano por excelencia. Ahora bien, la devoción de la virgen de Loreto fue ampliamente difundida por los jesuitas, lo que tampoco debe sorprendernos si consideramos que la Compañía de Jesús, como frente de avanzada de la Contrarreforma, fue la gran promotora del culto mariano en aquellos lugares donde se encontraba. Lo anterior tiene un sustento que refleja el sentido de la religiosidad de los ignacianos: el modelo cristiano debía empezar en la casa y, por tanto, la presencia mariana, como uno de los pilares del cristianismo católico, serviría como

ejemplo de familia, santificando así, los lazos familiares. La virgen, a la luz de la prédica ignaciana, se convertiría en una suerte de sucedáneo de la madre dentro del colegio y, fuera de éste, en un modelo a seguir por las familias. Los jesuitas fomentaron las llamadas Congregaciones Marianas, que no eran otra cosa que el concurso de alumnos y exalumnos destacados de sus colegios, además de miembros prominentes de la sociedad (es decir, todo con un carácter seglar), en torno a la guía de la Compañía, tanto para meditar en relación con la figura de María, como para estudiar y convertirse en aquello a lo que habían sido llamados: portavoces de un fervor religioso que debía penetrar la esfera íntima de la familia. Algo interesante en el caso mexicano es que también las mujeres (vedadas en un principio) tuvieron su sección dentro de las Congregaciones Marianas. Ahora bien, ¿cómo influían en su entorno familiar? Fomentando el rezo del rosario dentro del hogar; cantando el Salve todos los sábados; en mayo, mediante el ofrecimiento de flores (tanto físicas como espirituales) a María; celebrar la fiesta de la Inmaculada Concepción. Muchas fueron las devociones, tanto locales como importadas que los jesuitas promovieron. Así, la de Guadalupe fue ampliamente difundida por los jesuitas, pero también las europeas tenían un lugar importante en el devocionario de los de la Compañía: la virgen de los Dolores, de especial ayuda para las mujeres en trance de alguna dificultad, la Inmaculada Concepción de tanta importancia en el orbe católico. Baste recordar que la primera patrona jurada que tuvo el pueblo de San Luis Potosí fue justamente la Inmaculada. Piénsese en términos simbólicos lo que suponía la pureza de la Inmaculada en un pueblo minero como lo era San Luis: la plata asociada a la virgen y, a su vez, a la pureza del argento mineral jugaban simbólicamente entre sí. La virgen del Refugio y Nuestra Señora de la Luz, que llegaron desde Sicilia para proteger –refugiar y dar luz– a los hogares con influencia jesuita; y por supuesto, la devoción a la virgen de Loreto, asimismo italiana, que nos ocupa el día de hoy.

La historia de la devoción de la virgen de Loreto se remonta a un relato milagroso situado en mayo del año de 1291, cuando los cruzados perdieron frente a los musulmanes, Acre, la última gran fortaleza en el Reino Cristiano de Jerusalén, precipitando así el final de las Cruzadas. Unos días antes de que esto sucediera, según cuenta la leyenda, por obra divina, la casa de María en Nazaret (a pocos kilómetros de Acre) fue arrancada de sus cimientos por un grupo de ángeles para protegerla de caer en manos de los musulmanes; dentro de la Santa Casa iba una escultura de la virgen con el niño, tallada en cedro, que había demostrado ser fuertemente milagrosa. ¿Por qué la importancia de este recinto? Para la tradición cristiana, había sido en esta morada que María había nacido, pasado su infancia y recibido el anuncio del arcángel San Gabriel de que se convertiría en la madre del Mesías; además, ahí mismo había vivido junto a José y, por supuesto, Jesús. Una primera iglesia construida en el lugar donde estaba la casa de María fue arrasada en el año de 1090 por los turcos selyúcidas que habían invadido Tierra Santa. La casa se salvó, pues quedaba en la cripta del santuario. Posteriormente, en 1263, los turcos demolieron el santuario, pero la cripta volvió a salvarse. Una tercera ocasión, al parecer, hubiese sido catastrófica, por lo que el mandato divino fue que un grupo de ángeles llevaran sobre sí esa casa y la depositaran en un sitio seguro. Los ángeles trasladaron la morada (la Santa Casa) a varios sitios, siendo el primero Tersatto, en la región de Dalmacia (Croacia), frente al mar Adriático; ahí permanecería tres años, obrando milagros, aunque después, asimismo por mandato divino, fue trasladada a la ribera opuesta del mar Adriático que baña los Balcanes, esto es, a la costa italiana. Primero llegó a un bosque de laureles, del que tomaría su nombre: Lauretum, o lo que es lo mismo, la Santa Casa de Loreto y, por extensión, la virgen de Loreto. La casa no había encontrado aún su sitio definitivo, pues los asaltantes de caminos aprovechaban que los peregrinos acudían en gran cantidad a adorar a la virgen que había dentro

de la Santa Casa, por lo que los ángeles la trasladaron nuevamente, pero con tan mal tino que la ubicaron en un sitio donde dos propiedades hacían frontera, lo que desató la disputa entre ambos dueños, quienes querían adjudicarse la propiedad de la Santa Casa. Finalmente fue llevada de forma angelical a un monte de piedras, donde se construiría más tarde un santuario y es donde permanece hasta nuestros días. La virgen de Loreto fue encomendada inicialmente a los carmelitas, pero en 1554 el papa Julio II encargó su custodia a los padres de la Compañía de Jesús. Ello detonó su propagación en todo el mundo católico, lo que se potenció, como ya comentamos, con las medidas tomadas en la Contrarreforma.

En 1601 el papa Clemente VIII aprobó las “letanías lauretanas”, lo que vendría a completar el sentido devocional de esta advocación mariana. Siendo la Santa Casa el objeto principal del relato milagroso, se convirtió en una costumbre que allá donde se llevara una imagen de la virgen de Loreto, se buscara construirle una réplica de la Santa Casa a escala real. En México el primer facsímile de la Santa Casa lo ubicamos en la Casa Profesa, donde la Congregación del Salvador la levantó en 1615. El culto a esta virgen tomó fuerza hacia finales del siglo XVII, gracias a los jesuitas italianos Juan María de Salvatierra y Juan Bautista Zappa. Pronto, más casas de Loreto con su respectiva virgen se levantaron en territorio novohispano: Tepetzotlán (donde actualmente se encuentra la reproducción de la Santa Casa mejor conservada y uno de los camarines de la virgen más bellos en todo el país), Guadalajara, Puebla y, por supuesto, San Luis Potosí, donde se levantó la capilla más hermosa a esta devoción.

En San Luis Potosí la construcción de la capilla que albergaría la Santa Casa de Loreto se comenzó hacia 1709 y se terminó en 1727, contando con el apoyo de los habitantes de la ciudad, quienes contribuyeron con dinero y alhajas para vestir a la virgen. Hoy en día la reproducción de la Santa Casa desapareció, quedando la capilla desnuda y con un retablo –que no corresponde al sitio– con un lienzo

que reproduce a la virgen de Loreto. La expulsión de los jesuitas en 1767 hizo que la devoción a esta advocación mariana decreciera al grado de desaparecer. Ya no estaban los jesuitas para fomentarla y alimentarla y, aunque el clero secular intentó construir una nueva capilla de Loreto y su facsímile en la iglesia de San Agustín de esta ciudad, a finales del siglo XVIII, ya no contó con el apoyo y el proyecto quedó apenas en eso. Sólo se conservan en la ciudad dos pinturas de esta devoción en espacios públicos: la de la capilla de Loreto, en su retablo, y esta pintura en el Museo Cossío.

Respecto de esta obra, se trata de una pieza de formato pequeño que representa de forma poco ortodoxa a la virgen de Loreto, pues en la iconografía que la caracteriza (sobre todo la del siglo XVIII), la virgen está ataviada con una capa peregrina, aludiendo a su carácter viajero (a estas vírgenes se les llamaba “amponas”, por la forma que daba la vestimenta); por tanto, no se le ven las manos y, el niño Jesús se encuentra, de alguna manera, pegado al cuerpo de la virgen; es por tanto, una virgen estática. Habitualmente va coronada con tiara papal, pues lleva el favor de Julio II, esto significa que está ornada por una mitra con tres coronas superpuestas que simbolizan la triple potestad de obispo, sumo pontífice y rey. En esta pintura, en cambio, vemos una virgen en movimiento, con una capa de viaje, sí, pero no la capa habitual, sino una que se relaciona más con la vestimenta habitual con que se representa a la virgen María; además, en esta representación se aprecian sus brazos en acto de sostener al niño Jesús. La casita, por otro lado, es la que comúnmente encontramos representada en los facsímiles de la Santa Casa: ladrillo, rejas en los vanos y techo de dos aguas. Cinco ángeles esforzados trasladan la Santa Casa por los aires, sobrevolando el mar Adriático, mientras un rompimiento de Gloria abre paso a un grupo de angelillos que ofrecen flores a la virgen (recordemos aquí las actividades de las Congregaciones Marianas) mientras que ángeles músicos cantan loas y salves al paso de la de Loreto.

La virgen, al ser trasladada no es representada sobre la Santa Casa, sino sobre unas nubes que anuncian tormenta –regresaremos a ello–. En estos aspectos, la pintura que analizamos resulta semejante a la forma de representar a la virgen en otras obras. Por ejemplo, en la de la capilla de Loreto de esta ciudad la virgen viaja sobre unas nubes que cargan ángeles, mientras algunos querubes la acompañan; atrás, la Santa Casa flota sin nada que la sostenga. Por ello resulta interesante concentrarnos en la virgen ya que ahí es donde encontramos las mayores discordancias. Si revisamos las representaciones de la virgen de Loreto, encontraremos que la pieza que nos ocupa se aleja con mucho de la forma de representar esta advocación en el arte novohispano, incluso en el peruano, donde hay fórmulas muy precisas para representarla; por ello debemos buscar antecedentes en las representaciones europeas más tempranas. Esto nos lleva a Annibale Carracci, pintor de la escuela romana activo en el siglo xvi. En su virgen de Loreto, apreciamos ese movimiento que todavía estaba influido por el Renacimiento. La de Carracci se trata claramente de una Madonna renacentista. Lo anterior no quiere decir que la pintura de esta cápsula lo sea, sino que en su tratamiento conserva la libertad en la representación. En la de Carracci, el niño Jesús vierte agua para aliviar a los penitentes; esa agua purificadora parece venir de las nubes en las que descansan María y Jesús. Esa es la razón de encontrarnos en esta obra una virgen sobre unas nubes de tormenta: lo que viene acompañándolos es esa agua que alivia, purifica, salva. Esa agua bendita que se carga en las nubes que trasladan a la virgen por los cielos. Algo curioso que hay que hacer notar es que la virgen de Loreto original, siendo una escultura de cedro, es una virgen de las llamadas negras; sin embargo, sufrió ese proceso de “blanqueamiento” que muchas otras vírgenes negras sufrieron; por eso, destacan una piel blanca y sonrojada en las obras que la representan, tal y como sucede en este caso.

La de Loreto, por su cualidad viajera y por trasladarse por los aires, se ha convertido en una devoción que carga curiosidades: es

patrona de la aviación, por ejemplo, y es actualmente patrona del Ejército del Aire de España. La próxima vez que vean una artesanía con una virgen montada en aviones de dos alas o encima de una casita, ya saben de qué devoción se trata.

Aprovechen y visiten el Museo Francisco Cossío y apreciar esta pequeña y hermosa obra.



Los hacendados de Bocas

Los hacendados de Bocas. Antonio Becerra Díaz (1896). Óleo sobre tela. Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí.

“El montaje de la opulencia”

Hoy cerramos este ejercicio. Ha sido muy enriquecedor y satisfactorio leer sus comentarios, sus “me encanta”, “me gusta”, ver cómo se comparte en diferentes medios éste que nació siendo un proyecto para ayudar a sobrellevar con un poco de arte y cultura nuestra nueva realidad. Cierro porque es necesario y porque la propuesta había sido hacer 40 análisis para cuarenta días. Dos más de pión, porque no podía dejar fuera obras que se pueden ver en mi querido San Luis Potosí.

Una obra que por obligación debe uno detenerse a ver en el Museo Francisco Cossío es la llamada *Los hacendados de Bocas*. Se trata acaso de una de las joyas de la corona de aquel museo. Ampliamente difundida, ha viajado dentro y fuera del país, para formar parte de exposiciones que ponen en relieve la importancia de la pintura costumbrista de finales del siglo XIX. Por supuesto, en este recorrido por algunas obras de esa institución resulta impensable no volver los ojos a la obra de Becerra Díaz.

De Antonio Becerra Díaz poco sabemos, tan sólo que estudió en la Academia de San Carlos entre 1873 y 1879, siendo alumno de

José María Velasco, Santiago Rebull y José Salomé Pina, figuras principales del arte mexicano del siglo XIX. Tampoco se conocen muchas obras de Becerra Díaz, sólo el lienzo que mostramos el día de hoy y un *Acán* (el ladrón bíblico que murió apedreado) que se le atribuye. Resulta curioso que no tengamos noticias de más obras, considerando que tanto los *Hacendados de Bocas* como ese *Acán*, son un par de obras de bastante buena factura. En cambio, de la Hacienda de Bocas tenemos más datos. Por principio de cuentas, la de Bocas es una región que fue fundada por los españoles tan temprano como en 1588. Ahí se estableció el Fuerte de la Bocas de Maticoya (hoy Vallumbroso), donde estaba rancheada una parcialidad de indios chichimecos. Ahí se concentraban los regalos de paz que permitieron pacificar el septentrión novohispano. Ese fuerte evolucionó en estancia de ganado, y se fundaron dos haciendas, la de Vallumbroso y, en 1725, la de Bocas, cuyo dueño fue don José de Torres y Vergara, abogado de la Real Audiencia de México. La hacienda tuvo sobre sí una obra pía y, por tanto, un patronato la administraba. Torres y Vergara había fundado esa obra pía con tres objetivos: un tercio de sus productos para limosnas y dotes de religiosas desatendidas en los conventos de la Ciudad de México (recordemos que en San Luis Potosí no había conventos femeninos), otro tercio para los parientes del fundador hasta cuarto grado y, el último, para los patronos o administradores. Hacia 1796 la responsabilidad de la hacienda recayó en don Juan José Secundino de Mora y Luna Pérez Calderón, segundo conde de Guadalupe del Peñasco (el condado lo había recibido en 1768 su papá, don Francisco Javier de Mora y Luna, por sus servicios a la corona durante los tumultos de 1767), y luego, a principios del siglo XIX, la propiedad y administración tanto de Bocas, como de Cruces y Santa Ana (haciendas también), recayó en don José Mariano Sánchez Espinosa, sobrino del segundo conde del Peñasco, quien no tuvo descendencia.

En 1824 se estableció el estado de San Luis Potosí y dentro del municipio de la capital quedó casi toda la Hacienda de Bocas, razón

por la cual, aún hoy es una delegación adscrita a la capital potosina. En 1844 la hacienda pasó a manos de don Juan de Dios Pérez Gálvez. En 1869 éste dividió la hacienda en tres partes: Bocas, San Antonio de Bocas (que se convirtió en San Antonio de Rul) y Rancho de Bocas (o estancia de Bocas, antes Fuerte de Bocas) que pasó a ser propiedad de Encarnación Ipiña y, un año después, Francisco y Agustín Farías compraron lo que quedaba de la hacienda original. La hacienda pasaría después al heredero, Juan Farías, quien la administraría hasta 1899, cuando la vendió a Genaro García y sus hermanos. La hacienda ha pasado a otras manos y sigue siendo un punto de referencia en la delegación de Bocas. Hasta aquí la historia de este espacio productivo pues es dentro de este recuento que se inserta la pintura de Becerra.

La obra ha sido analizada de forma sucinta pero importante, por la destacada investigadora Elisa Vargaslugo; de hecho, a ella le debemos el título de la obra: *Los hacendados de Bocas*. Trataremos, no obstante, de abonar al análisis ya conocido, pues consideramos que aún hay aspectos por comentar. Pintada en 1896, la obra representa al dueño en turno de la hacienda, don Juan Farías Grande, junto a él, su esposa, doña Paz Barajas Tornel (la Dra. Vargaslugo le adjudica su apellido de casada: Barajas de Farías) y su hija, María Luisa. Este lienzo se inscribe en esa corriente que tanta fuerza tomó a finales del siglo XIX: el retrato. Pero junto al retrato, la pintura costumbrista no había perdido su encanto y, de hecho, durante los años en que estudió Becerra en la Academia de San Carlos, este género se cultivó con regularidad. Jorge Hammeken y Mexía, fundador de la revista *El Artista* y director del periódico *La Libertad*, en su artículo “El arte y el siglo” (1874), retrata fielmente la idea del arte al servicio de presentar ese México que se encontraba en transición entre la República Restaurada y el porfiriato y que, desde un ánimo nacionalista, mediante “los cuadros del hogar, de la familia, de la libertad y de la patria y la belleza del campo”, fuese real, progresista y liberal. Es precisamente

en estos ámbitos que debemos comprender la obra aquí presentada; la tenencia de la tierra, la bondad de ésta, el paisaje y, por supuesto, la opulencia, eran también aspectos de ese México que se pretendía “retratar”. Con seguridad, don Juan y doña Paz encargaron este retrato dado que se trataba de una moda en curso entre la aristocracia y la burguesía mexicanas, dejarse retratar para tener una imagen que perpetuara el nombre y apellido de sus poseedores, pues ambos eran sinónimo de poder, cuando era el caso.

Por supuesto que Becerra no sólo aprovechó el trato económico que un encargo de esta naturaleza suponía, sino que vemos en esta obra plasmados los afanes y las ideas estéticas de una época. Así, por principio de cuentas tenemos al gran terrateniente, don Juan Farías Grande, en perfecto dominio de su propiedad. La escena ha salido de la intimidad del interior para instalarse en la terraza posterior de la casa grande, cómodamente, plácidamente. Don Juan resulta el más relajado y, por tanto, su representación es la más veraz y realista de la obra. Con saco de lino y elegante sombrero de paja, ha posado para la obra que lo inmortalizaría, mas no ha dejado de lado su fase de hombre de campo (las botas lo demuestran): un burgués del campo, podría decirse. Se trataba de un hombre acostumbrado a la intemperie pues el tono de su piel, si bien blanca, muestra los tonos de quien se expone bajo el sol largas jornadas: sus mejillas encendidas y su barba apenas ocultan una tez tostada que se deja intuir en los matices que Becerra logró en el rostro; el tema del carácter del representado también ha sido manejado con acierto y, resulta posible intuir una mirada afable, serena; esto sin duda es un mérito del artista. Presenta, no obstante, fallas anatómicas, como lo es la extensión del brazo y el remate de la mano que más bien parece un muñón; lo mismo podríamos decir de los pies. Aquí vemos los desaciertos de un pintor del que conocemos prácticamente un par de obras. Don Juan Farías no nos observa, sino que mira en lontananza y a un punto indefinido. Sentado en su silla con descansabrazos, parece dominarlo todo, aun

lo que no vemos que ve. Enseguida doña Paz Barajas, rígida, mirando asimismo a un punto indefinido, acaso dentro de la casa grande. Su rostro, a diferencia del de su esposo, muestra la vida interior; la falta de color en su tez, apenas iluminado por un tímido sonrojo, resalta aún más su palidez. A diferencia de don Juan, la mirada de doña Paz es firme, severa. Se trata de una mujer que manda, sabe ordenar y rige los destinos de una casa grande de hacienda. Su vestido refleja que no importaba vivir en el campo pues ostenta un vestido a la usanza de la moda finisecular: manga estrecha en el antebrazo y aglobada en el brazo y la parte superior del vestido luce el estilo pecho de paloma (lo que consistía en darle un abultamiento por medio de pliegues), por la forma en que baja el vestido y, a pesar de ser interrumpido por el ropón de María Luisa, se aprecia una prenda ceñida a la cintura. Bercerra supo solucionar con gracia la veladura y transparencia del tul negro (parte del adorno al vestido) sobrepuesto a la tela listada del vestido (textura también de moda), lo que genera un juego interesante de texturas. Los pliegues de las mangas aglobadas también fueron solucionados con destreza, lo mismo que la caída del vestido.

Como nota, confirmamos lo que ya se había hecho notar con anterioridad: las manos fueron torpemente solucionadas, siendo una falla recurrente en este lienzo. La bebé y su ropón merecen un comentario aparte. María Luisa es la única que observa al espectador, su rostro muestra más vivacidad en términos de la paleta empleada para ello, que los de su madre, aunque su mirada es lánguida, acaso adormilada. La textura del ropón fue correctamente manejada: el tul y el encaje, más la caída de la tela son de consideración. La falla estriba, nuevamente, en la solución de la mano. Sosteniendo una florecilla –en un alarde de simbolizar inocencia–, la manita de María Luisa parece superpuesta, como un *corsage* en la muñeca de su madre, más que un brazo que se extiende desde el cuerpo de la niña descansando en el brazo de la mamá. Estos errores, no obstante, no le restan a la calidad de la obra, pues la composición resultó bien lograda.

Vayamos ahora a esto último: la composición. Todo fue montado y ensamblado, al parecer, por partes. Don Juan Farías parece haber sido bocetado en una sesión individual, doña Paz Barajas y su bebé en brazos, en otra sesión; Vargaslugo sugiere que se tomó la imagen de una fotografía, ¿acaso una carta de visita? Puede ser por la pose. Ello supondría que la bebé fue superpuesta a su vez, lo que explicaría el error anatómico del brazo y que sea la única que observa de frente. Ahora el escenario. Sacar a la familia (aunque fuera solo compositivamente) supone más una propuesta estética de Becerra (vinculada a lo ya expresado acerca de mostrar el país, la tierra, sus paisajes) que una solución fortuita y casual. La mesa misma es un montaje. Se trata de una naturaleza muerta, bastante bien lograda, con viandas frutales, un vino de postre, una jarra de cobre, copas de cristal, frutas de verano: uvas, peras, sandías (algunas mal proporcionadas en relación con el resto); aceiteras y servicio de mesa. Todo acomodado como si algo hubiese pasado, pero sin pasar. Incluso la alfombrilla presenta un pliegue “accidental”. La barandilla en forma de balaustre, de rojo almagre típico de las haciendas del Altiplano y que aún se conserva en el casco antiguo de la hacienda; la barandilla refuerza la idea de separar la opulencia de lo que la prodiga: el campo. Allá, atrás, sin que los dueños volteen siquiera a verlo, se abre un campo con un camino de tierra que se pierde en la espesura de los mezquites y pirules. Al fondo, el Santuario –hoy dedicado a la virgen de Lourdes–, con sus dos torres y su cúpula imponente y, más allá, la sierra del poniente del Vallumbroso. El tratamiento también es distinto: pincelada cuidada y suave en los personajes y la parte de la hacienda, y rápida y difuminada en el fondo. Si bien construida, Becerra trató de capturar la esencia de una escena de tarde de verano de una familia adinerada, tenedora de tierra y al mismo tiempo, el paisaje de ese México donde arranca el norte. La escena es poco convencional porque no representa la esencia de la hacienda, ni siquiera de los hacendados (el trabajo, la autoridad, el esfuerzo), sino que todo es solaz, calma,

esparcimiento. Se trata, por tanto, de una pintura de género costumbrista que ha trascendido el retrato pero que debe ser observada desde la perspectiva de clase. Al construir la escena, Becerra jugó con todo lo aprendido en la Academia de San Carlos: el retrato, el paisaje, el costumbrismo, el género obligado en toda academia: el bodegón o naturaleza muerta. Todo armado como un rompecabezas que resulta armónico y poco convencional y, por ello mismo, muy atractivo, pero vale preguntarse si logró representar la verdad de ese México que le tocó vivir.

UN ejercicio de reflexión acerca de algunas de las obras más significativas y, otro tanto no tan conocidas, de la historia del arte occidental, llega así a su fin. La intención, como quedó establecido en la introducción, ha sido dar un paseo fácil, ligero, expedito si se quiere, subjetivo en muchos sentidos, pero con una meta clara: despertar en quien esto lee, la inquietud de buscar a los autores, corrientes o periodos que más les haya atraído del muestrario que estos instantes de arte le han representado. La presente obra, de carácter divulgativo, busca así despertar inquietudes, potenciar gustos y generar nuevos, respecto del arte. El formato electrónico de esta obra permitirá su circulación, que esperamos, sea igual de orgánica y dinámica que aquel ejercicio que comenzó en marzo de 2020. Cada cual dotará de nuevas significaciones e interpretaciones lo que aquí vea, entrenará su ojo para ver un poco más allá el arte de la pintura y la escultura, pero, sobre todo, se dará cuenta de que en lo cotidiano subyacen las claves para ver lo que un lienzo o un volumen contienen. Esperemos que así sea, con ello el propósito se habrá cumplido.

Cuarenta (y dos) días, apenas un instante de nuestra cotidianidad. Apenas unos minutos de lectura. Cada cual aumente los días y las lecturas, las obras y los artistas que quiera; cada cual encuentre en el arte un sosiego ante las eventualidades de nuestra realidad. Abrirse al arte pasa solamente por desearlo. Deseemos, admiremos, contemplemos, pues.

*Armando Hernández Soubervielle
San Luis Potosí, agosto de 2024*

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- Aguilera, Emiliano. *El desnudo en las artes*. Madrid: Giner, 1972.
- Barón, Javier (ed.). *El legado de Ramón de Errazu: Fortuny, Madrazo y Rico*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005.
- Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Discursos ininterrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1980.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Calvo Serraller, Francisco. *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus, 2001.
- Chipp, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995.
- Cirlot, Juan Eduardo. *El espíritu abstracto*. Barcelona: Labor, 1993.
- Cirlot, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1986.
- Conde, Teresa del. *¿Es arte? ¿No es arte? El campo artístico y la historia del arte*. México: Museo de Arte Moderno, Conaculta, 2000.
- Croce, Benedetto. *Breviario de estética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde con la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- De Ventós, Xavier Rubert. *Teoría de la sensibilidad* (pról. de José Luis L. Aranguren). Barcelona: Península, 1973.

- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura* (trad. de María Cecilia González y Dardo Scavino). Barcelona: Paidós, 2001.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1970.
- Eliade, Mircea. "De la permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo". *Arte y Parte*, 26: 56-63, 2000.
- Fatás, Guillermo y Gonzalo M. Borrás. *Diccionario de términos de Arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza Editorial (Biblioteca de consulta), 2003.
- Fernández Arenas. *Teoría y metodología de la Historia del Arte*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- García Mahiques, Rafael. *Iconografía e iconología. Vol. I: La Historia del Arte como Historia cultural*. Madrid: Encuentro, 2011.
- García Mahiques, Rafael. *Iconografía e iconología. Vol. 2: Cuestiones de método*. Madrid: Encuentro, 2011.
- Ghyka, Matila C. *Estética de las proporciones en la naturaleza y las artes*. Buenos Aires: Poseidón, 1983.
- Gombrich, Ernst Hans. *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1994.
- Gombrich, Ernst Hans. *Los usos de las imágenes*. Madrid: Debate, 2003.
- Gombrich, Ernst Hans. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Gombrich, Ernst Hans. *La historia del arte*. Londres: Phaidon, 2008.
- Gombrich, Ernst Hans. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon, 2008.
- Guasch, Ana María. *El arte último del siglo xx: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2002.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte. Desde el rocó hasta la época del cine*. Madrid: Debate, 1998.

- Hegel, G. W. F. *Lecciones de estética*. México: Ediciones Coyoacán, 2005.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Hernández Soubervielle, Armando. *Un rostro de piedra para el poder. Las nuevas Casas Reales de San Luis Potosí, 1767-1823*. México: El Colegio de San Luis/El Colegio de Michoacán, 2013.
- Kandinsky, Wassily. *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Kempis, Tomas de. *La imitación de Cristo o menosprecio del mundo*, México: Éxodo, 1418-1427.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1996.
- Panofsky, Erwin. *Sobre el Estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Patch, Otto. *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Ruiz Molina, David. “El arte definido como acto comunicativo”. *Revista AV Notas*, 6: 111-123, 2018.
- Shapiro, Meyer. *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte* (prol. de José Jiménez, trad. de Francisco Rodríguez Martín). Madrid: Tecnos, 1999.
- Silbermann, A., Bourdieu, P. et al. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.
- Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno. Del fauvismo al postmodernismo*. Barcelona: Destino, 2000.

Armando Hernández Soubervielle

Wind, Edgar. *La elocuencia de los símbolos*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Austral, 2007.

Zuffi, Stefano. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Instantes de arte para cuarenta (y dos) días,
de Armando Hernández Soubervielle.
Se terminó el 1 de diciembre de 2024.
La composición tipográfica se realizó en
Logos Editores, tel. 55.5516.3575,
logos.editores@gmail.com.
La edición estuvo al cuidado
de la Unidad de Publicaciones
de El Colegio de San Luis
y los coordinadores.