

41

CUADERNOS DE HISTORIA DEL ARTE

CUADERNOS DE HISTORIA DEL ARTE

DOSSIER



41

2023
MENDOZA
ARGENTINA

ISSN 2618-5555 en línea
ISSN 0070-1688 impreso

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado
Instituto de Historia del Arte

CUADERNOS
DE HISTORIA
DEL ARTE

Art History Notebooks

Cadernos de História da Arte

Carnets d'histoire de l'art

Тексты Истории Искусства

Mendoza, Argentina

41

2023



IHA

INSTITUTO DE
HISTÓRIA DA ARTE



COMITE EDITOR IHA
CEIHA

Instituto de Historia del Arte

Institute of Art History

Instituto de História da Arte

Institut d'histoire de l'art

Институт Истории Искусства

Emilce Nieves Sosa

Director

Instituto de Historia del Arte - Facultad de Filosofía y Letras – UNCuyo
CEIHA – IHA - Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos de EDIFYL

Directora / Editora Científica: *SOSA, Emilce Nieves*

DOSSIER: *SOSA, Emilce Nieves*

Autor/es: SOSA, Emilce; LAUMANN, Lucia; MARTÍNEZ MARTÍN, Abel; OTÁLORA CASCANTE, Andrés; BURGOS BERNAL, Alejandro; PAVÉS, Gonzalo; SOLA ANTEQUERA, Domingo; GONZÁLEZ BRITO, Almudena; SEGOVIA MARTÍN, Nuria; HIGUERAS RODRÍGUEZ, Virginia y LLADÓ POL, Francisca.

Compilado y Dirigido por Emilce Nieves Sosa – Nueva Época
Edita: Comité Editor Instituto de Historia del Arte - FFyL – UNCuyo
Nueva Época: N° 16 (NE) – Mendoza – Argentina
Año: 2023

Frecuencia: Semestral - Segundo semestre: julio-noviembre
N° 41 – Artículos

ISSN: 0070-1688 - ISSN (virtual): 2618-5555

1. Artes y Humanidades – Historia del Arte - Historia Regional. 2. Historia de la Cultura.

I. Sosa, Emilce Nieves, comp.

Los CHA es una publicación de frecuencia semestral. La recepción de artículos se encuentra abierta en forma permanente. Sólo se realizan convocatorias especiales para los Dossier. Las convocatorias de sus ediciones se publican durante los meses de abril y de noviembre de cada año. Y en los meses de abril-junio y de junio-noviembre la El Equipo Editor recopila los trabajos y lleva a cabo el proceso de evaluación.

Fecha de inicio: 1961

Fecha de la última publicación: primer semestre 2023

Tapa: Lic. Clara Muñiz

Edición y maquetación: Est. Guadalupe Török Sosa.

Imagen y autoría: Imagen del III Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte Cultura y Sociedad. Viajes, encuentros y mestizajes en Latinoamérica, África y Europa. Universidad de La Laguna - UNCuyo

Comité Editor Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo

CHA o Cuadernos de Historia del Arte - Revista Científica del IHA

Directorios o Registros:

Latindex: Catálogo y Directorio

BINPAR-CAICYT

Objetivo: Orientar la producción científica hacia los estudios de las diferentes manifestaciones artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

Esta revista científica es de acceso libre. Dirigida a investigadores, docentes, becarios, profesionales y estudiantes de posgrado,

la publicación se edita en idioma español, y sus resúmenes se publican en Inglés, portugués, francés y ruso. Además en idional de la lengua materna del autor.



Suscripciones y correspondencia

Calle y Número
Provincia
Código Postal
Teléfono
E-mail

IHA - FFyL - UNCuyo - Centro Universitario
Mendoza – Ciudad Capital
M5502JMA
(54 261) 4135000 interno 2251
iha.publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar
iharte@ffyl.uncu.edu.ar

COMITÉ EDITOR

DIRECTOR y EDITOR CIENTÍFICO:

— Dra. Emilce N. SOSA - FFYL - UNCUYO – Argentina

CO-DIRECTOR y CO-EDITOR CIENTÍFICO:

— Dr. Adolfo O. CUETO - FFYL - UNCUYO – Argentina

EQUIPO EDITOR

SECRETARIO DE REDACCIÓN

— Lic. Pablo CHIAVAZZA - FFYL - UNCUYO - Argentina

COORDINACIÓN

— Prof. Cintia COLOMBO - FFYL - UNCUYO - Argentina

REVISOR DE TEXTOS CIENTÍFICOS

— Prof. Andrea LEONFORTE - FFYL - UNCUYO – Argentina

GESTOR

— Facundo PRICE – ARCA - FFYL - UNCUYO – Argentina

TRADUCCIONES

— Mgter. Adriana SUAREZ (Ruso) - FFYL - UNCUYO – Argentina

— Prof. María REARTE (Portugués) - FFYL - UNCUYO – Argentina

— Prof. Florencia LUNA (Inglés) - FFYL - UNCUYO – Argentina

— Prof. Monique GIRAUD (Francés) - FFYL - UNCUYO – Argentina

DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

— Lic. Clara Luz MUÑIZ - ARCA - FFYL - UNCUYO – Argentina

— Est. Guadalupe TÓRÖK SOSA – FAD - UNCUYO – Argentina

CONSEJO EDITORIAL IHA

- Dr. Horacio CHIAVAZZA – Instituto de Arqueología - Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza - Argentina
- Dr. Oscar ZALAZAR - Facultad de Artes y Diseño –Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza - Argentina
- Dra. Natalia FISCHETTI - Centro Científico Tecnológico - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Mendoza – Argentina
- Dra. Teresa A. GIAMPORONE- Departamento de Historia- Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza Argentina
- Mgter. Arq. Graciela MORETTI – Universidad Mendoza - Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos (Delegada de la CNMMLH) – Mendoza – Argentina
- Mgter. Viviana CEVERINO – Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina
- Lic. Viviana MÉNDEZ – Instituto de Historia del Arte - Departamento de Turismo - Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza – Argentina
- Lic. María A. AMIGORENA – Instituto de Historia del Arte - Mendoza – Mendoza - Argentina
- Lic. Fernanda ZINNA - Facultad de Artes y Diseño –Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina
- Lic. Carlos E. DÍAZ - Facultad de Artes y Diseño –Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina
- Prof. Adriana POZZOLI -Instituto de Historia del Arte - Departamento de Turismo - Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina
- Arq. Marcelo NARDECHIA – Instituto de Historia del Arte - Mendoza – Argentina

COMITÉ CIENTÍFICO EDITORIAL

1. Dr. José Emilio BURUCÚA, Académico de Número Sitial N° 28, 1993, Academia Nacional de Bellas Artes - Buenos Aires - Argentina.
2. Dr. Ricardo GONZÁLEZ - Instituto Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires – Buenos Aires – Argentina.
3. Dra. Laura MALOSETTI COSTA – Universidad Nacional de General San Martín Universidad Tres de Febrero - Buenos Aires – Argentina.
4. Dra. María de las Mercedes REITANO – Universidad Nacional de la La Plata – La Plata – Argentina - UNA – Buenos Aires – Argentina.
5. Dra. Cecilia RAFFA - Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA) Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) del Centro Científico Tecnológico Mendoza - Argentina.
6. Dra. Noemí CINELLI - Universidad de la Laguna - Tenerife - Canarias - España - Instituto de Estudios Sociales Humanísticos - Universidad Autónoma de Chile – Santiago de Chile – Chile.
7. Dra. María de los Ángeles FERNÁNDEZ VALLE - Universidad Pablo de Olavide Sevilla - España - Universidad de Talca - Talca – Chile.
8. Dr. Jorge ESCOBAR - Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco – Cuzco – Perú.
9. Dr. Federico KAUFFMANN DOIG – Director del Instituto de Arqueología Amazónica - Lima- Perú.

10. Dr. Gustavo FARES, *D. Spanish and Latin American Studies Lawrence University - Wisconsin* – Estados Unidos de Norte América.
11. Dr. Víctor MÍNGUEZ- Universitat Jaume I Valencia – España.
12. Dr. Javier ARNALDO - Universidad Complutense de Madrid - Madrid- España.
13. Dr. Juan CHIVA BELTRÁN – Universitat JAUME I – Castellón de la Plana – España.
14. Dr. Fernando QUILES GARCÍA - Universidad Pablo de Olavide – Sevilla- España.
15. Dr. Antonio José ALBARDONEDO FREIRE Universidad de Sevilla – Sevilla – España.
16. Dra. Lucía ESPINOZA - INTHUAR - Instituto de Teoría e Historia urbano- Arquitectónica - FADU - Univerisdad Nacional del Litoral – Argentina.
17. Dra. Daniela ALEJANDRA CATTANEO - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CURDIUR, FAPyD, Univerisdad Nacional del Rosario –Argentina.
18. Dra. Mariana Inés FIORITO - Universidad Torcuato Di Tella - Fundación UADE Univeridad KENNEDY – Buenos Aires - Argentina.
19. Dra. Lorena Verónica MANZINI - Dra. Cecilia RAFFA - Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) del Centro Científico Tecnológico Mendoza - Argentina.
20. Dra. Silvia Augusta CIRVINI - Dra. Cecilia RAFFA - Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) del Centro Científico Tecnológico Mendoza - Argentina.
21. Dra. María Florencia ANTEQUERA - Instituto de Historia del Instituto de Estudios Históricos, Económicos, Sociales e Internacionales (IDEHESI), Unidad Ejecutora en Red del CONICET - Facultad de Derecho y Ciencias Sociales del Rosario de la Universidad Católica Argentina – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Rosario - Argentina.
22. Dra. María Gabriela MICHELETTI - Instituto de Historia del Instituto de Estudios Históricos, Económicos, Sociales e Internacionales (IDEHESI) – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Argentina.
23. Dra. Alejandra Soledad GONZÁLEZ - CONICET - Universidad Nacional de Córdoba – Argentina.
24. Dr. Luis Vives-Ferrándiz SÁNCHEZ - Universitat de València – España.
25. Dra. Alba CHOQUE PORRAS - Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Lima – Perú.
26. Dr. Germán MORONG REYES - Centro de Estudios Históricos – Universidad Bernardo O'Higgins - Santiago - Chile.
27. Dr. Oscar SANTILLI – Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza - Argentina.
28. Mgter. Eliana FUCILI – FD – Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza - Argentina.
29. Mgter. RODRÍGUEZ – Univerisdad Autónoma de Chile - Talca – Chile.
30. Mgter. Ana BRUNO- Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata – Argentina.
31. Arq. Carlos Jerónimo MAZZA - Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata – Argentina.

La convocatoria en los *Cuadernos de Historia del Arte*, está abierta en forma permanente. Los artículos deberán ser originales, inéditos. Los trabajos presentados deben cumplir con las Normas Editoriales del IHA. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos (ideas y opiniones expresadas), como también de no incurrir en plagio o auto-plagio. Los Editores Asociados serán los únicos responsables de la decisión final de aceptación y rechazo de la publicación de los artículos que se publiquen después de ser sometidos a la evaluación doble ciego.

La Dirección Editorial autoriza la reproducción total o parcial, siempre que se cite la fuente completa de acuerdo a las normas vigentes sobre los Derechos de autor.

Los artículos enviados al Comité Editor del Instituto de Historia del Arte, para ser publicados, los autores reservan su derecho de propiedad, pero otorgan a la Editorial los derechos de impresión y aceptan la difusión tanto en papel, como en internet y en aquellos sitios virtuales de las cuales los CHA formen parte.

Estas publicaciones están orientadas a los estudios del Historia del Arte y la Cultura, como así también a otras disciplinas o áreas relacionadas a la temática principal como las Humanidades y las Ciencias Sociales. Se encuentra dirigida principalmente a profesionales, investigadores, docentes y estudiantes. Las publicaciones se editan en idioma español, portugués e inglés, siempre y cuando las propuestas sean en la lengua materna del autor.

Dra. Emilce Nieves Sosa

Dirección Editorial

El Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras fue creado en 1956 por el Dr. Carlos Massini Correas, su primer director. Desde entonces da origen a una serie de publicaciones de investigación científica dentro del ámbito universitario que abarca toda la región de Cuyo.

A cinco años de su existencia surge su primera publicación en 1961, los *Cuadernos de Historia del Arte*. Estos fueron creados con la necesidad de orientar la producción científica hacia los estudios de las diferentes manifestaciones artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

En forma inmediata se constituyó, según lo estableciera su fundador, en un relevamiento, y en un estudio del material artístico producido en la región y, a partir de él, en un espacio dedicado a las discusiones de carácter epistemológico dentro del campo artístico local. Desde sus inicios, la investigación científica se centró en el Arte Regional, para luego avanzar sobre problemáticas históricas y estéticas del Arte Argentino, llegando luego a los estudios del Arte de Hispano Americano.

Dentro de sus contribuciones, Carlos Massini Correas, creó la primera publicación científica Regional Universitaria en Historia del Arte. Estos Cuadernos se orientaron en el campo disciplinar de las humanidades, las ciencias sociales y sobre todo las artes. Así, entre 1961 y 1972 surgen once publicaciones consecutivas. Desde su comienzo, los CHA fue el lugar donde importantes figuras y pensadores de la Facultad de Filosofía y Letras junto a personajes emblemáticos de la de la Universidad Nacional de Cuyo exponían sus trabajos. Entre los referentes locales se destacan: Carlos MASINI CORREAS, Diego PRÓ, Adolfo F. RUIZ DÍAZ, Ladislao BODA, Víctor DELHEZ, Herberto HUALPA, Blanca ROMERA de ZUMEL, Marta GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Alberto MUSSO, Graciela VERDAGUER, Mirta SCOKIN de PORTNOY. Otros fueron grandes investigadores externos del ámbito de la UNCuyo como Mario BUCCHIAZO, Damián BAYÓN, José Emilio BURUCÚA, entre otros.

A partir del fallecimiento de MASSINI CORREAS se produjo un período de cambios en el IHA. Recién en 1987 se reiniciaron las publicaciones. Años después se presentarían cambios en los CHA tanto en su diagramación como en su formato, manteniendo esta nueva estructura editorial desde 1995/1996 hasta el 2015. Desde entonces, los Cuadernos se organizaron nuevamente con un formato editorial diferente, pasando de una publicación anual a dos publicaciones semestrales. Es entonces que, a partir del 2016 en su sesenta aniversarios, el Instituto proyectó una edición especial: *IHA: 60 Años de investigación sobre el Arte Argentino desde lo Regional*, publicado en dos tomos. Estos cambios se proyectaron desde la necesidad de generar una transformación en sus publicaciones adecuándose a los nuevos lineamientos editoriales.

Finalmente, a partir del 2017, con la necesidad de incorporar el avance tecnológico así como proceder a la indexación de los Cuadernos, se comenzó con la incorporación de una nueva publicación, en formato “el digital”. Esto porque la editorial del IHA debía ponerse en consonancia con los requerimientos estandarizados de las publicaciones científicas, tanto en el orden Institucional de la Facultad y de la Universidad, como dentro de los parámetros internacionales. Esto nos llevó a una etapa de transformación para el formato digital, a partir de su implementación en el sistema operativo *Open Journal Systems*, de código abierto para la administración de

revistas científicas. Este sistema, mejora todos los procesos que intervienen en la digitalización de las revistas científicas electrónicas, asegurando la evaluación (doble ciego), dando una mayor visibilidad a los *Cuadernos de Historia del Arte*. Además, proporciona calidad científica y da mayor difusión de los resultados a través de una mayor proyección y de acceso libre. Aunque no debemos olvidar que los CHA no han dejado de ser publicados en su tradicional y originario formato papel.

Queremos destacar que los CHA forman parte de una política de publicaciones investigativas que ha sido constante y sostenida por el Instituto de Historia del Arte. Son un elemento de comunicación por excelencia de la realidad cultural de la provincia y de la región captada por sus investigadores y materializadas en sus páginas.

En esta ocasión se publican algunos artículos que fueron presentados en el III Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte Cultura y Sociedad (HACS), dentro del marco de actividades científicas que lleva adelante el Instituto de Historia del Arte (IHA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza (Argentina), como parte de una propuesta de gestión y vinculación institucional internacional, la que permite la actualización y la discusión científica constante. La primera edición de HACS fue celebrada en Mendoza por el IHA durante el 2015, el segundo encuentro se

llevó a cabo en conjunto a la Univeridad Autónoma de Chile en Santiago de Chile en 2017. En el 2022 se llevó a cabo junto con el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna (España), el *III Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad. Viajes, encuentros y mestizajes en Latinoamérica, África y Europa*. Esta última reunión permitió la presentación de artículos científicos los que participaron de un debate multidisciplinario e interdisciplinario, con el objetivo de reflexionar en torno a la problemática artística de América Latina, Africa y Europa, concretamente en torno a los Viajes, Encuentros y Mestizajes, siendo todos sometidos a un proceso de evaluación doble ciego como requisito indispensable de todas las publicaciones de los CHA.

Indice

Dossier

Dra. Emilce Nieves Sosa.....20

Imágenes y representaciones a través de los caminos cordilleranos | *Images and Representations through the Mountain Roads* | *Imagens e representações pelas estradas de montanha* | *Images et représentations à travers les routes de montagne* | *Изображения и представления по горным дорогам*

Sosa, Emilce Nieves23

Aída Carballo y las Escuelas Nacionales de Bellas Artes: proyectos pedagógicos, estudiantes y grabados | *Aída Carballo and the National Schools of Fine Arts: educational projects, students and engravings* | *Aída Carballo e as Escolas Nacionais de Belas Artes: projetos pedagógicos, estudantes e gravados* | *Aída Carballo et les Écoles Nationales des Beaux-Arts : projets pédagogiques, étudiants et gravures* | *Аида Карбальо и национальные школы изящных искусств: образовательные проекты, ученики и гравюры*

Laumann, Lucía65

Los campos de batalla de la Independencia en América Meridional: un patrimonio nacional en construcción |

The battlefields of the Independence in South America: a national heritage under construction | *Os campos de batalha da Independência na América Meridional: um patrimônio nacional em construção* | *Les champs de bataille de l'Indépendance en Amérique du Sud : un patrimoine national en construction* | *Поля сражений*

за независимость в Южной Америке: строящееся
национальное наследие

Martínez Martín, Abel. Otálora Cascante, Andrés. Burgos
Bernal, Alejandro 106

**Desde la cumbre hasta la arena. Tras los pasos de Hergé
en el país de los incas** | *From the summit to the sand. Following
Hergé in the country of the Incas.* | *Desde o cume até a areia. Trás
os passos de Hergé no país dos incas* | *Du sommet jusqu'au sable.
Sur les traces d'Hergé au pays des Incas.* | *От вершины до песка.
По следам Эрже в стране инков*

Pavés, Gonzalo M. 151

**Todo lo oculto sale a la luz. El imaginario judío en la
construcción de los relatos sobre Harry Potter** |
*Everything hidden comes to light. The Jewish imaginary in the
construction of stories about Harry Potter* | *Todo o culto sai à luz.
O imaginário judaico na construção dos relatos sobre Harry Potter*
| *Tout ce qui est caché est révélé. L'imaginaire juif dans la
construction des récits sur Harry Potter* | *Все скрытое выходит
наружу. Еврейское воображаемое в построении историй о
Гарри Поттере*

Sola Antequera, Domingo 199

**Encuentros entre las Musas y Narciso: estudio
transversal audiovisual aplicado a un cortometraje
musical de creación de Floria Sigismondi** | *Encounters
between the Muses and Narciso: cross-sectional audiovisual study
applied to a musical short film created by Floria Sigismondi.* |
*Encuentros entre las Musas y Narciso: estudio transversal
audiovisual aplicado a un cortometraje musical de creación de*

Floria Sigismondi. | Rencontres entre les Muses et Narcisse : étude audiovisuelle transversale appliquée à un court métrage musical réalisé par Floria Sigismondi | Встречи между Музами и Нарциссом: поперечное аудиовизуальное исследование, примененное к музыкальному короткометражному фильму, созданному Флорией Сигизмонди.

González Brito, Almudena..... 253

Auges y balances de las nuevas arquitecturas en la gestión museística en España durante comienzos del siglo XXI (parte II) | *New architecture boom and balance in museum management in Spain at the beginning of the 21st century (part II) | Auges e balanços das novas arquitetura na gestão museística na espanha durante o ségucló XX (parte II) | Booms et bilans de nouvelles architectures dans la gestion des musées en Espagne au début du XXIe siècle (partie II) | Подъемы и балансы новой архитектуры в музейном менеджменте в Испании в начале XXI века (часть II)*

Segovia Martín, Nuria..... 285

De Lilith a Eva Perón: La prefiguración de estereotipos femeninos en la obra musical de Andrew Lloyd Webber | *From Lilith to Eva Perón: The prefiguration of female stereotypes in the musical work of Andrew Lloyd Webber | De Lilith a Eva Perón: A prefiguração de estereótipos femininos na obra musical de Andrew Lloyd Webber | De Lilith à Eva Perón: la préfiguration des stéréotypes féminins dans l'œuvre musicale d'Andrew Lloyd Webber | От Лилит до Евы Перон: прообраз женских стереотипов в музыкальном творчестве Эндрю Ллойда Уэббера*

Higueras Rodríguez, Virginia E..... 319

Perfil antropológico de la obra de arte. Raúl Domínguez y Fidel Roig Matons | *Anthropological profile of the work of art. Raúl Domínguez and Fidel Roig Matons* | *Perfil antropológico da obra de arte. Raúl Domínguez e Fidel Roig Matons* | *Profil anthropologique de l'œuvre d'art. Raúl Dominguez et Fidel Roig Matons* | *Антропологический профиль произведения искусства. Рауль Домингес и Фидель Роиг Матонс*

Dawson, María Cristina355

“Los supremos modelos de lo hermoso”: comercio de reducciones de la Venus de Milo (Buenos Aires, 1900) | *The supreme models of beauty”: trade in reductions of the Venus de Milo (Buenos Aires, 1900)* | *Os supremos modelos do formoso”: comércio de reduções da Vênus de Milo (Buenos Aires, 1900)* | *Les modèles suprêmes du beau” : commerce de réductions de la Vénus de Milo (Buenos Aires, 1900)* | *Высшие образцы прекрасного”: торговля редукциями Венеры де мило (Буэнос-Айрес, 1900)*

Gallipoli, Milena 381

El caso atípico de Servicio en la mar (Luis Suárez de Lezo, 1950). Cine bélico español de guerra submarina | *The Atypical case of Servicio en la mar (Luis Suárez de Lezo, 1950). Spanish submarine warfare cinema* | *O caso atípico do Serviço no Mar (Luis Suárez de Lezo, 1950). Cinema de guerra espanhol de guerra submarina* | *Le cas atypique du Service en Mer (Luis Suárez de Lezo, 1950). Cinéma de guerre espagnol sur la guerre sous-marine* | *Нетипичный случай службы на море (Луис Суарес де Лесо, 1950). Испанское военное кино о подводной войне*

Trujillo García-Ramos, Francisco.....417

Dra. Emilce Nieves Sosa
Presidenta HACS

*III Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte
Cultura y Sociedad. Viajes, Encuentros y Mestizajes en
Latinoamérica, África y Europa.*

Dossier

El presente dossier reúne artículos presentados en el III Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte Cultura y Sociedad (HACS) organizado por el Departamento de Historia del Arte y Filosofía, de la Universidad de la Laguna (España), que junto al Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina), establecieron un importante hito, llevando a cabo una reunión científica, en la que se distinguieron y se hicieron presentes importantes docentes e investigadores universitarios de diferentes lugares del mundo. Sus contribuciones son el producto del desarrollo de proyectos de investigación, los que son llevados a cabo a través de sus universidades de origen. Las problemáticas abordadas en esta reunión versó sobre los *Viajes, los Encuentros y los Mestizajes en Latinoamérica, África y Europa*. Permitiendo la reflexión en torno a la variedad cultural que define a los diferentes continentes, en torno a estos tres conceptos que convocaron a esta reunión científica los viajes, los encuentros y los mestizajes.

Entre los desafíos que el Congreso afrontó fue que a partir del año 2019, cambiaron muchas cosas donde el mundo se

detuvo casi por dos años a causa de la pandemia del COVID-19, que con ella trajo, el aislamiento, la enfermedad, la tristeza y la muerte de muchos de nuestros queridos colegas. Luego de más de un tiempo de larga incertidumbre, vimos con esperanza la reapertura de las ciudades, promoviendo la posibilidad de volver a reunirnos nuevamente. Esto generó la tan ansiada necesidad del reencuentro, esparando un acercamiento entre pares dentro del ámbito internacional, para el desarrollo del conocimiento y la validación científica.

Entre los logros alcanzados esta reunión permitió la discusión, el debate, y el acercamiento investigativo en la generación de nuevos proyectos, logrando establecer lazos de trabajo interuniversitario que posibilitó la Creación de la *Red Internacional en Estudios de Historia del Arte, Cultura y Sociedad (RIEHACS)*¹, y así fundamentar enfoques plurales, respetuosos de la diversidad conceptual y metodológica, que consideran los Estudios de Historia del Arte, la Cultura y la Sociedad, como elementos ineludibles en la formación de profesionales e investigadores. Esta nueva estructura permitirá especificidades y metodologías para lograr desarrollar diálogos multi e interdisciplinarios en torno a fenómenos objetivos y subjetivos. De este modo se propone a la Red como un espacio internacional de investigación pluridisciplinar en el que sus miembros participen activa y colaborativamente en la creación y la difusión de saberes y sobre temáticas y problemáticas que luego se pongan en discusión a través de las próximas reuniones científicas llevadas a cabo por el Congreso HACS.

¹ A través de la tres Universidades Fundadoras: Universidad Nacional de Cuyo - Universidad Autónoma de Chile y Universidad de la Laguna.



Imágenes y representaciones a través de los caminos cordilleranos

Images and Representations through the Mountain Roads

Imagens e representações pelas estradas de montanha

Images et représentations à travers les routes de montagne

Изображения и представления по горным дорогам

Sosa, Emilce Nieves

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Historia del Arte
emilcesosa@ffyl.uncu.edu.ar
Mendoza - Argentina

Resumen

El trabajo propuesto fue presentado como Conferencia Inaugural en el marco del III Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad, “Viajes, Encuentros y Mestizajes en Latinoamérica, África y Europa”, en la Universidad de la Laguna, llevado a cabo durante el 2022 en San Cristobal de La Laguna, Tenerife, Islas Canarias, España.

Nuestro marco espacial será analizado a partir de las representaciones sociales durante el siglo XVIII y el XIX, en el que se explicará la importancia de los caminos en el territorio cordillerano, siendo este un lugar que permitió al reino la administración de la colonia en uno de los lugares más australes del continente americano. Por lo tanto, las vías de comunicación han representado un elemento fundamental en la investigación, dado que

SOSA, Emilce Nieves. “Imágenes y representaciones a través de los caminos cordilleranos”, en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 41, NE – julio-noviembre 2023 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp. 25-65.

el desarrollo de las ciudades y los caminos constituyeron para el reino uno de los asuntos más importantes para la administración. Por lo tanto, el objetivo de la presente propuesta es analizar los caminos y su circulación, desde una perspectiva histórico-cultural a partir de la identificación de procesos culturales vinculados a los viajes y a los itinerarios culturales, a fin de establecer un aporte a la construcción identitaria, y la apropiación cultural, expresadas a través del entorno propio y característico de la ciudad de Mendoza.

Palabras clave: Caminos reales, Mendoza, caminos de travesía, historia de Mendoza, representaciones

Abstract

Our spatial framework will be analyzed from the social representations during the 18th and 19th centuries, in which the importance of the roads in the mountain territory will be explained, this being a place that allowed the kingdom to administer the colony in one of the southernmost places on the American continent. Therefore, communication routes have represented a fundamental element in the research, given that the development of cities and roads constituted one of the most important issues for the administration for the kingdom. Therefore, the objective of this proposal is to analyze the roads and their circulation, from a historical-cultural perspective based on the identification of cultural processes linked to travel and cultural itineraries, in order to establish a contribution to the construction identity, and cultural appropriation, expressed through the characteristic environment of the city of Mendoza.

Keywords: Royal Roads, Mendoza, Crossroads, History of Mendoza, representations

Resumo

Nosso enquadramento espacial será analisado a partir das representações sociais durante os séculos XVIII e XIX, nas quais será explicada a importância das estradas no território serrano, sendo este um local que permitiu ao reino administrar a colônia em um dos locais mais meridionais no continente americano. Portanto, as vias de comunicação representaram um elemento fundamental na pesquisa, visto que o desenvolvimento das cidades e das estradas constituía uma das questões mais importantes para a administração do reino. Portanto, o objetivo desta proposta é analisar as estradas e sua circulação, a partir de uma perspectiva histórico-cultural baseada na identificação de processos culturais vinculados a viagens e

itinerários culturais, a fim de estabelecer uma contribuição para a construção de identidade e apropriação cultural, expresso através do ambiente característico da cidade de Mendoza.

Palavras chaves: Caminhos reais, Mendoza, caminho de travessia, história de Mendoza, representações

Résumé

Notre cadre spatial sera analysé à partir des représentations sociales des XVIIIe et XIXe siècles, dans lesquelles sera expliquée l'importance des routes dans le territoire de montagne, lieu qui permettait au royaume d'administrer la colonie dans l'un des endroits les plus méridionaux. sur le continent américain. Les voies de communication ont donc représenté un élément fondamental dans la recherche, étant donné que le développement des villes et des routes constituait l'un des enjeux les plus importants pour l'administration du royaume. L'objectif de cette proposition est donc d'analyser les routes et leur circulation, dans une perspective historico-culturelle basée sur l'identification des processus culturels liés aux voyages et aux itinéraires culturels, afin d'établir une contribution à l'identité de construction et à l'appropriation culturelle, exprimé à travers l'environnement caractéristique de la ville de Mendoza.

Mots clés: Chemins royaux, Mendoza, chemins de traversée, histoire de Mendoza, représentations

Резюме

Наша пространственная структура будет проанализирована на основе социальных представлений XVIII и XIX веков, в которых будет объяснена важность дорог на горной территории, поскольку это место позволило королевству управлять колонией в одном из самых южных мест. на американском континенте. Таким образом, пути сообщения представляли собой фундаментальный элемент исследования, учитывая, что развитие городов и дорог составляло один из наиболее важных вопросов для администрации королевства. Таким образом, цель этого предложения состоит в том, чтобы проанализировать дороги и их движение с историко-культурной точки зрения на основе выявления культурных процессов, связанных с путешествиями и культурными маршрутами, чтобы установить вклад в строительную идентичность и культурное присвоение. выраженный через характерную среду города Мендоса.

Слова: Королевские дороги, Мендоса, проезжие дороги, история, Мендосы, представления.

Nuestro estudio será analizado a través de las representaciones sociales, y para ello se ha tomado como referencia las líneas temáticas que convergen en los viajes, las expediciones que cruzan los confines del mundo superando los límites. Estas travesías se encuentran atiborradas de encuentros y desencuentros y a partir de ello, han quedado como testimonio dibujos, apuntes gráficos y bocetos, además de un patrimonio cultural que hemos legado. Por tal motivo, nuestro abordaje analizará la importancia de los caminos en el territorio cordillerano, siendo este un lugar que permitió al reino, la administración de la colonia en uno de los lugares más australes del continente americano. Por lo tanto, las vías de comunicación representan un elemento fundamental en la investigación, dado que el desarrollo de las ciudades se concretó partir de los caminos, los que se constituyeron para el reino, como uno de los asuntos más importantes para su administración. Por lo tanto, el objetivo de la presente propuesta es analizar los caminos de cordillera (Mendoza-Santiago de Chile) y su circulación, desde una perspectiva histórico-cultural con el fin de identificar los procesos vinculados a los itinerarios culturales y a los viajes, a partir de establecer un aporte en la construcción identitaria, y la apropiación cultural, expresadas a través del entorno propio y característico de la ciudad de Mendoza.

Su análisis se establece a partir de la historia cultural y desde una perspectiva de estudio del patrimonio. Por lo tanto, podemos determinar que la ubicación de Mendoza posee una valoración no sólo desde el punto de vista

histórico, sino que además posee importancia patrimonial, asociada a su historia, al paisaje cultural¹ y a los itinerarios culturales dado que estos caminos se vinculan con el camino incaico o “*Qhapaq Ñan*” declarada por la UNESCO durante el 2014. Por tal motivo, al contextualizar los caminos dentro de la valoración patrimonial cultural, tomaremos como referencia la *Carta del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS)*².

¹ Entendemos por Paisaje Cultural al término que abarca una diversidad de manifestaciones e interacciones entre la humanidad y su ambiente natural. El concepto de Paisaje Cultural establece tres categorías, de los cuáles se tomará como referencia al: *Paisaje Cultural Asociativo* que es aquel, que tiene en cuenta los aspectos religiosos, artísticos o culturales relacionados con los elementos del medio ambiente. De estamanera se analizará la región a partir de los criterios aportados por la UNESCO que ha establecido los siguientes criterios para identificar los paisajes culturales, a partir de seis pasos entre los que se destacan: *la identificación del sitio; la descripción, su justificación de la inscripción; el estado de conservación, la protección y el manejo monitoreo y la documentación.* CAMBÓN Elena. *Paisajes Culturales como Patrimonio: Criterios para su Identificación y Evaluación.* En: *AU, Revista Científica de Arquitectura.* (La Habana: Universidad Tecnológica de la Habana, 2009, p.12). Web: http://www.reda.lyc.org/pdf/3768/3768398560_02.pdf [en línea], [2020].

² “El reconocimiento de los Itinerarios Culturales como un nuevo concepto o categoría patrimonial guarda armonía y no se solapa con otras categorías o tipos de bienes (monumentos, ciudades, paisajes culturales, patrimonio industrial, etc.) que pueden existir en su seno. Simplemente los enmarca en un sistema conjunto que realza su significado y los interrelaciona a través de una perspectiva científica que proporciona una visión plural, más completa y justa de la historia. De esta forma, no sólo favorece la comprensión y la comunicación entre los pueblos, sino también la cooperación para la conservación del patrimonio. Los itinerarios culturales no son, por tanto, simples vías históricas de comunicación que incluyan o conecten diversos elementos patrimoniales, sino singulares fenómenos históricos que no pueden crearse con la imaginación y la voluntad de establecer conjuntos asociativos de bienes culturales que posean rasgos comunes. A veces, los Itinerarios Culturales han surgido como un proyecto trazado de forma apriorística por la voluntad humana que ha contado con poder suficiente para dar curso a un propósito determinado (por ejemplo, el Camino de los Incas o las calzadas del Imperio Romano). Otras veces, son el resultado de un largo proceso evolutivo en el que intervienen de forma colectiva

Después de la llegada de los españoles al continente americano, comenzó un gran proyecto de conquista tanto territorial como de fe, por lo que los viajes comenzaron a realizarse de manera más continua, aunque está no fue una situación sencilla para viajar. Las expediciones eran de tipo exploratoria y conllevaba grandes riesgos. Para poder realizar un viaje hacia las Indias o volver de ellas era necesario tener permiso expreso, expedido por la Casa de Contratación de las Indias, que residía en Sevilla, o bien en la Reales Audiencias a través de los virreyes o los gobernadores de las Indias³. A partir de 1518 España reglamentó una serie de disposiciones reales para los viajes hacia las Indias, donde los españoles nacidos en ellas requerían de un permiso especial. Además, se debe tener en cuenta que el paso hacia América quedaba totalmente prohibido a “moros, judíos o sus hijos”, así también a los gitanos, los berberiscos⁴. La prohibición también afectó a los negros y mulatos, aunque estos podían obtener una licencia de viaje siempre y cuando tuvieran autorización expresa de sus dueños⁵. Las mujeres requerían de una legislación especial, ya que a las solteras, se les prohibía viajar. Entre las disposiciones de excepcionalidad, encontramos aquellas que eran de profesión lavanderas a

distintos factores humanos que coinciden y se encauzan hacia un mismo fin (caso del Camino de Santiago, las rutas de caravanas comerciales africanas, o la Ruta de la Seda). En ambos casos se trata de procesos surgidos deliberadamente de la voluntad humana para alcanzar un objetivo concreto.” ICOM, (2008), ratificada por la 16ª Asamblea General en Québec (Canadá).

³ José Luis Martínez. *Pasajeros de las Indias. Viajes trasatlánticos en el siglo XVI* (México: Fondo de la Cultura Económica, 2001), p. 32.

⁴ Conocidos también como corsarios otomanos.

⁵ *Ibidem*, p.37.

las que se les autorizaba viajar. Sin embargo en el caso de las mujeres casadas, estas podían recibir licencia para viajes, siempre que estuviesen acompañadas de algún deudo que las condujese a reunirse con su esposo. Finalmente, en el caso de los sacerdotes o religiosos estos debían recibir autorización previa de sus superiores.

Luego para poder emprender la travesía se debía llegar a puerto y una vez allí, debía tratar con el dueño del barco, donde se debía presentar el permiso de viaje, para recién poder realizar el pago del mismo⁶. De este modo se puede comprender que las condiciones de viaje eran situaciones de lo más complejas.

Hacia los confines

Entendemos que la ciudad de Mendoza se desarrolló a partir de su vinculación con los caminos reales de cordillera como un elemento esencial en el tránsito entre ambas costas oceánicas. Así, esta ciudad surgirá a partir de una concepción estratégica en la dominación territorial española, pero además su sociedad desarrollará una construcción imaginaria propia, a partir de los aspectos simbólicos culturales. De este modo se logrará comprender que la sociedad elaboró un campo cultural alrededor de estos caminos y de la propia cordillera, los que son antropológica y ontológicamente, el fundamento de su propia construcción social⁷. De este modo la cultura

⁶ *Ibidem*, p. 189.

⁷ Dado que el pensamiento humano posee la, (...) capacidad de simbolizar o función de simbolizar es inherente a la condición humana ya que se encuentra en la base del pensar mismo. Esto se debe a que pensamos en y mediante símbolos, utilizamos imágenes y palabras que nos permiten evocar ideas,

mendocina surgirá a partir de un conjunto de símbolos los que son peribidos a través de su propia realidad comprendida como “la inmensidad cordillerana”⁸.

El territorio

La llegada de los españoles al territorio no se concretó hasta 1561. Mendoza se encontró ocupada por grupos sociales pertenecientes a la cultura Huarpe, los que además se encontraron bajo el dominio Incaico. El territorio del Cuyum comenzó un incipiente proceso de exploración a partir de los caminos del *Qhapaq ñan* o *Inka ñan* o comunmente conocidos como el camino de Inca. Esta red vial fue el principal elemento de dominación incaica sobre el Tahuantisuyu, red vial que luego fuese utilizada bajo la dominación española, transformandose posteriormente en los caminos reales.

expresar sentimientos, comunicarnos e interactuar con otros y comprender el entorno circundante.

Salomé Sola-Morales. “Hacia una epistemología del concepto de símbolo” en: *Cinta moebio*, Revista de Epistemología de Ciencias Sociales, 49: 11-21, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2014, web: www.moebio.uchile.cl/49/sola.html, pp. 11-12.

⁸ Ibidem. (...) De hecho, gracias al sistema o red de símbolos en que el ser humano nace, crece y se desarrolla puede construir y comprender el universo y la realidad en la que habita y, como es evidente, dar significación a su propia experiencia y a sus relaciones con los demás, p. 13.

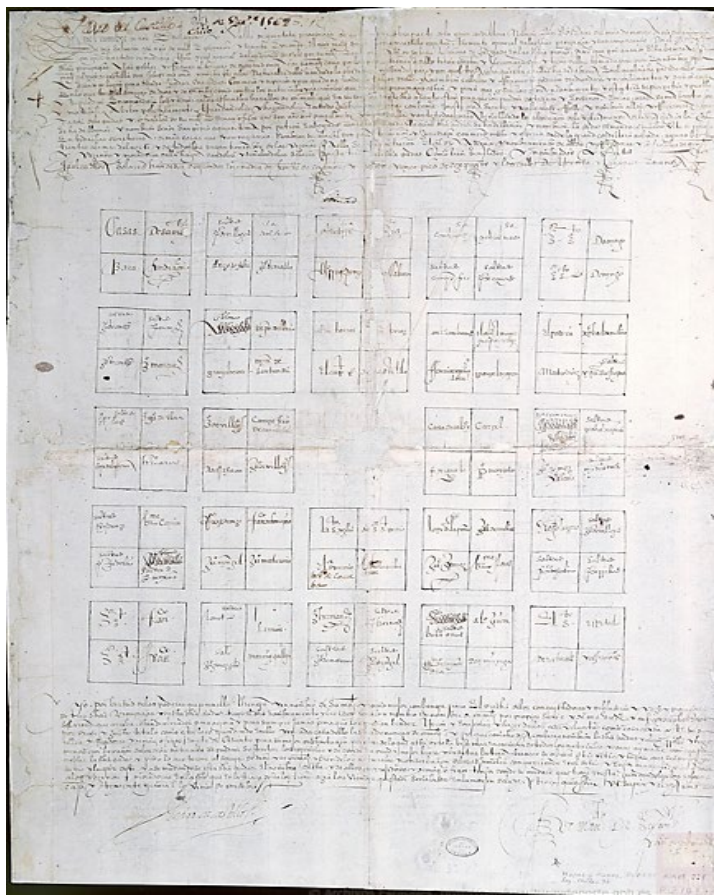


Fig. 1.- Acta de fundación de la ciudad de Mendoza (2 de marzo de 1561) en el Nuevo Valle de Rioja, en el asiento y valle de Guentata, provincia de Cuyo, por el cápitan Pedro del Castillo, anónimo 9.

⁹ Con los nombres de las personas a quienes se les distribuyeron solares. Número de registro: 2743. ES.41091.AGI//MP-BUENOS_AIRES,221. Unidades relacionadas por procedencia: Agregado a la "Provança de Pedro de Castillo" (1561-1563). CHILE, 30. Folios 137 y ss. 1 Hoja(s) en Papel, Tamaño 62 x 44 cm. CONSEJO DE INDIAS. Archivo General de Indias (Sevilla). Archivos Estatales



Fig. 2.- Camino incaico o Qhapaq ñan o Inka ñan¹⁰

(España). Web:
<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/17052>

¹⁰ De Haylli - Esta es una imagen retocada, lo que significa que ha sido alterada digitalmente de su versión original. Modificaciones: Labels translated into

Desde la conquista y dominación, los viajes se convirtieron en un elemento fundamental para la afirmación sobre los territorios. En 1761 Don Pedro Rodríguez Campomanes, miembro del Consejo de S. M. en el Supremo de Hacienda publicó, el “Real Itinerario de Postas”¹¹. En el se establecían las condiciones Reales de los caminos, en el que se describían los lugares en los que se debían implementar, estos se asociaron a la red vial existente incaica entendiendo que

Los reyes incas del Perú tenían establecidos largos tiempos antes de conquistar este país los españoles, correos en posta tan dirigientes, que en caso repentino por medio de fuegos hacían pasar las noticias de 500 á 600 leguas en el espacio de dos ó tres horas.¹²

De esta manera los correos estuvieron destinados ha los viajes, llevando los partes a los sitios Reales dentro y fuera del reino.¹³ Este reglamento incluyó un apartado específico sobre las postas en la que quedó determinado por mandato real, que a partir de la

Dirección General de Correos y aprobado por el Rey, establece para aquellos que viajen en posta, á la ligera y en ruedas

Spanish and title added in the same language. La original se puede ver aquí: Inca roads-en.svg. Las modificaciones las hizo Haylli., CC BY-SA 3.0, en web: https://es.wikipedia.org/wiki/Red_vial_del_Tahuantinsuyo#/media/Archivo:Inca_roads-es.svg

¹¹ Ibidem, p V.

¹² Ibidem, p. 4.

¹³ Ibidem, p.23.

[...] para ello deberá contar con su correspondiente licencia para transitar dentro y fuera del Reino¹⁴

De este modo podemos establecer que los caminos cordilleranos que desde tiempo inmemoriales, han sido sumamente transitados en la región meridional. Luego este se convirtió en una de las principales vías de comunicación durante la presencia española, constituyéndose en un elemento esencial de las rutas reales, dado que su ubicación significó ser indispensable para las comunicaciones entre las dos vertientes cordilleranas. Entre los elementos de valor significativo se destaca el correo real, los procesos de circulación social, la organización militar y religiosa. Por otro lado, las rutas reales constituyeron principalmente la comercialización con Santiago de Chile y la Ciudad de Córdoba, uniéndose al camino real hacia Lima. Este camino fue la principal vía de tránsito, aunque su acceso presentó muchas dificultades, dado que era de difícil por ser muy escarpado, de cornisa, y en medio de las cumbres más altas de la cordillera de los Andes. Esta fue el único camino que unía la región del Juncal (Chile) con la región de Uspallata (Mendoza). Por lo tanto, esta ruta significó ser de gran relevancia para la corona permitiendo durante varios siglos la exploración, la conquista, y sobre todo el comercio. Los primeros protagonistas en el territorio fueron clérigos, frailes que viajaban junto a funcionarios, soldados y colonizadores¹⁵. De este modo la circulación y la comunicación recorrerán distancias los que, a través de los caminos reales, trasladarán edictos reales, además de un

¹⁴ Ibidem, p. 57.

¹⁵ José Luis Martínez. *Pasajeros de Indias. Viajes Transatlánticos en el siglo XVI*, (México: Fondo de la Cultura Económica, 1999), p. 11.

gran número de normativas, leyes, ordenanzas, actas, entre otras, como cuentas, solicitudes, listas de provisiones y todo tipo de información necesaria para el funcionamiento de la nueva colonia¹⁶.

De esta manera la corona española utilizó esta red caminera unió las actuales repúblicas de Chile, Argentina, Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú. A través de la calzada imperial de los Incas, demarcada sobre senderos más antiguos, que cruzaba el noroeste hacia el oeste central, desde el norte de Jujuy hasta el sur de Mendoza¹⁷.

El origen

La ciudad de Mendoza tiene su origen¹⁸ en el siglo XVI y podemos establecer que la ocupación *estuvo sustentada por una estructura militar y religiosa, siendo esta última, un elemento esencial y decisivo en la conquista*. La llegada del español a Mendoza significó un cambio que dará origen a un mestizaje poblacional en Cuyo¹⁹. De este modo la población originaria, fue sometida a un proceso de evangelización a través de la conversión. Como resultado de este proceso se desarrollará un *sincretismo cultural*²⁰. En este sentido, afirmamos que ha sido un proceso de

¹⁶ *Ibidem*, p. 13.

¹⁷ DE PAULA, A. *Los caminos reales y sus ramificaciones en la Argentina hispánica*, ICOMOS Internacional Comité Científico sobre Rutas Culturales (CIIC), 2002, en http://www.icomosciic.org/CIIC/pamplona/PROYECTOS_Alberto_dePaula.htm [en línea], [2014], p 440.

¹⁸ 1561.

¹⁹ Emilce N. Sosa, *Vida y muerte en Mendoza 1787-1923*, (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, EDIFYL, 2015), p. 319.

²⁰ *Ibidem*, pp. 319-320.

transformación cultural, lento pero a su vez permanente conservando características particulares de ambas culturas²¹. Esto llevó a su población a generar una gran cantidad de elementos de contenido simbólico, los que le han permitido establecer una estructuración histórico-cultural muy particular. De este modo se han logrado identificar algunos aspectos, según los postulados de Bronislaw cuando enuncia que:

A lo largo de la historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos [...]

Estas representaciones de la realidad social, inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que residen en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en vida social. De este modo, todo poder se rodea de representaciones, símbolos, emblemas, etc., que lo legitiman, lo engrandecen, y que necesita para asegurar su protección.

La dominación de este campo de representaciones, así como de los conflictos cuyo punto crucial son éstas, requiere una elaboración de estrategias adaptadas a las modalidades de esos conflictos [...]"²²

²¹ *Ibidem*, pp. 328-329.

²² Baczko BRONISLAW. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 1991), web:

TRATADO
LEGAL, Y POLITICO
DE
CAMINOS PUBLICOS,
Y POSSADAS.



DIVIDIDO EN DOS PARTES.

LA UNA, EN QUE SE HABLA DE LOS
Caminos; Y la otra, de las Possadas: y como
anexo, de los Correos, y Postas, así públicas, co-
mo privadas: donde se incluye el Reglamento
general de aquellas, expedido en 23. de Abril
de 1720.

SU AUTOR

EL Dr. D. THOMAS MANUEL FERNANDEZ
de Mesa.

DEDICADO

AL REY N. S.^R

PARTE I.

DE LOS CAMINOS.



CON LICENCIA:

En Valencia, por Joseph Thomàs Lucas, en la Plaza de
las Comedias. Año 1755.

Fig. 3 - Tratado Legal y político de caminos públicos y posadas, publicado en
1755 del Reino de España²³

<http://es.scribd.com/doc/146926572/> Bronislaw-Baczko, [en línea], [2014], pp.
1-8.

²³Fernández de Mesa, Tomás Manuel Miguel, Pasqual (s. XVIII) - dib. Ricarte,
Hipólito (fl. 1750-1794) - grab. Lucas, José Tomás, Imagen: p. 5 y p. 56 en:
Biblioteca Nacional de España. Web:

PARTE PRIMERA.

SE PERSUADE POR RAZON.

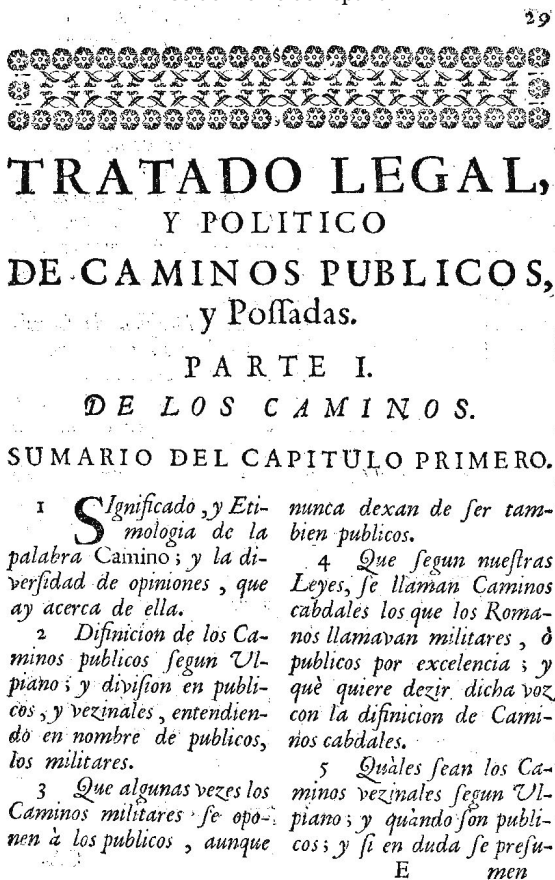
ES una Monarquía sin cómodos Caminos, una Nave sin remos, una Ave sin alas, y un Cuerpo paralítico, en que no puede correr como conviene el jugo del gobierno, y economía. Por ellos logra el Labrador mas presto, y à menos costa, los preciosos frutos, y el Dueño sus rentas: el amigo goza de las noticias del amigo ausente, el hermano del hermano, el padre del hijo, y el marido de la muger: el litigante agraviado halla luego el recurso, que le diere su justicia; el Juez recibe las ordenes del Superior, y éste los Informes de sus Consultas; y así puede circular mejor en este Compuesto de la Republica la sangre de las Riquezas, y los espíritus de la Política.

Son los Caminos las segundas Aulas, donde deven perfeccionarse los Sabios, como dezia Casiodoro; en las quales me parece à mi, que aprenden los hombres vivamente tratando con los vivos lo que muertamente estudiaron con los muertos, esto es, con los cartapacios, y libros.

Medio dia de los Doctos, dixo Gracian que era el tiempo que devia emplearse viajando: y otros le llamaron *Edad adulta*, porque en èl es donde recibe el juicio mayores luzes, y en que se fazona, y confirma la razon: y què otra cosa es, no tener cómodos, y tranfitables Caminos, que dificultar este medio el mas importante del faber?

Entre los quatro excelentes dotes, con que Dios adorna las Almas en el Cielo, se cuenta el de la agilidad;
por-

Fig. 4 - Tratado Legal y político de caminos públicos y posadas, publicado en 1755 del Reino de España²⁴



²⁴Fernández de Mesa, Tomás Manuel Miguel, Pasqual (s. XVIII) - dib. Ricarte, Hipólito (fl. 1750-1794) - grab. Lucas, José Tomás, Imagen: p. 5 y p. 56 en: Biblioteca Nacional de España. Web: <http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?languageView=es&field=todos&text=Tratado+legal+y+pol%C3%ADtico+de+caminos+publicos&howYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbvr=30&pageNumber=1>

Fig. 5 - Definición de los caminos. Tratado Legal y político de caminos públicos y posadas, publicado en 1755 del Reino de España²⁵

- 30 *Tratado de Caminos, y Posadas.*
men tales; y si esta división en publicos, y vezinales es diminuta; y cómo podrá entenderse que no lo sea.
- 6 *Que se engañaron los que dixeron, que un Camino, para ser público, avia de empezar, y acabar en lugar público, porque dicha circunstancia solo es menester en los reales.*
- 7 *Que basta probar la quasi possession de caminar publicamente, para obtener en juicio de possession, si no se prueba en contrario, como pueda tener el Camino algun público destino; y se dá satisfaccion à las Leyes opuestas.*
- 8 *Repruevase la opinion del Cardenal de Luca acerca del tiempo de la quasi possession; y distinguese entre el juicio de ella, y de propiedad; ó quando se prueba dominio, ó quando se puede considerar uso continuo, ó consentimiento por otras circun-*
- tancias, que el tiempo.*
- 9 *Division de Caminos en publicos para los estrangeros, y naturales; y en particulares de los Pueblos; y quales sean.*
- 10 *Otra distincion de Caminos reales, por ser del Rey, ó capitales, ó por estar en tierras de Realengo.*
- 11 *Division de Caminos urbanos, y rusticos; y de dónde empiezan à contarse aquellos; y si éstos se confunden, por entrar en Poblacion.*
- 12 *Otra division de Caminos en Cosarios, ó frequentados, y en desusados; y quales sean.*
- 13 *Camino carreteros, y de herradura, ó de à pie; y Caminos empedrados, y sin empedrar.*
- 14 *Que las dichas son las especies de Caminos, de que tratan las Leyes Romanas, y de España; y la necesidad de la distincion para entenderlas.*

CA-

²⁵ *Ibidem*, p. 79 y 80 en: Biblioteca Nacional de España. Web: <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000115085&page=1> [en línea], [2020].

Fig. 6 - Definición de los caminos. Tratado Legal y político de caminos públicos y posadas, publicado en 1755 del Reino de España²⁶

Estos también pueden ser comprendidos como construcciones sociales y culturales, las que permiten establecer sus propias características, desarrollando elementos tan propios como son la identidad cultural a partir del idioma, las creencias entre otros.

A partir del surgimiento de la ciudad comenzará a desarrollarse una nueva organización política, jurídica y comercial en la región. Este sistema fue implementado a partir de una planificación logística, que tuvo por objetivo desarrollar y proteger las comunicaciones en el continente, a través de los caminos y del correo real.

Por tal motivo, la materialidad vinculada a los caminos que ha sobrevivido, ha sido la portadora de vínculos y de lógicas simbólicas sustentadas a partir de las movilidades sociales. Estos movimientos se construyeron como circuitos, que a su vez dieron origen a nuevos imaginarios sociales, convirtiéndose en matrices de representación socio-cultural para Mendoza. Por consiguiente, al abordar el concepto de imaginario tomaremos la propuesta de Gómez, a partir de tres premisas:

- 1). “Sólo es posible «dar con» y «dar cuenta de» los imaginarios sociales “en” y “a través” de la materialización discursiva de esos imaginarios en textos concretos; esto es, “en” y “a través de representaciones efectivas”.

²⁶ *Ibidem*, p. 79 y 80 en: Biblioteca Nacional de España. Web: <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000115085&page=1> [en línea], [2020].

- 2). No son posibles las representaciones sin la intervención / presencia de los imaginarios.
- 3). Los imaginarios son los que hacen posible las representaciones.”²⁷

También es importante señalar que, al abordar el concepto *imaginarios sociales*, lo hemos analizado desde la perspectiva de Rabinovich (1995), quien sostiene que un elemento fundamental son las premisas aportadas por Lacan, y que además son consideradas como elementos necesarios para concepción de la realidad humana, encontrándose estos conceptos organizados a partir de:

[...] lo simbólico, lo imaginario y lo real. Estos tres términos (S, I, R) estaban disponibles en la cultura de la época. Lacan no inventa estos términos “en sí mismos”, sino que le dará, por un lado, una inflexión particular y, por otro, los articulará de un modo original. La inflexión es especialmente notable en lo concerniente al término Real²⁸

Por ello, al abordar el concepto sobre la construcción de imaginarios sociales sobre “los caminos y las ciudades”, tomaremos algunas apreciaciones de Cecilia Raffa (2003), que sustenta a las ciudades como constructos, que operan confiriendo un fundamento a las creaciones urbanas, pero

²⁷ Pedro Arturo Gómez. *Imaginarios sociales y análisis semiótico. una aproximación a la construcción narrativa de la realidad*, en: *Cuadernos*, (17) – (Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy - *Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 2001), web: <https://www.redalyc.org/pdf/185/18501713.pdf> [en línea], [2020], p. 98.

²⁸ Diana Rabinovich. *Lo imaginario, lo simbólico y lo real*, Posgrado, 1995, web: http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/electivas/francesa1/material/Lo%20simbolico%20lo%20imaginario%20lo%20real.pdf [en línea], [2014], p. 1.

a su vez son consideradas como espacios que generan y albergan imaginarios. Por lo tanto:

[...] imaginarios son construcciones sociales que se consolidan a partir del discurso, las prácticas sociales y los valores que circulan en una sociedad; en ellos se funden: historias del pasado, miradas del presente y proyecciones idealizadas del futuro²⁹

Es importante señalar que estos imaginarios surgen a partir de diferentes elementos que se constituyen como mecanismos de identificación cultural. Dado que estas construcciones, participan como elementos esenciales en la identidad social y cultural. Por lo tanto, es importante comprender que la materialidad que llega hasta nosotros, nos permiten reconstruir la historia siendo este, el resultado de la producción cultural que contienen en su conceptualización un sistema de creencias y tradiciones. Ahora bien, Vovelle propone, que la materialidad heredada que en nuestro caso son elementos materiales, o elementos iconográficos, que se transforman en fuentes documentales donde “se accede a la vez a la historia de las actitudes de la vida, de la estructura familiar y de todo aquello que conforma la aventura de la vida humana”³⁰. Y es a partir de esta herencia material, la que nos permite transitar a través de la historia.

²⁹ Cecilia RAFFA. “Proyectos para una Mendoza imaginada: el “Palacio de Gobierno” en la Plaza Independencia”, en: *Actas II Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos. Sujeto y Utopía, el Lugar de América Latina*, (Mendoza: Instituto de Filosofía Argentina y Americana de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo, 2003), pp.1-3.

³⁰ Michelle Vovelle. *Ideologías y Mentalidades*, (Barcelona: Ariel, 1985), pp. 8-15.

El origen de la ciudad a través de sus caminos

La vinculación caminera fue un elemento fundamental para el sostenimiento y posterior desarrollo de la ciudad de Mendoza. Esta ruta que se articuló con la ciudad de Buenos Aires, fue conocida como el *camino real o de la Travesía*, o como “Camino Real del Oeste”, o simplemente como el “Camino Real hacia el Oeste”. Esta ruta

[...], que llega hasta Asunción del Paraguay, el “camino nuevo” de Córdoba, que sigue hasta el Alto y el Bajo Perú, y del camino del este, a San Luis, Mendoza y Santiago de Chile³¹.

Existieron además una gran cantidad de rutas, las que fueron también conocidas como “caminos reales”, “camino de los correos” o simplemente el “paso del rey”, esta red caminera permitió una estrecha comunicación entre las diferentes ciudades. Generando que las rutas reales fueran un sistema sumamente importante, y complejo de comunicación entre las ciudades más distantes. Esta red vial permitió que el *correo real*, pudieran circular en sus inicios a pie, luego mediante tropillas con caballos, los que eran utilizados para los distintos relevos. Posteriormente, cuando se intensificó el tránsito de circulación en los caminos, se incorporaron a estos los sistemas de las “postas” que “fueron establecidas por el Visitador de Correos y Postas Dn. Alonso Carrio de la Vandera, el que fuera comisionado para tal efecto”³².

³¹ A. De Paula, Los caminos reales y sus ramificaciones en la Argentina hispánica, op. cit., p. 442.

³² Walter Bosé. “Las postas en las provincias del Norte y Cuyo en la época del Congreso de Tucumán. Trabajos y Comunicaciones”. En *Memoria Académica*, 1966, en:



Fig. 7.- Anónimo. Itinerario de Alonso de la Vandera en su visita a los correos en 1771-1773³³

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1025/pr.1025.pdf [en línea], [2020], p.108.

³³ Gobierno de España. Imagen: en: *Rutas de la Plata por Argentina, Bolivia y Perú*, web: <http://loscaminosdelaplata.com/wp-content/uploads/2013/05/rutasamerica.jpg>

El camino real de Santiago a Mendoza, contó con una estructura especial para los correos, que la corona española implementó, a través de un sistema de construcciones conocidas como las *Casuchas del rey*³⁴, estas eran pequeñas habitaciones ubicadas al costado del camino, que se encontraron separadas entre sí por varias leguas, las que permitieron a los correos tener un lugar de resguardo y de albergue ante las inclemencias de los temporales de alta montaña, cada una de ellas tenía capacidad para unas treinta personas. Estos refugios fueron construidos a través de un mandato de Ambrosio O'Higgins en 1766 (Capitanía General de Chile), después de haber tenido un accidente que casi le cuesta la vida, cruzando la cordillera.

La circulación en este camino se intensificó aún más con el correr del tiempo, sobre todo con el transporte de bienes, y de personas que habían ingresado por algunos de los puertos. Esto fue tan importante, como trascendental para las sociedades de ese momento. Ya que la circulación no sólo se centró en los productos, sino que además generó el tránsito de una gran variedad de mano de obra calificada proveniente de otros lugares; esto llevó a que muchos de esos viajeros se radicaran de forma transitoria, permitiendo la formación de nuevos oficios, o mejorando la calidad de

³⁴ Estos Monumentos poseen una valoración Patrimonial y por lo tanto se encuentran salvaguardada a cada lado de la cordillera. Del lado de la República Argentina, existen tres (3) *Casuchas del rey* o *casas del rey*, las que se encuentran protegida por la Ley de Monumentos Históricos Nacionales en la Provincia de Mendoza (Decreto 1.299/1973).

Y en la República de Chile en la actualidad existe sólo uno conocido, el que se encuentra protegido por el Decreto 409/1984, y lo Declara Monumento Histórico al *Refugio de Correos* (1765 – 1770), ubicado en la localidad de Juncal, Ruta Los Andes-Mendoza, Región de Valparaíso. En web: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=261660> [en línea], [2020].

los que existían hasta ese momento³⁵. Esta mano de obra calificada también dejó como testimonio la producción de obras de grandes maestros, entre los que podemos destacar desde Brambilla, a Monvoisin, Rugendas entre tantos otros.

[...] la circulación de mercancías generó una serie de adaptaciones, aprendizajes e interacciones en las poblaciones indígenas e hispanas, tales como la adopción de productos agrícolas como el trigo, olivos y vides, por parte de las poblaciones andinas³⁶.

[...] más tarde, la introducción de una gran variedad de mercancías y bienes intensificó las interacciones culturales, siendo los indígenas activos participantes del arrieraje y servicios asociados, como el cuidado del ganado, la fabricación de isangas³⁷ o el mantenimiento de tambos, mesones y caminos, permitiéndoles acceder a nuevas tecnologías, imaginarios y creación de nuevas identidades. Asimismo, el dinamismo de las redes de articulación económica permitió la vigencia de caminos e infraestructura vial a lo largo del periodo³⁸

³⁵ Carlos Choque Mariño y Iván Muñoz Ovalle. "El Camino Real de la Plata: Circulación de mercancías e interacciones culturales en los valles y Altos de Arica (siglos XVI al XVIII)" en: *Historia* (Santiago), 49 (1), 2016, web: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942016000100003> [en línea], [2020], p. 60.

³⁶ *Ibidem*. p. 60.

³⁷ Espuertas (canastos de material flexible) para transportar productos a lomo de mula.

³⁸ Carlos Choque Mariño y Iván Muñoz Ovalle, *op. cit.*, p. 60.



Croquis de las Postas en las Provincias de Cuyo (1772-1820). por W. Bose.

Fig. 8.- Sistema de postas en la Provincias de Cuyo entre 1772 y 1820³⁹.

Del registro a la construcción identitaria

Durante este período, las expediciones españolas utilizaron diferentes tipos de recursos para el relevamiento documental así las artes, y principalmente el dibujo se

³⁹ Walter Bosé. *op. cit.*, p, 129, [p. pdf: 25], en: Web: <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr1025>,

constituyó en un elemento, de vital importancia para los registros. Estas herramientas brindaban la posibilidad de ofrecer un estudio rápido y efectivo de carácter exploratorio a las actividades científicas que se llevaban a cabo. Estos medios permitieron observar y relevar, los descubrimientos sobre el nuevo mundo. Así, los bocetos, dibujos y pinturas permitieron un reconocimiento instrumental de la exótica variedad cultural americana.



Fig. 9.- Brambilla, Fernando. Vista de lo más elevado de la cordillera de los Andes, en el paso de Santiago a Mendoza [AMN Ms.1726 (66)]⁴⁰

⁴⁰ Gobierno de España. Imagen: en web: <https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/pacifico/es/consulta/registro.do?id=63695>.

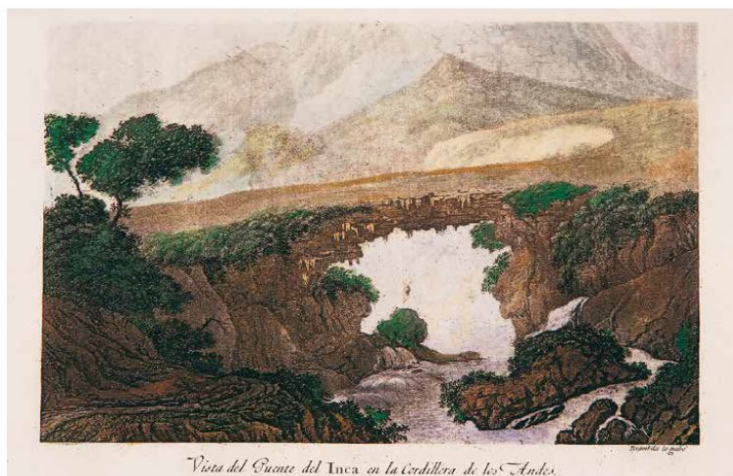


Fig. 10.- Vista del Puente de Inca en la Cordillera de los Andes. Fernando Brambila 41

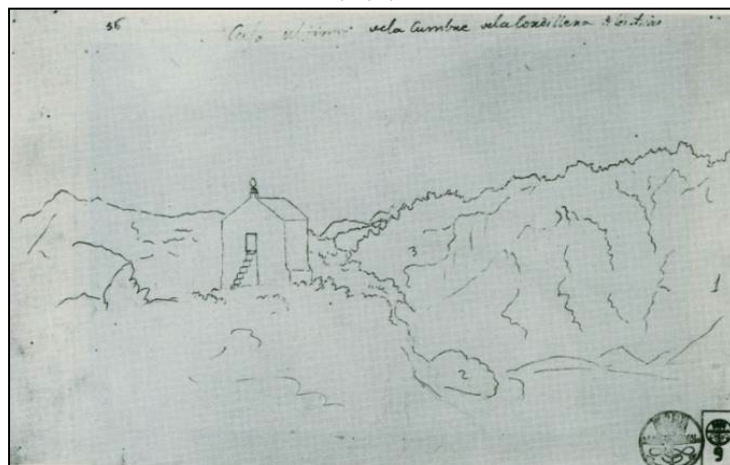


Fig. 11.- Boceto Casucha en el paso de Santiago a Mendoza. Fernando Brambila, en: Aguirre Saravia, A. (1964), s/p, [Foto E.S.].

⁴¹ *La Reina de los Mares*, España. Web: <https://reinamares.hypotheses.org/pint-fernando-brambila>



Fig. 12.- Casucha en el paso de Santiago a Mendoza. Fernando Brambilla. Expedición Malaspina (1789-1794)⁴²

Una de las expediciones españolas que dejó una gran cantidad de elementos documentales fue la expedición de Malaspina llevada a cabo en 1794, esta produjo una gran cantidad de registros de carácter visual, cuyas producciones le pertenecen al artista Fernando Brambilla y Felipe Bauzá. De este modo, la expedición dejó una gran cantidad de imágenes y de relevamientos cartográficos, entre los que se encuentran, varias imágenes sobre el camino de cordillera entre las ciudades de Santiago y de Mendoza, además de representar las *casuchas del rey*.

El correo real fue un elemento fundamental que se extiende en el tiempo, ya que implicó la comunicación de un sin fin de actividades. En el año 2012, España conmemoró su valoración a través de sellos postales, donde se ven

⁴² Imagen: en Web: http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=12682 [en línea], [2020]

representadas las *casuchas del rey*, ubicadas en el sector de paramillos, Mendoza. Estas son consideradas elementos de significación patrimonial, dado que representan un imaginario social, que ponen en evidencia no sólo la importancia histórica que aún tienen para España, sino que de algún modo señalan el poderío político que la península ejerció sobre América hasta el siglo XIX. En cuanto a los sellos postales se debe destacar que su rol fundamental, que es el de transmitir una idea de país, y contribuir a la creación de una imagen de carácter identitaria, por lo tanto, representan una puesta en valor de la historia, con carácter conmemorativo. Estas representaciones poseen una narrativa clara, que se encuentra vinculada a la identidad y a la construcción del poder social y cultural de la nación. Los sellos postales en este caso, representan y reivindican la labor del correo del rey, y lo destacan como un elemento patrimonial en la consolidación política a partir de sus dominios. Hoy, estos bienes patrimoniales conforman el patrimonio histórico cultural tanto de Argentina como de Chile, pero aún así, siguen siendo de gran importancia histórica para España.



Fig. 13.- Tabla de Colores de Tadeo Haenke⁴³

⁴³ Boletín Catacrocker. Imagen, web: <https://aberron.substack.com/p/instrucciones-colorear-mundo>



Fig. 14.- Estampilla española (postales en la época colonial)⁴⁴

Fig.15.- imagen postal conmemorativa del 16 de octubre 2012 España⁴⁵

Fig. 16.- imagen de un sobre conmemorativo⁴⁶

⁴⁴ Foto: diariodeburgos.es, en: <https://www.diariodeburgos.es/noticia/z5f88a248-a792-2d8c-09efe54a8e5f8b4c/20121022/casuchas/andinas/infraestructuras/postales/epoca/colonial>

⁴⁵ Imagen: en web: <https://filostamp.files.wordpress.com/2016/12/colonial.jpg> [en línea], [2020]

⁴⁶ Imagen: en web: <https://www.todocoleccion.net/sobres-primer-dia/sobre-primer-dia-2012-infraestruct-postales-coloniales-casucha-paramillos-andes-16-octubr~x104989199> [en línea], [2020].

INTRAESTRUCTURAS POSTALES EN LA ÉPOCA COLONIAL → En plena cordillera de los Andes, y diseminadas a lo largo de la ruta internacional nº 7, se construyeron en época colonial una serie de “casuchas de la cordillera” con el fin de mantener durante todo el año las comunicaciones postales entre Mendoza (Argentina) y Santiago de Chile. A modo de refugios de alta montaña, donde la mole andina alcanza una altura media de 4.000 metros y los caminos se hacían intransitables, las “casuchas” sirvieron de albergue para los correos y viajeros que cruzaban la gran cordillera.

Por orden del gobierno español en Chile, el capitán general del Reino, Antonio Guill y Gonzaga, mandó construir a mediados del siglo XVIII las casas de la cordillera o “Casas del Rey”. El proyecto de construcción, con la descripción de las características que debían de reunir los refugios, fue realizado por Ambrosio O’Higgins, quien con una delegación de funcionarios había atravesado previamente las montañas en pleno invierno, viendo como muchos de sus compañeros sucumbieron por el frío. Tras éste desventurado viaje, O’Higgins y el ingeniero Garland, ambos irlandeses, fueron designados para construir las “casuchas”, que se pusieron en pie entre 1765 y 1770.

Los refugios se trazaron sobre el Camino Real utilizado por los Incas y constaban de una planta cuadrada o circular, de unos 25 m² de superficie, y techos abovedados para facilitar el escurrimiento de la nieve. Las bases se elevaban muy por encima del suelo circundante para permitir el acceso aún en las peores condiciones climáticas. Se construyeron en ladrillo cocido de procedencia chilena, asentados con mortero de cal muy resistente. Como equipamiento interior debían tener un armario de madera con azúcar, charqui, maté y ají, para el mal de altura, y leña para el fuego. Las provisiones corrían a cargo de la Renta del Correo.

Partiendo de Mendoza y en dirección Este a Oeste se construyeron las casuchas de: Punta de Vacas, Puquíos, Paramillos, las Cuevas y la Cumbre, en territorio argentino, y las Calaveras, Juncalillo y Ojos de Agua, en zona chilena. En la actualidad únicamente quedan en pie Puquíos, Paramillos y las Cuevas, en Argentina.

Por la naturaliza del terreno, los correos hacían el trayecto a pie con la correspondencia al hombro, y antes de partir recibían del administrador de Correos las llaves de cada una de las casuchas. Estas construcciones han servido de refugio a personajes como el científico Charles Darwin y el botánico John Miers, entre otros.

En el sello se reproduce la casucha de Paramillos.

Yolanda Estefanía

Fig. 18- Texto con fundamentación histórica que acompañó las imágenes de los sellos en el 2012⁴⁷



Fig. 17.- Matasellos del primer día de circulación, Madrid 16 de octubre de 2012⁴⁸

Un camino hacia otros mercados

Hacia el siglo XIX estas rutas comerciales, se consolidaron y propiciaron el intercambio permanente de personas, carretas y animales, además de otros bienes. Prieto y Abraham establecen que:

[...] las rutas más conocidas que comunicaban Buenos Aires con el norte (Potosí, Lima, etc.) existió otro camino que conectaba el Atlántico con el Pacífico: saliendo de Buenos Aires, atravesaba Córdoba, San Luis y Mendoza,

⁴⁷ Mata Sellos Postales españoles. Yolanda Estefanía. Imagen, en web: <https://filostamp.files.wordpress.com/2016/12/postal.jpg>.

⁴⁸ Word Pres.com En: Web: <https://filostamp.files.wordpress.com/2016/12/postal-copia.jpg>

cruzaba la cordillera e ingresaba a Chile y desde allí se conectaba con el Perú. La ruta a Chile era en realidad una prolongación de la que se dirigía a Cuyo. Si bien era utilizada con relativa frecuencia para el tránsito de productos y viajeros, no alcanzó la importancia de la del Alto Perú⁴⁹.

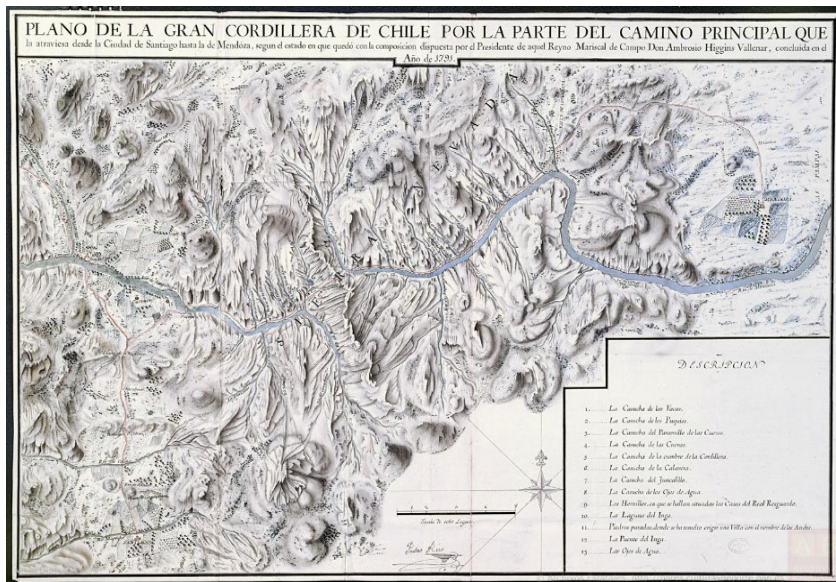


Fig. 19.- Detalle del camino de la gran cordillera de Chile por la parte principal del camino que la atraviesa desde la ciudad de Santiago hasta la de Mendoza – 1791⁵⁰

⁴⁹ María Prieto y E. Abraham. "Caminos y comercio como factores de cambio ambiental en las planicies áridas de Mendoza (Argentina) entre los siglos XVII y XIX", en: *Jornadas de Historia Económica*, (Tucumán: 2000), web: <http://revistatheoimai.unq.edu.ar/numero2/artprieto2.htm> [en línea], [2014], p.3.

⁵⁰ Museo Naval de Madrid, en: Ramos, V. A., 2011, p. 397. Web: <http://pares.mcu.es/ParesBusqueda20/catalogo/show/17088> [en línea], [2020].



Fig. 20.- Carta esférica de América meridional para manifestar el camino que conduce desde Valparaíso a Buenos Aires, (Memoria Chilena: 1810)⁵¹

De esta manera estos caminos permitieron contar con otras vías de circulación hacia el oriente, en una búsqueda de otros puertos más próximos como fue el de Valparaíso para comercialización de productos mendocinos. Esto pudo llevarse a cabo con el traspaso legislativo de la ciudad de Mendoza hacia el Virreinato del Río de la Plata en 1776, dejando de formar parte de la Capitanía General de Chile, e incorporándose al Corregimiento de Cuyo. Por consiguiente esto trajo como consecuencia el surgimiento de nuevos mercados para la producción de vinos y alcoholes,

⁵¹ Imagen en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-546933.html> [en línea], [2020].

consolidándose muy fuertemente⁵². Esta circulación de bienes significó para la ciudad la diversificación comercial y la independencia económica con respecto a la ciudad de Chile. De este modo

Las carretas volvían de sus viajes cargadas con mercaderías diversas, sebo, grasa, la yerba del Paraguay o de Caamaní, parte de la cual pasaba a Chile, además de los bienes de consumo que Mendoza no producía tales como tabaco, ropa, telas, hilos, papel, sedas, encajes, sortijas de vidrio, cintas, espuelas, azúcar⁵³.

Fue entonces que Mendoza desarrolló y mantuvo una fuerte actividad comercial beneficiada por el lugar estratégico que ocupó, aun cuando el comercio no estuviese dirigido directamente a Mendoza, su paso obligado a través de la cordillera permitió la circulación de todo tipo de objetos, ya sea por traslado o sólo por encargos.



Fig. 21.- Carlos Morel, Carga de Mendoza (Argentina, Buenos Aires, 1813 - Argentina, Quilmes, 1894)⁵⁴

⁵² María Prieto y E. Abraham, *op. cit.*, p.3.

⁵³ *Ibidem*, p. 4.

⁵⁴ Técnica: Litografía, objeto: grabado, género: costumbrista paisaje rural, soporte: papel, Medidas: Visible: 22,2 x 36,5 cm. Con marco: 53 x 68,5 cm. Museo

Conclusión

La presencia española trajo como consecuencia la unificación del territorio a través de políticas basadas en el uso de las rutas y de los caminos. Esto permitió la consolidación social en la ciudad de Mendoza a partir del lugar estratégico que ocupó desde su fundación. Esta ubicación permitió la circulación permanente de bienes y de consumos, que favorecieron un fortalecimiento de la identidad social y cultural en la region y que aún mantiene. Así como las casuchas del rey, hoy se constituyen en elementos documentales de carácter histórico, pero sobre todo de identificación social. Ya que estos han permitido generar la creación de imaginarios culturales como elementos esenciales en la *construcción de la identidad mendocina*.

Bibliografía

ALDAY y ASPE, Manuel *Synodo Diocesana del Obispado de Santiago de Chile*, Lima: Oficina de la Encarnación, 1764, web: <https://libros.uchile.cl/782>

BOSÉ, Walter. “Las postas en las provincias del Norte y Cuyo en la época del Congreso de Tucumán. Trabajos y Comunicaciones”. En *Memoria Académica*, 1966, disponible en: <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr1025>

BRONISLAW, Baczko. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1991, web: <https://imaginariosyrepresentaciones.files.wordpress.com/2015/09/baczko-bronislaw-los-imaginarios-sociales.pdf>

CAMBÓN Elena. *Paisajes Culturales como Patrimonio: Criterios para su Identificación y Evaluación*. En: *AU, Revista Científica de Arquitectura*. La

Nacional de Bellas Artes en: Museo Nacional de Bellas Artes, web: <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/8060/> [en línea], [2020].

Habana: Universidad Tecnológica de la Habana, 2009. Web: <http://www.redalyc.org/pdf/3768/376839856002.pdf>

CHOQUE MARIÑO, Carlos y MUÑOZ OVALLE, Iván. “El Camino Real de la Plata: Circulación de mercancías e interacciones culturales en los valles y Altos de Arica (siglos XVI al XVIII)” en: *Historia* (Santiago), 49 (1), 2016, web: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942016000100003>

DE CABANES, Francisco Xavier. Guía General de Correos, Postas y Caminos del Reino de España, con un mapa itinerario de la península, Madrid, Imprenta de Miguel Burgos.

DE PAULA, A. *Los caminos reales y sus ramificaciones en la Argentina hispánica*, ICOMOS Internacional Comité Científico sobre Rutas Culturales (CIIC), 2002, web: http://www.icomosciic.org/CIIC/pam_plona/PROYECTOS_Alberto_dePaula.htm

DEL CARRIL, Bonifacio y AGUIRRE SARAVIA, Aníbal, Monumenta Iconográfica, Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la argentina 1536-1860, Buenos Aires: Emecé, 1964.

GÓMEZ, Pedro Arturo. Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad, en: *Cuadernos, (17)* – Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy - *Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 2001, web: <https://www.redalyc.org/pdf/185/18501713.pdf>

Instituto Bonaerense de numismática y antigüedades. *Exposición de tallas Iberoamericanas. Imaginería y cocobolos*, Buenos Aires: Establecimiento gráfico Argentino, 1949.

MARTÍNEZ, José Luis. *Pasajeros de Indias. Viajes Transatlánticos en el siglo XVI*, México: Fondo de la Cultura Económica, 1999.

OVALLE, Alonso de. *Historica relacion del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en la Compañía de Jesus, 1601-1651*, Roma: imprenta de Francisco Cavallo, 1646.

PALMA CRESPO, Milagros; GUTIÉRREZ CARRILLO, María Lourdes y GARCÍA QUESADA, Rafael. *REUSO GRANADA. Sobre una arquitectura hecha en el tiempo*. Granada: Universidad de Granada, 2017.

PRIETO, M. y ABRAHAM, E. Caminos y comercio como factores de cambio ambiental en las planicies áridas de Mendoza (Argentina) entre los siglos

XVII y XIX, Jornadas de Historia Económica, Tucumán: 2000, web: <http://revistatheomai.unq.edu.ar/numero2/artprieto2.htm>

RABINOVICH, Diana. *Lo imaginario, lo simbólico y lo real*, Posgrado, 1995, web: http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/electivas/francesa1/material/Lo%20simbolico%20lo%20imaginario%20lo%20real.pdf

RAFFA, Cecilia. “Proyectos para una Mendoza imaginada: el “Palacio de Gobierno” en la Plaza Independencia”, en: *Actas II Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos. Sujeto y Utopía, el Lugar de América Latina*, Mendoza: Instituto de Filosofía Argentina y Americana de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo, 2003.

RAMOS, Víctor. Doscientos aos de Ciencias de la Tierra en la Argentina. En: *Revista de la Asociación Geológica Argentina*, 68 (3), 2011, web: <https://revista.geologica.org.ar/raga/article/view/587>

SOLA-MORALES, Salomé. “Hacia una epistemología del concepto de símbolo” en: *Cinta moebio*, Revista de Epistemología de Ciencias Sociales, 49: 11-21, Santiago: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2014, web: www.moebio.uchile.cl/49/sola.html

SOSA, Emilce Nieves, “El arte colonial y la imagería religiosa en la Región del Cuyum”, en: *4º Jornadas Internacionales de Historia de la Iglesia y las Religiosidades en el NOA*, Salta: 2013.

SAGREDO BAEZA, Rafael. De la naturaleza a la representación. Ciencia en los Andes meridionales. En: *Historia mexicana*, 67(2), 2017, web: <https://doi.org/10.24201/hm.v67i2.3471>

VEGA PALMA, Alejandra. “Memorias del paisaje cordillerano: La travesía de Los Andes en la Gobernación de Chile durante el siglo VIII, Santiago de Chile”, Santiago de Chile: Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile, *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, V. 15, N° 2, ISSN: 0717-5248, 2011, web: https://www.academia.edu/4822615/Memorias_del_paisaje_cordillerano

VOVELLE Michelle. *Ideologías y Mentalidades*, Barcelona: Ariel, 1985.

La autora

Emilce Nieves Sosa es Presidente del Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad (HACS), Instituto de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Es Doctora en Historia, Magister en Arte Latinoamericano, Especialista en Docencia Universitaria, y ha completado estudios de Pos-Doctorado en Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba en Ciencias Sociales, Humanidades y Arte. Es Evaluadora en la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, y Desarrollo Tecnológico (Agencia I+D+i), además integra el banco de evaluadores del Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica (FONCyT) que dependen del Ministerio de Ciencia Tecnología e Innovación de la República Argentina. Participa como evaluador en la Comisión Nacional de Categorización Comisión Regional y en la Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria (CONEAU). Es Directora del Instituto de Historia del Arte (IHA). Además, es Directora de la Diplomatura en Patrimonio de la Facultad de Filosofía y Letras - UNCUYO. Es miembro del Consejo Asesor en la Subsecretaría de Ciencia Técnica y Posgrado de la FFYL, de la UNCUYO. Es miembro del Instituto de Historia, Patrimonio y Turismo (IHIPAT) de la Universidad Peruana Simón Bolívar (Perú) y del Consejo Directivo del IHIPAT. Es Directora/Editora Científica de los *Cuadernos de Historia del Arte* del IHA-FFYL, UNCUYO. Participa como miembro científico en varias publicaciones científicas como: *Revista de Estudios Regionales CEIDER*, *Revista de Historia del Arte Peruano*, (Perú), en la *Revista Pasajes* de la UNAM (México) entre otras. Además dirige en la actualidad un proyecto de investigación dentro ámbito del IHA. Es Directora de la carrera de Posgrado del Doctorado en Patrimonio Histórico Cultural. Miembro del Comité de Doctorado en Historia FFYL UNCUYO. Es Prof. Titular en Derecho y Legislación: Turismo y Patrimonio. Y es Prof. Asociado en: Gestión del Patrimonio, además de Historia del Arte Argentino; Regional y Cultura Contemporánea. Vicedirectora del Museo de Arte Sacro Cuyano-CEIDER. Coordinadora del Área de Acción Artístico Cultural de la FFYL. Es miembro Titular del Consejo Provincial de Patrimonio Cultural, del Ministerio de Cultura y de Turismo de la Provincia de Mendoza desde el 2002 hasta y en funciones. Posee varias distinciones entre la que se destaca como Huésped Distinguido de la Ciudad de Sucre, auspiciado por el Museo Nacional de Etnografía y Folklore, la Fundación Banco Central, el ICOMOS y el Colegio de Arquitectos de Chuquisaca.

Aída Carballo y las Escuelas Nacionales de Bellas Artes: proyectos pedagógicos, estudiantes y grabados

Aída Carballo and the National Schools of Fine Arts: educational projects, students and engravings

Aída Carballo e as Escolas Nacionais de Belas Artes: projetos pedagógicos, estudantes e gravados

Aída Carballo et les Écoles Nationales des Beaux-Arts : projets pédagogiques, étudiants et gravures

Аида Карбальо и национальные школы изящных искусств: образовательные проекты, ученики и гравюры

Laumann, Lucía

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, Escuela de Arte y Patrimonio
Universidad Nacional de San Martín
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas
Buenos Aires - Argentina
lucilaumann@gmail.com

Resumen

Aída Carballo (Buenos Aires, 1916-1985) fue una grabadora porteña activa en el campo artístico local especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX. Desde una perspectiva feminista de la historia del arte, se propone analizar sus derroteros por las Escuelas Nacionales de Bellas Artes, su

Laumann, Lucía. "Aída Carballo y las Escuelas Nacionales de Bellas Artes: proyectos pedagógicos, estudiantes y grabados", en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 41, NE 16 – julio-noviembre 2023 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp. 67-103.

actuación como docente y los vínculos entablados con el estudiantado. En particular, este artículo sostiene que el involucramiento de Carballo en el campo de la enseñanza es un aspecto central para comprender cabalmente los modos en que intervino como productora cultural en la escena artística porteña. Por lo cual, primero se contextualiza el ingreso de Carballo a las escuelas en el marco de las renovaciones curriculares y docentes sucedidas a mediados de los cincuenta. Para luego indagar en su actuación como docente en dichas instituciones, el impacto que tuvieron estas experiencias en su obra gráfica y algunos proyectos pedagógicos significativos en torno al Grabado y la Historia de la disciplina.

Palabras clave: Aída Carballo, docente, estudiantes, proyectos pedagógicos

Abstract

Aída Carballo (Buenos Aires, 1916-1985) was a local engraver of the second half of the 20th century. From a feminist perspective, this article analyzes her experience at the National Schools of Fine Arts, her performance as a teacher and her relationship with students. This article particularly argues that Carballo's involvement in the field of education is a central aspect to fully understand the ways in which she intervened as a cultural producer in Buenos Aires. Firstly, we put into context Carballo getting a position as a teacher in art schools within the curricular and teaching renovations that took place in the mid-fifties. Later, we analyze her performance as a teacher in these institutions, the impact that these experiences had on her graphic work and some significant pedagogical projects around Engraving and the History of the discipline.

Keywords: Aída Carballo, teacher, students, educational projects.

Resumo

Aída Carballo (Buenos Aires, 1916-1985) foi uma escultora de gravados portenha ativa no campo artística local especialmente a partir da segunda metade do século XX. Desde uma perspectiva feminista da história da arte se propõe analisar os seus roteiros pela Escolas Nacionais de Belas Artes, a sua atuação como docente e os vínculos estabelecidos com o estudiantado. Em particular, este artigo sustenta que o envolvimento de Carballo no campo do ensino é um aspecto centra para compreender plenamente os modos em que interveio como produtora cultura na cena artística porteña. Por isso, primeiro se contextualiza o ingresso de Carballo às escolas no marco das renovações curriculares e docentes acontecidas a

meados dos cinquenta. Para depois indagar na sua atuação como docente em ditas instituições, o impacto que tiveram estas experiências na sua obra gráfica e alguns projetos pedagógicos significativos em volta à Gravura e à História da disciplina.

Palavras chave: Aída Carballo, docente, estudantes, projetos pedagógicos

Résumé

Aída Carballo (Buenos Aires, 1916-1985) était une graveuse de Buenos Aires active dans le domaine artistique local, surtout à partir de la seconde moitié du XXe siècle. D'un point de vue féministe de l'histoire de l'art, elle se propose d'analyser ses parcours à travers les Écoles Nationales Supérieures des Beaux-Arts, son rôle d'enseignante et les liens établis avec les étudiants. En particulier, cet article soutient que l'implication de Carballo dans le domaine de l'éducation est un aspect central pour bien comprendre comment elle est intervenue en tant que productrice didactique dans la scène artistique de Buenos Aires. C'est pourquoi, tout d'abord, l'entrée de Carballo dans les écoles est contextualisée dans le cadre des rénovations curriculaires et des enseignants qui ont eu lieu au milieu des années cinquante. Pour ensuite enquêter sur son rôle d'enseignante dans ces institutions, l'impact que ces expériences ont eu sur son œuvre graphique et quelques projets pédagogiques significatifs autour de la Gravure et de l'Histoire de la discipline.

Mots clés: Aída Carballo, enseignante, étudiants, projets éducatifs.

Резюме

Аида Карбальо (Буэнос-Айрес, 1916–1985) была гравером из Буэнос-Айреса, активно работавшим в местной художественной сфере, особенно во второй половине 20 века. С феминистской точки зрения истории искусства предлагается проанализировать его путь через Национальные школы изящных искусств, его работу в качестве учителя и связи, установленные со студенческим коллективом. В частности, в этой статье утверждается, что участие Карбальо в сфере образования является центральным аспектом для полного понимания того, как она в качестве культурного продюсера вмешивалась в художественную сцену Буэнос-Айреса. Поэтому, во-первых, приход Карбальо в школы контекстуализируется в рамках обновлений учебных программ и обучения, имевших место в середине пятидесятых годов. Затем исследовать его работу в качестве учителя в этих учреждениях, влияние этого опыта на его

графические работы и некоторые важные педагогические проекты, связанные с гравюрой и историей дисциплины.

Слова: Аида Карбальо, учитель, студенты, образовательные проекты.

Introducción

Aída Carballo (1916-1985) nació del matrimonio de Raúl Carballo y María Josefa Abaz en Buenos Aires. Huérfana de madre tempranamente, Carballo solía recordar que especialmente su padre ingeniero había alentado sus “aficiones” compartiendo lápices, acuarelas y papeles¹ y comprando “infinidad de libros con estampas”². Carballo padre, quien llegó a ser Diputado de la Nación por el Partido Socialista, fue además docente y vicedirector en la Escuela Nacional de Educación Técnica (ENET) n°1. Es posible pensar que las posibilidades culturales y económicas de su familia, permitió el desarrollo de una personalidad artística y la valoración de la profesión docente, una ocupación considerada particularmente adecuada para el género.³ En efecto, Aída estudió en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación y en 1937 se recibió de Profesora de Dibujo.

Este primer título le permitió comenzar a ejercer como docente, aunque al principio lejos del campo artístico. Si su experiencia pedagógica había comenzado en 1934 como

¹ Elba Pérez, «Aída Carballo y su cotidiano oficio de testificante», *Convicción*, 11 de febrero de 1979, 1(28), p. 2.

² Rosa Faccaro, «Aída Carballo. El arte del grabado», *Revista Foco de Fotografía y Artes Visuales*, noviembre de 1977, 1(4), p. 38.

³ Dora Barrancos. *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008, p. 111.

ayudante en el Instituto Adscripto Rivadavia,⁴ a partir de 1938 asumió como docente en las ENET n°1y en la n°2.⁵ Para principios de la década del cuarenta mientras trabajaba en algunos Liceos estudiaba en la Escuela Nacional de Cerámica.⁶ Luego, ingresó a la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” (ESBA), egresando como Profesora Superior en Grabado en 1949. Para este momento, ya había comenzado a exhibir en diversos salones de arte y había obtenido algunos premios en grabado en el Salón de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores y en el de Arte de La Plata. Pero, además de crear y exhibir obra, a partir de mediados de los cincuenta dedicó buena parte de su vida a la docencia en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes (ENBA) “Manuel Belgrano” y “Prilidiano Pueyrredón” y desde su taller particular.

Como ya ha sido señalado, lo usual ha sido pensar a Carballo y su obra desde un relato de corte psico-biográfico victimizante.⁷ Por el contrario, este artículo busca analizar críticamente ciertas condiciones de posibilidad de la

⁴ Caja nacional de previsión para el personal del estado, «Ficha individual Carballo Aída Zulema», s. f. Fondo Documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM - Fundación Espigas (FD AC).

⁵ ENET n°1. «Constancia de trabajo de Aída Carballo», 23 de febrero de 1962. FD AC; ENET n°2. «Constancia de trabajo de Aída Carballo», 1962, 21 de febrero. FD AC.

⁶ Aída Carballo, «Declaración jurada en la Dirección General de Personal, Min. de Educación y Justicia», 23 de noviembre de 1967. Legajo Aída Zulema Carballo, Ministerio de Educación de la Nación (Leg. AZC MEN).

⁷ Lucía Laumann, «Entre la eximia grabadora y la locura. Discursos en torno a la producción gráfica de Aída Carballo», *Papeles de Trabajo*, 13(23), (junio 2019), pp. 211-226. URL: <http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/issue/view/52>

trayectoria de Carballo, considerando la capacidad de agencia de la grabadora se atiende a su carrera como docente y su obra.⁸ Si bien en los últimos años se han incrementado los estudios sobre las mujeres artistas en Argentina,⁹ menor es la cantidad de literatura que se ha interrogado por sus actuaciones pedagógicas. Desde una perspectiva feminista de la historia del arte, se busca arrojar luz sobre las maneras concretas en que Carballo negoció con ciertas condiciones del medio institucional y artístico para posicionarse.¹⁰

El ingreso a la docencia en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes

Para mediados del siglo XX existían tres escuelas de formación artística complementarias en Buenos Aires: a la

⁸ Norma Broudey Mary Garrard, ed., *Reclaiming female agency. Feminist art history after postmodernism* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005).

⁹ Estudios pioneros sobre las artistas mujeres en la historiografía del arte nacional fueron realizados por Laura MaloSETTI Costa, Andrea Giunta y Georgina Gluzman. Véase especialmente: Laura MaloSETTI Costa, "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires", en *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género* (Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000, cd-rom); Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2018); "Artistas mujeres", en *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), p. 23-85; Georgina Gluzman, *Trazos invisibles: Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Buenos Aires: Biblos, 2016).

¹⁰ Griselda Pollock, *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, 2013); «La heroína y la creación de un canon feminista», en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comp. por Karen Cordero Reiman e InDa Sáenz (México: Universidad Iberoamericana / CONACULTA / FONCA, 2007), pp. 161-196.

ENBA “Manuel Belgrano” para el nivel medio, le seguía la ENBA “Prilidiano Pueyrredón” y la ESBA. En 1956, estas fueron renombradas como Escuelas Nacionales de Artes Visuales, aunque luego volvieron a su denominación anterior. Este cambio se dio en el marco de las renovaciones que habían comenzado en octubre de 1955 con las tomas conjuntas de las tres escuelas.

Como ha sido estudiado detalladamente por Silvia Dolinko, les estudiantes de las tres instituciones se organizaron en un frente común que demandaba un cambio estructural en la enseñanza artística.¹¹ Esto es, la reforma de los planes de estudio, la conformación de una Facultad de Artes y “la renovación total o parcial del cuerpo directivo y profesorado”.¹² En consecuencia, el estudiantado propuso nombres para los cargos de interventores, como el de Julio Payró quien asumió en la Dirección de Enseñanza Artística. Mientras continuaban las asambleas estudiantiles, las clases alternativas con artistas, debates y mesas redondas, Payró designó a las nuevas autoridades interventoras en cada escuela.¹³ Asimismo, comenzó a organizar un nuevo plan de estudios para el que prometía que “el trabajo en los talleres será el eje que permitirá el desenvolvimiento de la enseñanza en sus distintos ciclos”.¹⁴ Sin embargo, al poco

¹¹ Silvia Dolinko, “Artes bellas pero no calmas: Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958”, *Entre pasados. Revista de historia*, año XX, n°38/39, (2012), pp. 145-161.

¹² Blanca Stabile, «Vida nueva en las escuelas de Bellas Artes», *Mundo Argentino*, 28 de diciembre de 1955, sin datos. Archivo MCEC, UNA.

¹³ Dolinko, *op. cit.*

¹⁴ Blanca Stabile, «Vida nueva en las escuelas de Bellas Artes», *Mundo Argentino*, 15 de febrero de 1956, sin datos. Archivo MCEC, UNA.

tiempo renunció: si renovar los planes era una necesidad consensuada, no sucedía lo mismo con el objetivo de dar categoría universitaria a la enseñanza de las artes plásticas y organizar un gobierno tripartito.¹⁵

Luego, el cargo de interventor fue ocupado por Hilarión Fernández Larguía, aunque los conflictos no mermaron. En septiembre de 1956, luego de un año signado por los debates y reclamos estudiantiles, se anunció el inicio de las clases. Junto a la aprobación de planes de estudio de transición, la Dirección de Enseñanza Artística y su Consejo Directivo Docente designaron profesores de manera interina. Al respecto, Julio Le Parc, presidente del Centro de Estudiantes de Artes Plásticas (CEAP) y miembro del Consejo, señaló que mientras el nuevo currículo encaraba “la enseñanza desde un punto de vista práctico y actual”, los nuevos nombramientos venían a renovar “casi totalmente el anquilosado y anacrónico cuerpo de profesores anterior”.¹⁶ Quienes habían sido desplazados, agrupados en el Centro Argentino de Docentes de Artes Plásticas, protestaron por la supuesta arbitrariedad con la que se había realizado la selección: los cargos se ocuparon en gran parte con artistas vinculados al grupo “20 pintores y escultores” o a la figura de Jorge Romero Brest, quien había participado del Consejo Docente.

Entre las designaciones provisionales, que daban cuenta del recambio generacional, estaba Carballo. Aunque no

¹⁵ Dolinko, *op. cit.* p.152-153.

¹⁶ Citado en Silvia Dolinko, «En papel y en movimiento: la experimentación en los inicios de la obra de Julio Le Parc», en *Julio Le Parc: transición Buenos Aires-París 1955-1959*, Duprat, Andres, Marchesi, Mariana y Dolinko, Silvia, (Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2019), p. 30.

producía desde tendencias afines a les artistas vinculades con el entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, sí tenía vínculos con una parte de la agrupación que había sido designada: si con Líbero Badíi había iniciado una amistad mientras estudiaban en la ESBA, a Fernando López Anaya lo había conocido en la misma institución cuando él era ayudante de taller. De hecho, en 1949 habían organizado una muestra colectiva con Ana María Moncalvo y Laerte Baldini -egresades también de la ESBA-.¹⁷ Asimismo, meses antes a la designación, Carballo, Badíi, López Anaya, Oscar Capristo y Américo Balán habían sido parte del Salón de Grabadores Modernos, agrupación de la que López Anaya era secretario.¹⁸ Más tarde, integró junto a les grabadores mencionades el Padrón de Jurados de la Lista Renovación de la Asociación Estímulo de Bellas Artes presidida por López Anaya.¹⁹ Estas actividades, aunque quizás menores, le otorgaron cierta visibilidad en el medio que se sumaba a los primeros premios obtenidos. En otras palabras, Carballo formaba parte de la nueva generación de grabadores.

Finalmente, hacia fines de 1957 se anunció en la prensa el llamado a concurso de antecedentes y oposición para cubrir las vacantes docentes.²⁰ A principios del año siguiente y días antes del anuncio de las designaciones, se publicó el nuevo

¹⁷ Galería Cavallotti, Tarjeta de invitación, julio de 1949.

¹⁸ Asociación Estímulo de Bellas Artes, Tarjeta exposición Salón de Grabadores Modernos, del 17 al 31 de julio de 1956. Archivo y Centro de Documentación, Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

¹⁹ Lista Renovación de Estímulo, Folleto Comisión Directiva-Padrón de jurados, 29 de marzo de 1957. FD AC.

²⁰ «Educación. Concursos en Enseñanza Artística», *La Nación*, 30 de octubre de 1957, s/d. Archivo MCEC EC, UNA.

plan de estudio. La dirección de la ESBA y del Taller de Grabado fue asumida por López Anaya, quien le dio una impronta diferenciada a la asignatura suprimiendo la especialización Artes del Libro y fomentando la experimentación gráfica.²¹ En la “Prilidiano Pueyrredón” el nuevo plan extendió la enseñanza del Grabado desde primer año ocupando la misma carga horaria que los talleres de Pintura y Escultura.²² En el caso de la “Manuel Belgrano” se propuso la incorporación del Taller de Grabado. Hasta el momento, la disciplina no formaba parte de la formación preparatoria a la que se podía ingresar luego de finalizar la escuela primaria. Para Carballo, esta ausencia era un problema central de los planes de estudio hasta el momento en vigencia “porque carece[n] de una forma [o] estructura inicial y desemboca en una especialización parcializada y endeble que desconcierta al pobre educando en su eterna ambición vocacional.”²³ Es decir, no ofrecía una exploración integral de los distintos medios a los que se podía optar para especializarse luego. Con el nuevo plan, el aprendizaje sobre las técnicas gráficas se abrió a una población más amplia de estudiantes en el primer ciclo educativo, o sea, cuando aún no estaban definidas las orientaciones profesionales. En este contexto, Carballo asumió como titular de 8 horas de Grabado, carga horaria que paulatinamente fue ampliando en dicha

²¹ Silvia Dolinko, *Arte plural: el grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 92.

²² “Apruebase [sic.] el plan de estudios para la Escuela de Artes Visuales”, *Boletín Oficial de la República Argentina*, 3 de abril de 1958, pp. 2-6.

²³ «La problemática que nos presenta la resultante de los planes en vigencia...», s/d. FD AC.

materia y en otras como Dibujo, Historia del Arte y Sistema de Composición y Análisis de Obra. Del mismo modo, en 1957 Carballo ingresó a dar clases en la “Prilidiano Pueyrredón”, donde se desempeñó en la enseñanza de la historia del grabado, el grabado y el dibujo.

En relación con los nombramientos en 1958, nuevamente se suscitaron conflictos. Por un lado, quienes ocupaban cargos docentes y habían sido declarados en comisión en 1955 pronunciaron su disconformidad respecto de los resultados de los concursos a los que se habían presentado junto a “los que de un modo u otro por estar con los ‘alumnos revolucionarios’ [habían cubierto] las vacantes de los Profesores en disponibilidad”.²⁴ Por otro lado, el CEAP que había señalado de “ineptos e incapaces”²⁵ al cuerpo anterior de docentes, declaró su descontento considerando que la selección había incluido “profesores considerados mediocres o sin formación pedagógica”.²⁶

En los Talleres de Grabado en la “Manuel Belgrano”, además de Carballo, fueron designados el ilustrador y grabador Enrique Fernández Chelo, Víctor Rebuffo, quien contaba con título y experiencia docente, e Isabel Pérez de la Hoz, quien había estudiado en la ESBA. Si esta última era de varias generaciones más joven, los varones a su vez representaban una línea tradicional del grabado social y

²⁴ «Profesores y alumnos engañados», s/d, 8 de abril de 1958. FD AB.

²⁵ CEAP, «Lo que La Nación no publicó», 21 de septiembre de 1956. Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”, Universidad Nacional de las Artes (MCEC EC, UNA).

²⁶ «Los concursos de Profesores de Artes Plásticas», *La Prensa*, abril de 1958, s/d. Fondo Documental Adolfo Bellocq. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM - Fundación Espigas (FD AB).

figurativo. La Interventora en la Dirección de Enseñanza Artística, Delia Isola, convocó a Fernández Chelo, Rebuffo y Pérez de la Hoz en febrero de 1958 para la redacción del programa analítico de la reciente materia.²⁷ Contrariamente, Carballo no había sido seleccionada para dicha tarea. La grabadora había dictado cursos regulares de grabado durante el año anterior en los que había incentivado el ejercicio en el taller ganándose el apoyo y cariño de estudiantes que se pronunciaban en contra de Isola.²⁸

Grabados en papel. Experiencias y vínculos en la obra impresa

La actuación de Carballo en la escuela rápidamente comenzó a ser reconocida no sólo por el estudiantado sino también por quienes ocuparon luego cargos directivos de la institución. En efecto, en 1959 organizó una primera muestra de grabados de estudiantes, actividad que fue celebrada institucionalmente. Particularmente el director de la “Manuel Belgrano” señaló el “brillante trabajo” que había realizado la docente destacando el estímulo que actividades como esta significaban para los jóvenes en sus aspiraciones vocacionales.²⁹ Con el apoyo de estudiantes, pares docentes y superiores, en 1964 sería convocada

²⁷ Isabel Pérez de la Hoz, «Programa analítico de Grabado», s. f. FD AC.

²⁸ En la revista estudiantil *Tía Delia* se mencionaba que en realidad la publicación podría haberse llamado “Tía Aída, Tía Elenita, que está tan de moda o bien Tía Pronduda”. «Por 1 año», *Tía Delia*. La revista del vello humor, 1(3), (1958, 7 de junio), s. p. Agradezco a Silvia Dolinko haberme compartido dicha documentación.

²⁹ ENBA “Manuel Belgrano”, Carta a Aída Carballo, 26 de octubre de 1959. FD AC.

finalmente por la entonces directora Nélide Demichelis para estudiar el Plan de las Escuelas de Artes Visuales.³⁰

De igual manera, la grabadora obtuvo el puntaje máximo en los apartados de cultura general, aptitudes docentes y laboriosidad de sus fichas de calificación docente.³¹ Sin embargo, no sería igual en las secciones de asistencia. Además de las faltas ocasionadas por problemas de salud, es probable que la evaluación negativa se debiera a las licencias que tomó desde 1964 para desempeñarse en otras cátedras.³² Tanto estos permisos como los traslados y permutas de horas fueron recursos a los que debió apelar en pos de acrecentar sus horas, así como para agruparlas en las instituciones de artes visuales de su interés.³³ A diferencia de las licencias originadas por maternidad, matrimonio, duelo, enfermedad y servicio militar que no se computaban, las licencias que debió adoptar le significaron penalidades en dicho inciso. En efecto, hizo uso de dichas facultades especialmente en la “Manuel Belgrano” para sumar antecedentes y lograr más cargos en la “Prilidiano Pueyrredón”. Del mismo modo, en 1962 solicitó el traslado

³⁰ Nélide Demichelis, Carta a Aída Carballo, 18 de mayo de 1964. FD AC.

³¹ ENBA “Manuel Belgrano”, Fichas de calificación docente, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968 y 1969. FD AC.

³² Dirección General de Personal, Copia de Disposición n°2735 del Ministerio de Cultura y Educación, 16 de junio de 1976; Copia de Disposición n°4450 del Ministerio de Cultura y Educación, 13 de octubre de 1976; Foja de Servicios Aída Zulema Carballo, s. f. Leg. AZC MEN. Copia de carta a la Dirección de Enseñanza Artística, 11 de junio de 1964. FD AC.

³³ ENBA “Manuel Belgrano”, Copia de carta a la Dirección General de Enseñanza Secundaria, 29 de noviembre de 1966; Copia de carta a la Junta de Clasificación de Enseñanza Artística, 15 de diciembre de 1972; Carballo, Copia de carta a la Administración de Educación Artística, 24 de julio de 1972; Aída Carballo, Copia de carta a la Dirección ENBA “Manuel Belgrano”, 4 de diciembre de 1972. FD AC.

de dos cargos titulares obtenidos en el concurso de 1958 en la Escuela Nacional de Danzas, para convertirse en titular de uno de sus cargos provisorios en Grabado en la escuela preparatoria.³⁴

Esta “incertidumbre profesional y económica”³⁵ en términos de Carballo, que significaba el carácter transitorio y las pocas horas titulares, así como las infracciones a los derechos docentes, fueron problemas frecuentes que Carballo supo denunciar mediante quejas a las autoridades por vías formales y desde la representación irónica a través de sus estampas.³⁶ Tal es el caso del aguafuerte *Autoridades en un colectivo y una mosca* (figura 1). En dicha estampa, Carballo trazó el rostro del entonces presidente Illia y del ministro de Justicia y Educación Carlos Román Santiago Alconada Aramburú, a quien meses antes había enviado una carta quejándose por las infracciones del Estatuto Docente cometidas en un concurso que había sido anulado en perjuicio suyo (Carballo, 1964c). Además, grabó los rostros de “la directora de Cultura, del director de Bellas Artes, el chofer y una mosca”³⁷ que con ironía se posa sobre

³⁴ Ministerio de Educación y Justicia, Copia de Resolución n°1558, 5 de septiembre de 1962. FD AC.

³⁵ Carballo, Copia de carta a la Presidenta de la Junta de Clasificaciones de la Dirección de Enseñanza Artística, 11 de diciembre de 1964. FD AC, CEE.

³⁶ Véase: *Ibidem*; Carballo, Copia de carta a la presidenta de la Junta de Clasificaciones de la Dirección de Enseñanza Artística, 28 de julio de 1965; Carballo, Copia de carta al director de la ENBA “Manuel Belgrano”, 3 de abril de 1966; Carballo, Copia de carta al director Nacional de Educación Media y Superior, noviembre de 1977; Junta de Clasificación de Enseñanza Artística Zona I, Carta a Aída Carballo, 13 de septiembre de 1965; «Opinión sobre la anulación de un concurso docente», 1965, s/d. FD AC.

³⁷ «Los grabadores vienen y van», *Primera Plana*, 21 de febrero de 1967, p. 61.

el grupo. Unos años antes, el boletín de La Mesa de Grabadores, agrupación liderada por Carballo y Alfredo de Vincenzo, habían aplaudido las declaraciones de Illia referidas al aumento del presupuesto educacional y apoyo a artistas.³⁸ Lejos de la solemnidad de dicho artículo, en 1967, la grabadora expresó en una entrevista “Cómo me iba a perder eso que es tan divertido, no?”, confesando que además se había ensañado con “la Directora de Cultura, nadie la quería”.³⁹ La figura del presidente, asociada a una tortuga y a la de un abstraído de la situación general del país por varios caricaturistas del período,⁴⁰ era ubicada por Carballo como uno más en el colectivo, sitio central de la vida urbana y del movimiento en la ciudad. Al situarlo apretado y rodeado de sus funcionarios vinculados a la educación y el arte, a los que se le posaba una mosca, revelaba un sentimiento subyacente diferente al expresado en 1963: “meto a toda la gente a la que le tengo rabia, que sufran como yo cuando viajo”.⁴¹

Retomando su desempeño como docente en estos primeros años, sus clases y las muestras organizadas con obra de estudiantes, se vieron complementadas con una serie de disertaciones y conferencias organizadas en algunos casos por la misma escuela o por sus estudiantes. Estas actividades para las que era frecuentemente convocada dan cuenta del significativo lugar que ocupaba como referente

³⁸ *El gato negro. Boletín de la mesa de grabadores*, 1 de octubre de 1963. FD AC.

³⁹ «Los grabadores vienen...», p. 61.

⁴⁰ Amadeo Gandolfo, «Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)», *Caiana*, 2, (2013, agosto), p. 7-10.

⁴¹ «Los grabadores vienen...», p. 61.

del grabado en el ámbito de formación artística. Entre otras conferencias que excedieron los ámbitos educativos, en 1960 participó con una presentación sobre el Grabado del Seminario de Artes Plásticas de perfeccionamiento docente organizada por la “Manuel Belgrano”;⁴² al año siguiente dio la conferencia “Grabado Argentino” motivada por estudiantes en la misma escuela.⁴³ Allí, además, en el marco del Programa Contribución al mayor conocimiento del grabado organizado por el Museo del Grabado en 1963 realizó la disertación didáctica titulada “Grabado y Sociedad”, y en 1966 otra titulada “Grabado Moderno”.⁴⁴

Asimismo, las colaboraciones con otras actividades organizadas especialmente por los estudiantes de las ENBA, dan cuenta también del profundo vínculo que sostuvo con la juventud. Tal es el caso, de los Salones Estudiantiles a los que fue convocada como jurado, y la donación de su obra para el incremento de fondos del centro de estudiantes (CEAP, 1962).⁴⁵ De modo similar, colaboró con la revista estudiantil *H*. Mientras un fragmento de su aguafuerte-aguatinta *La ciudadana* se reprodujo en la tapa de octubre de 1962 (figura 2), al interior de la publicación se podía leer un texto de Carballo y artículos donde los estudiantes se preguntaban todavía por los planes de estudio y reafirmaban sus intenciones de jerarquizar la enseñanza artística e integrar el Consejo Directivo de escuela. En este

⁴² ENBA “Manuel Belgrano”, Carta a Aída Carballo, 29 de junio de 1960. FD AC.

⁴³ CEAP, Carta a Aída Carballo, 25 de noviembre de 1961. FD AC.

⁴⁴ Museo del Grabado, «Programa Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte», 1963.

⁴⁵ CEAP, Carta a Aída Carballo, 21 de febrero de 1962. FD AC.

sentido, aunque el plan de 1958 prometía la actualización permanente de programas a través de las comisiones docentes, dicha proposición no tuvo “un alcance real” para los estudiantes.⁴⁶ Consecuentemente, los reclamos por su adecuación y los cuestionamientos a algunos docentes continuaron en las siguientes dos décadas. En efecto, en 1971 Carballo formó parte del grupo de docentes y artistas que se pronunciaron públicamente preocupados por la detención de 150 estudiantes de las ENBA durante una asamblea sucedida en la “Manuel Belgrano”,⁴⁷ apoyando “las necesidades de renovación total del sistema educativo artístico”.⁴⁸

De manera similar a las autoridades representadas en el colectivo, estos acontecimientos y personajes formaron parte del repertorio visual de la artista. Aunque no siempre de manera explícita como es el caso de *Estudiantes* (figuras 3 y 4), es posible pensar que *Adilardo y la fuga de los calvos* (figura 5) evocaba al movimiento estudiantil en general al designar al personaje principal con un nombre similar al del militante estudiantil Adilardi, quien participaba de los reclamos en las escuelas en 1971.⁴⁹ En un segundo plano, un globo aerostático que se aleja con dos personajes

⁴⁶ «La renovación periódica de los planes de estudio no se respeta totalmente», *La Opinión*, 11 de noviembre de 1971. ICAA n° 783725, archivo HM IHAYa ER.

⁴⁷ «Los padres de 150 estudiantes detenidos reclaman su libertad», *Clarín*, 28 de septiembre de 1971. ICAA n° 783712, archivo Juan Carlos Romero, CEE-UNSAM.

⁴⁸ Gamarra et. al., «Los artistas y amigos de las artes...», 2 de octubre de 1971. *International Center For The Arts Of The Americas At The Museum Of Fine Arts, Houston* (ICAA) n° 783712, archivo Juan Carlos Romero, CEE-UNSAM.

⁴⁹ Diana Doweck, en conversación con la autora, 18 de julio de 2019; Eduardo Stupía, en conversación con la autora, 22 de mayo de 2021.

masculinos a bordo. Impresa el mismo año de las asambleas de los estudiantes que derivaron en juicio estudiantil público a los profesores Naum Goijman y Julio Geró, la estampa fue presentada unos años después al Cuarto Salón Ítalo, donde obtuvo el Premio Adquisición al Grabado. En el mismo certamen, Carballo presentó la estampa contemporánea *Calvos herméticos* (figura 6). Sobre un fondo compuesto por manos que sostienen variados elementos, a la manera de los tradicionales ejercicios de dibujo, contrastan dos rostros de perfil. Sus bajadas de cejas y narices prominentes podrían recordar a los profesores que ese año los estudiantes habían querido que se retiraran por lo que señalaban como “total incapacidad docente, falta de comunicación a nivel humano, agresividad, valoraciones despectivas e incapacidad de análisis frente a los trabajos”.⁵⁰ En otras palabras, su producción artística no permaneció ajena a su rol como docente y, en especial, al profundo vínculo entablado con sus estudiantes.

Proyectos pedagógicos: la Historia del Grabado desde la “Prilidiano Pueyrredón”

Como ya se ha mencionado, la intensa dedicación docente de Carballo se desarrolló también en la ENBA “Prilidiano Pueyrredón”. Allí desarrolló entre 1959 y 1961 un programa

⁵⁰ Hugo Monzón, «Juzgan a sus profesores los alumnos de la escuela Pueyrredón», *La Opinión*, 14 de agosto de 1971. ICAA n° 778928, archivo Hugo Monzón, Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” (HM IHAYA ER). Mientras un retrato fotográfico puede encontrarse en «Naum Goijman en su atelier», acceso: 08/08/2021, <http://naumgoijman.blogspot.com/2012/07/naum-goijman-en-su-atelier.html>; el otro perfil puede verse en DiFilm, «Germinal Noguez entrevista al escultor Julio Gero 1966», Youtube, 4 de marzo de 2014, acceso el 8 de agosto de 2021, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop &v=IIAB3WADW4w>.

de estudios en Historia del Grabado que resultó inédito y excepcional tanto en el contexto educativo como en el campo artístico. El nuevo plan de estudios de 1958 que buscaba “superar la antinomia teoría-práctica y recuperar la unidad filosófica-estética”,⁵¹ incluía cátedras de Historia del Arte e Historia de la Cultura, mientras preveía la creación en el tercer ciclo de enseñanza de un profesorado en el primer campo de estudio. Además, el plan señalaba que

La organización de las escuelas de artes visuales admitirá el funcionamiento de comisiones de profesores: la actualización permanente de los programas será tarea primordial. Convendrá establecer un sistema de técnicas de evaluación de los resultados, para corregir errores, modificar programas, crear cursos de perfeccionamiento docentes y cursos libres para los alumnos y egresados⁵²

Es quizás en este marco de posibilidades que la docente emprendió la escritura de su programa para Historia del Grabado, materia que se desconoce si tenía carácter de optativa u obligatoria, ya que no estaba prevista en el plan de estudios. Desde el primer momento, propuso un desarrollo de la asignatura en tres años de estudio que excedía las instancias de clases teóricas. En efecto, la evaluación anual aspiraba a vincular los contenidos históricos con la praxis artística, propia de las escuelas-

⁵¹ «Apruebase [sic.] el plan... La carrera Historia de las Artes sería creada finalmente en 1963 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Un análisis sobre su conformación y desarrollo en Marta Penhos y Sandra Szir (comp.), *Una historia para el arte en la UBA*. Buenos Aires, Eudeba, 2020.

⁵² “Apruebase [sic.] el plan..., p. 2.

taller, mediante la realización de una monografía junto a un grabado de reproducción. Asimismo, la cátedra propuso otras actividades, como la compra y traducción de bibliografía y la creación de un Gabinete de Estampas.

Respecto de los contenidos de los programas de estudio de la cátedra, la primera unidad introducía una definición del grabado y el vínculo entre estampa, sociedad e ilustración. De esta manera, proponía desde el inicio abordar, por un lado, la condición más particular de la disciplina, esto es, la obra de arte múltiple, diferenciando las connotaciones simbólicas entre el grabado “original” y el “de reproducción”, asociando este último a aquellas impresiones que traducen una obra de arte ya producida.⁵³ Por el otro, el programa planteaba los tradicionales vínculos de la producción gráfica con su contexto social y su función ilustrativa. El primer año continuaba con el estudio de la historia de la disciplina junto con el de la fabricación del papel y los orígenes de la tipografía, abarcando desde las miniaturas del siglo IX hasta las ilustraciones de libros en el

⁵³ En un texto que posiblemente haya tenido fines didácticos, Carballo señala que la situación concerniente a la idea de grabado original, aunque en su definición teórica es clara, es compleja con respecto a la práctica del comercio, en donde se venden como originales copias de reproducción. Allí además se detiene en las particularidades materiales que adquieren los originales: la firma, el tiraje numerado, las pruebas de estado y de artista, contextualizando brevemente sus usos y cambios en la historia. Cf. Carballo, «La estampa original», s.f. FD AC, CEE. Estos planteos no eran ajenos a las nociones de grabado original y de reproducción que en el campo artístico argentino habían circulado con cierta presencia en la década del cuarenta con el objeto de validar y jerarquizar la cualidad artística de la estampa múltiple. Al respecto, véase: Silvia Dolinko, «Grabados originales multiplicados en libros y revistas», en *Impresiones Porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, comp. por Laura MaloSETTI Costa y Marcela Gené, 165-194 (Buenos Aires: Edhasa, 2009); *Arte plural: el...*, pp. 50-56.

siglo xvien Francia, con un recorrido que incluía los maestros grabadores de Alemania, Italia y Países Bajos, y que en su ponderación de ilustraciones de libros llevaba implícita la impronta que había tenido la formación de Carballo en la ESBA con su orientación en artes del libro.⁵⁴ El segundo año incorporaba además de dichos países a España, incluyendo nuevamente a los considerados grandes maestros desde el siglo xv al xviii.⁵⁵ Finalmente, el tercer año pretendía introducir una idea de estampa moderna que reforzaba la idea de la estampa original. Además de proponer una evolución de las diferentes técnicas centradas en Inglaterra y Francia desde el siglo xix hasta principios del xx, incorporó fotografía y producciones gráficas en el marco de las vanguardias históricas. Asimismo, presentaba a distintos referentes masculinos de cada movimiento: desde Goya hasta Hayter, pasando por Vernet, Daumier, Picasso e incluso artistas como Kandinsky buscando incorporar “tendencias de la estampa contemporánea”.⁵⁶

De este modo, los contenidos organizados de manera cronológica presentaban un discurso histórico eurocentrista centrado en “grandes maestros”, concepto basado en el supuesto universal del artista masculino, blanco y heterosexual, como han advertido Parker y Pollock.⁵⁷ Respecto de la genealogía de la que las grabadoras

⁵⁴ Carballo, «1º Año Programa Historia del Arte del Grabado», [1959]. FD AC, CEE.

⁵⁵ Carballo, «Programa Historia del Grabado 2º Año», [1959]. FD AC, CEE.

⁵⁶ Carballo, «Historia del Arte del Grabado. Programa para 3º Año», [1959]. FD AC, CEE.

⁵⁷ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (Londres: I.B. Tauris & Co Ltd., 2013).

no formaban parte, las historiadoras feministas del arte han observado que la Historia del Arte en tanto formación discursiva ha excluido estructural y activamente a las mujeres.⁵⁸ En este sentido, es menester señalar que, si bien los textos de consulta de cada uno de los tres programas incluyen nombres de algunas grabadoras, estas representan una minoría a la que no se le dedican análisis profundos. Por el contrario, en muchos casos son introducidas solamente por sus vínculos filiales, fraternos o maritales con artistas varones, y en ningún caso son presentadas como grandes figuras reconocidas.⁵⁹ En tal sentido, Pollock ha advertido que “cualquiera que se introdujese en la historia del arte o que absorbiese sus protocolos y su lenguaje, asimilaría también sus ideologías generadoras y sus sistemas de valorización condicionados por el género”.⁶⁰ La propuesta pedagógica desarrollada por la docente artista, entonces, no era ajena a su propio tiempo histórico: los proyectos de recuperación de trayectorias de las artistas y los estudios profundos sobre sus aportes por parte de historiadoras, no llegarían hasta una década después con la crítica feminista en el contexto europeo y norteamericano, y recién a fines del siglo en el contexto argentino.⁶¹

⁵⁸ Parker y Pollock, *Old Mistresses. Women*, XVIII-XIX.

⁵⁹ La bibliografía total de los tres cursos es: *Historia del Grabado* de Esteve Botey, *L'estampe (La estampa)* de Jean Laran, *La gravure (El grabado)* de Jean Bersier, *Orígenes del arte tipográfico en América* de Guillermo Furlong, *Le livre Français (El libro francés)* de Robert Brun, y *La Gravure (El grabado)* de León Rosenthal.

⁶⁰ Griselda Pollock, “A lonely preface” en Parker y Pollock, *Old Mistresses. Women*, xx.

⁶¹ Un primer estudio sobre las artistas mujeres en la historiografía del arte nacional fue realizado por Laura Malosetti Costa a principios del milenio, quien notó sus presencias en los salones finiseculares. Por su parte, Andrea Giunta,

De manera semejante, se debe considerar que, tal como ha sido señalado por Carla García y Ana Schwartzman, el enfoque enciclopedista que privilegiaba la historia del arte que se pretendía universal a partir de un abordaje tradicional de estilos y épocas sucesivas, era el discurso habitual en espacios especializados de enseñanza en la Argentina, como el de la UBA.⁶² Este desarrollo histórico evolutivo también era característico de la asignatura Historia del Arte que sí formaba parte del currículo obligatorio aprobado en 1958 en la “Prilidiano Pueyrredón” y la “Manuel Belgrano”. No obstante, dicho programa planteaba además como particularidad el estudio de manifestaciones artísticas en América y Oriente.⁶³

En lo que respecta a la bibliografía, esta era toda de procedencia francesa, salvo el ya clásico texto de Guillermo Furlong *Orígenes del arte tipográfico*, que se incluía en el programa inicial del primer año. Consecuentemente, la cátedra desarrolló un proyecto de traducción de textos en el que se incluyó libros como *Les Primitifs de la Gravure sur bois (Los primitivos del Grabado en madera)* de André Blum -que entre Carballo y estudiantes comenzaron a traducir

desde la década de los noventa se aproximó a la obra de las artistas del siglo XX. Cf. Laura Malosetti Costa, “Una historia de...”, *op. cit.*; Andrea Giunta (1993), “La mirada femenina y el discurso de la diferencia”, en Francisco Lemus (cur.), *Tácticas luminosas. Artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas*, Buenos Aires, Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2019, pp. 135-138.

⁶² Carla García y Ana Schwartzman, «Historia del Arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986)», *Boletín de Arte*, 15, (septiembre 2015), p. 53.

⁶³ La propuesta de un método de enseñanza de orden cronológico en ambos trayectos, tenía como objeto que los estudiantes logaran asociar escuelas y estilos interesándose “por el proceso que los une”. “Apruebase [sic.] el plan...”, 3.

desde 1959-, entre otros editados en los últimos veinte años.⁶⁴ Todos eran libros de origen francés, menos uno: el artículo “Contemporary Color Litography” de Gustavo vonGroschwitz, recientemente publicado por la revista inglesa *The Studio* en julio de 1958. Esta inclusión contrastaba con la preferencia de la grabadora por la estampa monocromática. No obstante, sumada a la incorporación de la fotografía y producciones gráficas de las vanguardias históricas, revela la intención de formular una mirada histórica actualizada sobre la disciplina.

Hacia finales de 1958 Carballo viajó Francia con una beca de la Embajada francesa, que había obtenido con una carta de recomendación institucional firmada por el director de la ESBA, López Anaya.⁶⁵ El objetivo del viaje era doble: estudiar sobre el desarrollo pedagógico de las Escuelas de Bellas Artes y en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional.⁶⁶ Para este momento, la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París, no se había adaptado aún a las nuevas experiencias artísticas de la posguerra y, como han

⁶⁴ Además, tradujeron: los capítulos I, II y III de *La Gravure Française (El grabado francés)* de Emile Dacier; *Le Livre Français* de Robert Brun; los capítulos I, II, III, IV y V de *La Gravure* de Jean E. Bersier; *La Gravure* de Leon Rosenthal; *Historie du livre (Historia del libro)* de Eric Grollier. Asimismo, se inició la traducción de *L'Estampede Jean Laran*. Carballo, «Labor desarrollada por la cátedra desde el 17 de marzo de 1959», [1961]; Pablo Barragán, «Actividades del Archivo de Estampas de la Biblioteca de la ENBA “Prilidiano Pueyrredón” dirigido por la Prof. Aída Carballo», Biblioteca ENBA “Prilidiano Pueyrredón”, s.f. FD AC.

⁶⁵ Fernando López Anaya, Carta de presentación de Aída Carballo, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1958. Leg. n°329- A. C., archivo MCEC, UNA.

⁶⁶ Ambassade de France en Argentine, Carta a la Directrice du Centre Pédagogique de Sévres, Buenos Aires, 06 de noviembre de 1958; fotocopia de documentación personal y certificado de estudios en Académie de Paris, París, 12 de febrero de 1959. FD AC.

analizado otros investigadores, sufrió pocas modificaciones antes de la década de 1960.⁶⁷ A su vez, el Gabinete de Estampas había sido dirigido por Jean Laran, uno de los autores que comenzó a traducir en 1960. En este sentido, así como es probable que a partir de dicho viaje haya accedido a buena parte de la bibliografía propuesta, es probable también que los Gabinetes de Estampas creados en distintos países europeos desde el siglo XVII fueran modelos de otra de las particularidades de su propuesta didáctica: la creación de un Gabinete de Estampas para la escuela.

En particular en Buenos Aires, durante la década del cuarenta la Galería Müller había poseído un Gabinete que exhibió regularmente obra gráfica francesa, inglesa, holandesa o alemana de los siglos XVI al XIX. A diferencia de las exposiciones de la galería, que cerró en 1955, el proyecto de la cátedra se anclaba en el espacio pedagógico. No sólo por su inscripción institucional, sino que, en tanto repositorio de imágenes, la creación de tal acervo podía servir de apoyo para el estudio. De hecho, la observación de estampas de su autoría era un recurso de enseñanza al que Carballo supo recurrir en sus clases de Grabado, como atestigua Matilde Marín.⁶⁸ En este sentido, es necesario considerar especialmente la formación de la docente en la

⁶⁷ Émile Verger, "L'atelier à l'Écolenationalesupérieure des beaux-arts de Paris entre 1960 et 2000. Un lieu d'apprentissage adapté à son époque?", en *L'éducation artistique en France: du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*, ed. por Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire y Alain Bonnet, (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010), 133.

⁶⁸ Matilde Marín en conversación con la autora, Buenos Aires, 21 de mayo de 2019. Marín asistió a los talleres de Grabado a cargo de Carballo en su segundo y tercer año en la "Manuel Belgrano" (1965 y 1966).

ESBA, donde existía una importante colección de libros y láminas.⁶⁹ Allí también se había creado recientemente el Gabinete de Estampas que prometía, en palabras de López Anaya en 1963 -contemporáneamente a la inauguración del Gabinete del Museo Nacional de Bellas Artes-, ser “el más grande de América Latina”.⁷⁰ Mientras que el gabinete de la ESBA incluía ediciones de bibliófilos y estampas realizadas por los artistas que se habían formado en la institución, el propuesto por Carballo en 1959 buscaba incluir no sólo los grabados de sus estudiantes realizados en ese curso sino además la producción de artistas locales con cierto reconocimiento. Para lo cual, la docente solicitó la donación de un “grabado original” al menos a 24 grabadores contemporáneos, 12 varones y 12 mujeres, de entre los cuales una buena parte se habían formado también en la ESBA. Asimismo, la petición tuvo la voluntad de integrar a representantes de otros polos de producción artística nacional, como Rosario, con Juan Grela, y Córdoba, con Laura del Carmen Bustos Vocos. Si en su programa no había incluido el estudio de grabadoras, la selección de donantes

⁶⁹ En la actualidad el Gabinete de Estampas de la ESBA está siendo catalogado. Un proceso de revalorización que se inició a partir del Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica 2017-1703 “Educación artística, academia e instituciones culturales. El caso de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova y sus relaciones con las instituciones de formación artística argentinas (1923-1970)” dirigido por Silvia Dolinko, y en el que participo como integrante becario.

⁷⁰ Fernando López Anaya, *El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963, 35. Acerca del Gabinete de Estampas del MNBA, véase Dolinko, *Arte plural: el...*, 171-173.

sí daba cuenta de una intención de representación equitativa y una valoración de sus contemporáneas.⁷¹

El proyecto de Gabinete radicado en la Biblioteca de la “Prilidiano Pueyrredón”, incluía además un fichero de grabadores locales y la intención de armar una nómina completa de libros sobre la disciplina que estuvieran disponibles en distintas bibliotecas públicas de Capital Federal, Córdoba y Mendoza.⁷² De esta manera, la propuesta pedagógica de Carballo excedía las instancias de clases, al proponer actividades que buscaban posibilitar el acercamiento y acceso de estudiantes a bibliografía especializada y la creación de las colecciones mencionadas. Hasta el momento, como ha señalado Dolinko, el grabado argentino se encontraba acotado a circuitos escindidos en los que, a su vez, los discursos y análisis canónicos respecto de la materia solían detenerse en explicaciones técnicas.⁷³ En este sentido, la propuesta de Carballo, contribuía a

⁷¹ Les grabadores convocados fueron: Moncalvo, Marina Yvorra, Horacio Ronchetti, Carmen Portela Lagos, Osvaldo Svanascini, Domingo Buccì, Américo Balán, Fernández Chelo, G. Ituarte, Laura del Carmen Bustos Vocos, Clara Carrié, Leopoldo Torres Agüero, Ideal Sánchez, Julia Vigil Monteverde, Juan Cartasso, Luis Chareun, Elina Querel, Mabel Rubli, Juan Grela, Rebuffo, Laico Bou, Hebe Salvat, Beatriz Juárez y Enrique Peyceré. Sólo se ha podido corroborar que los últimos once mencionados enviaron estampas. Barragán, «Actividades del Archivo....»

⁷² Las bibliotecas a las que se escribió estaban radicadas especialmente en espacios educativos vinculados a las artes de Mendoza y Córdoba (bibliotecas de la Universidad Nacional de Cuyo, de la ESBA de la Universidad Nacional de Córdoba y de la Escuela de Bellas Artes de Córdoba) y de la capital (bibliotecas de la Facultad de Filosofía y Letras, ENBA “Manuel Belgrano” y ESBA), así como otras de índole general (bibliotecas del Maestro, la Nacional Mariano Moreno y del MNBA). Barragán, «Actividades del Archivo...»

⁷³ Dolinko, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte* (Buenos Aires: FIAAR, 2003), 30.

ampliar los marcos referenciales de los estudiantes aportando una lectura histórica sobre la disciplina. El proyecto educativo no se presentó abierto para un público amplio, como sí lo hicieron otros emprendimientos durante la década de los sesenta y setenta que buscaban dar a “conocer esta producción, legitimarla y dinamizarla como vehículo de discursos artísticos y sociales”.⁷⁴ Sin embargo, su inscripción en una escuela de donde los estudiantes podían egresar como docentes para la enseñanza secundaria, normal, especial y técnica, se presentaba como una oportunidad de difusión y valoración de la disciplina cuyo estudio en términos generales había quedado históricamente relegado frente a la pintura y la escultura.

El primer curso lectivo de la cátedra finalizó con felicitaciones por parte de Erio Luis Silva, el Director Interino de la escuela por la labor pedagógica y sus iniciativas.⁷⁵ Paradójicamente, al inicio del segundo año, el mismo Silva dictaminó, según Carballo, que la materia se debía acotar a un único año de estudio.⁷⁶ Frente a la falta de tiempo y de recursos como diapositivas, la docente decidió que convenía dedicarse especialmente a profundizar el estudio de los considerados “primitivos de la madera y de la talla dulce”, es decir la xilografía y el aguafuerte europeo de los siglos XIV, XV y comienzos del XVI, momento en el que se imprimen las primeras copias conocidas de la segunda

⁷⁴ *Ibidem*, 11.

⁷⁵ Director Interino de la ENBA “Prilidiano Pueyrredón”, Carta a Aída Carballo, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1959. FD AC.

⁷⁶ Carballo, «Labor desarrollada por...

técnica.⁷⁷ Una decisión que se alineaba con el lugar tradicional que ocupaba la xilografía en la educación artística como uno de los procedimientos predilectos. Definiendo la especificidad de la disciplina en relación con la europea, el programa continuaba proponiendo una lectura histórica de la práctica artística desconocida para buena parte de los artistas. Asimismo, daba a conocer especialmente a “los primitivos de la talla dulce” con sus particulares recursos compositivos y técnicos de la imagen, aspectos retomados por Carballo desde su producción de imprenta tradicional.

En febrero de 1961, un Decreto del Poder Ejecutivo eliminó la materia de la oferta educativa, frente a lo cual el proyecto pedagógico iniciado, con su Gabinete y traducciones, quedó incluso.⁷⁸ En 1964, Carballo volvió a la escuela para hacerse cargo de algunas horas del Taller de Grabado, y luego también del de Dibujo. Aunque con interrupciones producto de las finalizaciones de cargos suplentes y provisorios, allí continuó hasta marzo de 1980 cuando se jubiló luego de casi 35 años de antigüedad total en la docencia.⁷⁹

⁷⁷ *Ibidem*. En un texto posiblemente utilizado como material didáctico, Carballo señala que el nuevo uso del término Talla dulce para referirse al buril es “lamentable”, sosteniendo el viejo empleo como sinónimo del grabado en hueco, dentro del que se incluye el aguafuerte. A su vez, en otro de sus escritos indica que “la primera copia [de aguafuerte] data de 1513”. Cf. Carballo, «Grabado. Talla-dulce», s.f. FD AC; Carballo, «La estampa original...», 15.

⁷⁸ Carballo, «Labor desarrollada por...

⁷⁹ Copia Expediente n° 804-585293-01 Aía Carballo, Caja Nacional de Previsión para el Personal del Estado y Servicios Públicos, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1983. Si de la ENBA “Prilidiano Pueyrredón” se jubiló en marzo de 1980, de la ENBA “Manuel Belgrano” había logrado una jubilación parcial desde principios de 1977.

En dichos espacios, especialmente en el taller de Grabado, integró la enseñanza de la historia de la disciplina a la formación práctica. A diferencia de otros docentes más tradicionales que enseñaban metódicamente el paso a paso de cada técnica, Carballo alentaba el aprendizaje desde la experiencia en su taller: a partir de una primer instancia de trabajo con los bocetos, proponía luego el trabajo constante sobre la matriz: probando, imprimiendo, observando, corrigiendo sobre las pruebas de impresión y revisando la matriz hasta alcanzar los resultados deseados.⁸⁰ Incorporando la prueba y el error, el estudio de la materia se veía complejizado a su vez con disertaciones histórico-teóricas acompañadas de diapositivas.⁸¹ Este proceso que se iniciaba con los bocetos, lejos estaba de su experiencia como estudiante en la ESBA donde había trabajado con modelos compositivos en yesos, figuras, cabezas o con propuestas temáticas determinadas por el docente. Carballo, por su parte, proponía que los estudiantes trabajaran adaptando a cada técnica dibujos de su propia invención.⁸² Sin embargo, algunas particularidades de sus clases dejaban constancia de su formación en las artes del libro en la ESBA: en especial el hincapié sobre la historia y la factura artesanal del papel, del libro, de la imprenta tipográfica y en especial la historia del grabado.⁸³

⁸⁰ Julio Floresen conversación con la autora, 19 de mayo de 2021.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Véase por ejemplo el programa de Grabado institucional con anotaciones manuscritas de Carballo: «Cursos regulares 1957 Programa grabado», ENBA “Manuel Belgrano”, Ministerio de Educación y Justicia. FD AC.

⁸³ Véase por ejemplo el trabajo escrito de la estudiante para la Prof. A. C.: Ana María Posse, «El libro», noviembre de 1964. FD AC.

En este sentido, es que es posible entender que su actuación como docente concilió tradición y modernidad tanto en sus clases de Historia del Grabado como en el Taller de Grabado propiamente, reformulando aquello que había aprendido en sus años como estudiante. Si en el primer espacio curricular, los contenidos históricos vinculaban el proceso de consolidación de la tradición hasta los nuevos desarrollos de la gráfica moderna, en el segundo, supo proponer al estudiante experimentar con imágenes propias que no necesariamente debían responder a lineamientos académicos –como en su caso habían sido las figuras humanas, paisajes y animales-, aunque valiéndose de la enseñanza de recursos técnicos netamente tradicionales.

Reflexiones finales

Al fallecer Carballo los principales diarios del país publicaron obituarios que relataban su trayectoria. Algunas necrológicas, refieren a una especie de secreto en torno a su prestigio, que no alcanzó a exceder el ámbito de la disciplina y así lograr un reconocimiento popular.⁸⁴Inmersa en un escenario cultural donde la profesionalización de los grabadores era problemática, Carballo encontró otros modos de sustentarse a partir de sus habilidades artísticas que excedieron la participación en salones y venta de obra: las clases en escuelas públicas y también las que brindó en su taller privado, la ilustración para proyectos de bibliófilos y audiovisuales, y para otras publicaciones más regulares como *La Nación*, y la ejecución de cerámicas por encargo. En ese marco, la docencia en espacios de formación artística

⁸⁴ Laumann, «Entre la eximia...

oficiales fue algo más que un ingreso económico: desde ese lugar marcó a nuevas generaciones de artistas, y a su vez estas experiencias se imprimieron en su obra. En particular, desde este artículo se sostiene que el involucramiento de Carballo en el campo de la enseñanza es un aspecto central para comprender cabalmente los modos en que intervino como productora cultural en la escena artística, en tanto abarca tanto la construcción del oficio artístico como de una mirada crítica. Además, fundamentalmente porque permite echar luz sobre muchos de los vínculos que construyó desde estos espacios, especialmente con sus estudiantes y discípulos quienes aún hoy la recuerdan como una importante maestra de la plástica nacional.

Bibliografía

Ambassade de France en Argentine, Carta a la Directrice du Centre Pédagogique de Sévres, Buenos Aires, 06 de noviembre de 1958. Fondo Documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas (FD AC).

Asociación Estímulo de Bellas Artes. Tarjeta exposición Salón de Grabadores Modernos, del 17 al 31 de julio de 1956. Archivo y Centro de Documentación, Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

“Apruebase [sic.] el plan de estudios para la Escuela de Artes Visuales”, *Boletín Oficial de la República Argentina*, 3 de abril de 1958, pp. 2-6.

Barrancos, Dora. *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

Pablo Barragán, «Actividades del Archivo de Estampas de la Biblioteca de la ENBA “Prilidiano Pueyrredón” dirigido por la Prof. Aída Carballo», Biblioteca ENBA “Prilidiano Pueyrredón”, s.f. FD AC.

Broude, Norma y Garrard, Mary, ed., *Reclaimingfemanle agency. Feminist art history after postmodernism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

Caja nacional de previsión para el personal del estado, «Ficha individual Carballo Aída Zulema», s. f. FD AC.

Carballo, Aída. «1° Año Programa Historia del Arte del Grabado», [1959]. FD AC.

Carballo, Aída. «Programa Historia del Grabado 2° Año», [1959]. FD AC.

Carballo, Aída. «Historia del Arte del Grabado. Programa para 3° Año», [1959]. FD AC.

Carballo, Aída. «Labor desarrollada por la cátedra desde el 17 de marzo de 1959», [1961]. FD AC.

Carballo, Aída. Copia de carta a la Presidenta de la Junta de Clasificaciones de la Dirección de Enseñanza Artística, 10 de diciembre de 1964. FD AC, Buenos Aires, Argentina.

Carballo, Aída. Copia de carta a la presidenta de la Junta de Clasificaciones de la Dirección de Enseñanza Artística, 28 de julio de 1965. FD AC.

Carballo, Aída. Copia de carta al director de la ENBA “Manuel Belgrano”, 3 de abril de 1966. FD AC.

Carballo, Aída. «Declaración jurada en la Dirección General de Personal, Min. de Educación y Justicia», 23 de noviembre de 1967. Legajo Aída Zulema Carballo, Ministerio de Educación de la Nación (Leg. AZC MEN).

Carballo, Aída. Copia de carta a la Administración de Educación Artística, 24 de julio de 1972. FD AC, CEEE-UNSAM.

Carballo, Aída. Copia de carta a la Dirección ENBA “Manuel Belgrano”, 4 de diciembre de 1972. FD AC.

Carballo, Aída. Copia de carta al director Nacional de Educación Media y Superior, noviembre de 1977. FD AC.

Carballo, Aída. «Grabado. Talla-dulce», s.f. FD AC.

Carballo, Aída. «La estampa original», s.f. FD AC.

Carballo, Aída. «La problemática que nos presenta la resultante de los planes en vigencia...», s/d. FD AC.

CEAP. «Lo que La Nación no publicó», 21 de septiembre de 1956. Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”, Universidad Nacional de las Artes (MCEC EC, UNA).

Carballo, Aída. Carta a Aída Carballo, 25 de noviembre de 1961. FD AC.

Carballo, Aída. Carta a Aída Carballo, 21 de febrero de 1962. FD AC.

Copia Expediente n° 804-585293-01 Aía Carballo, Caja Nacional de Previsión para el Personal del Estado y Servicios Públicos, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1983

«Cursos regulares 1957 Programa grabado», ENBA “Manuel Belgrano”, Ministerio de Educación y Justicia. FD AC.

Demichelis, Nélica. Carta a Aída Carballo, 18 de mayo de 1964. FD AC.

Dirección General de Personal. Copia de Disposición n°2735 del Ministerio de Cultura y Educación, 16 de junio de 1976. Leg. AZC MEN.

Dirección General de Personal. Copia de Disposición n°4450 del Ministerio de Cultura y Educación, 13 de octubre de 1976. Leg. AZC MEN.

Dirección General de Personal. Foja de Servicios Aída Zulema Carballo, s. f. Leg. AZC MEN.

Director Interino de la ENBA “Prilidiano Pueyrredón”. Carta a Aída Carballo, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1959. FD AC.

DiFilm, «Germinal Noguez entrevista al escultor Julio Gero 1966», Youtube, 4 de marzo de 2014, acceso el 8 de agosto de 2021, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=llAB3WADW4w>

Dolinko, Silvia. Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte. Buenos Aires: FIAAR, 2003.

Dolinko, Silvia «Grabados originales multiplicados en libros y revistas», en *Impresiones Porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, comp. por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, 165-194. Buenos Aires: Edhasa, 2009.

Dolinko, Silvia «Artes bellas pero no calmas: Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958», *Entrepasados. Revista de historia*, año XX, n°38/39, (2012): 145-161.

Dolinko, Silvia Arte plural: el grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973. Buenos Aires, Edhasa, 2012.

Dolinko, Silvia «En papel y en movimiento: la experimentación en los inicios de la obra de Julio Le Parc». En *Julio Le Parc: transición Buenos Aires-París1955-1959*, Duprat, Andres, Marchesi, Mariana y Dolinko, Silvia,

24-39. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.

«Educación. Concursos en Enseñanza Artística», *La Nación*, 30 de octubre de 1957, s/d. Archivo MCEC EC, UNA.

El gato negro. Boletín de la mesa de grabadores, 1 de octubre de 1963. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Carta a Aída Carballo, 26 de octubre de 1959. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Ficha de calificación docente de Aída Carballo, 1959. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Carta a Aída Carballo, 29 de junio de 1960. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Ficha de calificación docente de Aída Carballo, 1960. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Ficha de calificación docente de Aída Carballo, 1961. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Ficha de calificación docente de Aída Carballo, 1962. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Ficha de calificación docente de Aída Carballo, 1963. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Ficha de calificación docente de Aída Carballo, 1964. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Copia de carta a la Dirección de Enseñanza Artística, 11 de junio de 1964. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Ficha de calificación docente de Aída Carballo, 1965. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Copia de carta a la Dirección General de Enseñanza Secundaria, 29 de noviembre de 1966. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Ficha de calificación docente de Aída Carballo, 1966. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Ficha de calificación docente de Aída Carballo, 1967. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Ficha de calificación docente de Aída Carballo, 1968. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Ficha de calificación docente de Aída Carballo, 1969. FD AC.

ENBA “Manuel Belgrano”. Copia de carta a la Junta de Clasificación de Enseñanza Artística, 15 de diciembre de 1972. FD AC.

ENET n°1. «Constancia de trabajo de Aída Carballo», 23 de febrero de 1962. FD AC.

ENET n°2. «Constancia de trabajo de Aída Carballo», 1962, 21 de febrero. FD AC.

Faccaro, Rosa. «Aída Carballo. El arte del grabado», *Revista Foco de Fotografía y Artes Visuales*, noviembre de 1977, 1(4), pp. 37-41.

Fotocopia de documentación personal y certificado de estudios en Académie de Paris, París, 12 de febrero de 1959. FD AC.

Galería Cavallotti, Tarjeta de invitación, julio de 1949.

Gamarra, J., Lublin, L., Renart Em., Carballo, A., Romero, J. C., Doweck, D., Lema, V., González Mir, J., Cerrato, E. Paksa, M., Orensanz, M., Brizzi, A., Perazzo, N., Albano, C., Sapia, A., San Martín, M. L., Gil, N., Rodríguez, E., García Uriburu, B., Ferrari, L., Zubillaga, L. «Los artistas y amigos de las artes...», 2 de octubre de 1971. International Center For The Arts Of The Americas At The Museum Of Fine Arts, Houston (ICAA) n° 783712, archivo Juan Carlos Romero, CEE-UNSAM.

Gandolfo, Amadeo. «Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)», *Caiana*, 2, (2013, agosto), p. 7-10.

García, Carla y Schwartzman, Ana «Historia del Arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986)», *Boletín de Arte*, 15, (septiembre 2015), p. 51-57.

Giunta, Andrea. “Artistas mujeres”, en *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, 23-85. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018

Gluzman, Georgina. *Trazos invisibles: Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos, 2016.

Junta de Clasificación de Enseñanza Artística Zona I. Carta a Aída Carballo, 13 de septiembre de 1965. FD AC.

Laumann, Lucia, «Entre la eximia grabadora y la locura. Discursos en torno a la producción gráfica de Aída Carballo», *Papeles de Trabajo*, 13(23), (junio 2019), pp. 211-226. URL: <http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/issue/view/52>.

Lista Renovación de Estímulo. Folleto Comisión Directiva-Padrón de jurados, 29 de marzo de 1957. FD AC.

Lista Renovación de Estímulo. Folleto Comisión Directiva-Padrón de jurados, 29 de marzo de 1957. FD AC.

López Anaya, Fernando. Carta de presentación de Aída Carballo, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1958. Leg. n°329- A. C., archivo MCEC, UNA.

López Anaya, Fernando El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

«Los concursos de Profesores de Artes Plásticas», *La Prensa*, abril de 1958, s/d. Fondo Documental Adolfo Bellocq. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas (FD AB).

«Los grabadores vienen y van», *Primera Plana*, 21 de febrero de 1967, p. 60-61.

«Los padres de 150 estudiantes detenidos reclaman su libertad», *Clarín*, 28 de septiembre de 1971. ICAA n° 783712, archivo Juan Carlos Romero, CEE-UNSAM.

Malosetti Costa, Laura, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”. En Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000, cd-rom.

Museo del Grabado. «Programa Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte», 1963.

Ministerio de Educación y Justicia. Copia de Resolución n°1558, 5 de septiembre de 1962. FD AC.

Monzón, Hugo. «Juzgan a sus profesores los alumnos de la escuela Pueyrredón», *La Opinión*, 14 de agosto de 1971. ICAA n° 778928, archivo Hugo Monzón, Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani" (HM IHAYA ER).

Monzón, Hugo. «La renovación periódica de los planes de estudio no se respeta totalmente», *La Opinión*, 11 de noviembre de 1971. ICAA n° 783725, archivo HM IHAYA ER.

«Naum Goijman en su atelier», acceso: 08/08/2021, <http://naumgoijman.blogspot.com/2012/07/naum-goijman-en-su-atelier.html>

«Opinión sobre la anulación de un concurso docente», 1965, s/d. FD AC.

Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londres: I.B. Tauris& Co Ltd., 2013.

Pérez de la Hoz, Isabel. «Programa analítico de Grabado», s. f. FD AC.

Pérez, Elba. «Aída Carballo y su cotidiano oficio de testificante», *Convicción*, 11 de febrero de 1979, 1(28), pp. 1-5.

Pollock, Griselda. «La heroína y la creación de un canon feminista», en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comp. por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, pp. 161-196. México: Universidad Iberoamericana/CONACULTA/FONCA, 2007.

Pollock, Griselda. *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

«Por 1 año», *Tía Delia. La revista del vello humor*, 1(3), (1958, 7 de junio), s. p.

Posse, Ana María. «El libro», noviembre de 1964. FD AC.

«Profesores y alumnos engañados», s/d, 8 de abril de 1958. FD AB.

Stabile, Blanca. «Vida nueva en las escuelas de Bellas Artes». *Mundo Argentino*, 28 de diciembre de 1955, sin datos. Archivo MCEC, UNA.

Stabile, Blanca. «Vida nueva en las escuelas de Bellas Artes». *Mundo Argentino*, 15 de febrero de 1956, sin datos. Archivo MCEC, UNA.

Verger, Émile. «L'atelier à l'Écolenationalesupérieure des beaux-arts de Paris entre 1960 et 2000. Un lieu d'apprentissage adapté à son époque?», en *L'éducation artistique en France: du modèle académique et*

scolaireauxpratiquesactuelles, XVIIIe-XIXesiècles, ed. por Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire y Alain Bonnet, 133-145. Rennes: PressesUniversitaires de Rennes, 2010.

La autora

Lucía Laumann es Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (EIDAES-UNSAM), es además Licenciada en Pintura y Profesora Superior de Educación en Artes Plásticas por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente realiza el Doctorado en Historia en la EIDAES-UNSAM, con una beca inicial financiada por la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación, con lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio. Allí coordina el Grupo de estudio de Arte, Género y Diversidades.

 <https://doi.org/10.48162/rev.45.004>

Los campos de batalla de la Independencia en América Meridional: un patrimonio nacional en construcción

The battlefields of the Independence in South America: a national heritage under construction

Os campos de batalha da Independência na América Meridional: um patrimônio nacional em construção

Les champs de bataille de l'Indépendance en Amérique du Sud : un patrimoine national en construction

Поля сражений за независимость в Южной Америке: строящееся национальное наследие

Martínez Martín, Abel

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
Tunja - Colombia
abelfmartinez@gmail.com

Otálora Cascante, Andrés

Universidad Nacional de Colombia
Bogotá – Colombia
arotalorac@unal.edu.co

Martínez Martín, Abel; Otálora Cascante, Andrés y Burgos Bernal, Alejandro. "Los campos de batalla de la Independencia en América Meridional: un patrimonio nacional en construcción", en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 41, NE 16 – julio-noviembre 2023 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp. 105-149.

Burgos Bernal, Alejandro

Universidad Nacional de Colombia
Bogotá – Colombia
aburgosb@unal.edu.co

Resumen

El artículo analiza, en clave comparada, los procesos de construcción del patrimonio, los elementos museográficos, la musealización y la dotación monumental de seis campos de batalla representativos de las guerras de Independencia de inicios del siglo XIX, en la región meridional de América Latina: Pantano de Vargas y Boyacá (1819) en Colombia; Carabobo (1821) en Venezuela; Pichincha (1822) en Ecuador; Junín y Ayacucho (1824) en Perú. Aunque la historia de sus monumentos inicia en el siglo XIX, es durante las fiestas nacionales de los centenarios y sesquicentenarios de la Independencia, celebrados en el siglo XX, cuando se producen los mayores cambios y la aparición de monumentos en los campos de batalla, en orden de cumplir la función pedagógica asignada por la Historia Patria. A pesar de que los campos de batalla son parte de una historia nacional a partir de la Independencia, las trayectorias de sus procesos de construcción y musealización tienen similitudes, que este artículo rastrea con el fin de llamar la atención sobre su administración, manejo como museos de sitio y su futuro, en tiempo de recientes y próximos bicentenarios.

Palabras clave: Campo de batalla, Independencia, monumentos, patrimonio nacional.

Abstract

This article analyzes, by means of a comparison, the processes of heritage construction, their museographic elements, their musealization and the monumental endowment of six representative battlefields of the wars of Independence from the early 19th century, in the southern region of Latin America: Swamp of Vargas and Boyacá (1819) in Colombia; Carabobo (1821) in Venezuela; Pichincha (1822) in Ecuador; Junín and Ayacucho (1824) in Perú. Although monuments begin to appear in the 19th century, it is around the centennial and sesquicentennial celebrations of Independence, celebrated in the 20th century, that the greatest changes take place and monuments appear on these battlefields, in order to fulfill the pedagogical function assigned by the Homeland History. Even though battlefields are part of each country's national history of Independence, the routes towards their construction and musealization have similarities,

which this article traces in order to draw attention to their administration and management as Museums Site and their future, having in mind the recent and upcoming bicentennial.

Keywords: Battlefield, Independence, monuments, national heritage.

Resumo

Este artigo analisa, de chave comparada, os processos de construção do patrimônio, os elementos museográficos, a musealização e a dotação monumental de seis campos de batalha representativos das guerras de Independência de inícios do século XIX, na região meridional da América Latina: Pantano de Vargas e Boyacá (1819) na Colômbia; Carabobo (1821) na Venezuela; Pichincha (1822) no Equador; Junín e Ayacucho (1824) no Peru.

Embora a história dos seus monumentos inicie no século XIX, é durante as festas nacionais dos centenários e sesquicentenários da Independência, celebrados no século XX, quando se produzem as maiores mudanças e a aparição de monumentos nestes campos de batalha, em ordem de cumprir a função pedagógica assignada pela História Pátria. Apesar de que os campos de batalha são parte de uma história nacional a partir da Independência, as trajetórias dos seus processos de construção e musealização têm semelhanças, que este artigo rastreia com a finalidade de chamar a atenção sobre a sua administração, manejo como Museus Local e futuro, a propósito, dos recentes e próximos bicentenários.

Palavras chaves: Campo de batalha, Independência, monumentos, patrimônio nacional

Résumé

Cet article analyse, de manière comparative, les processus de construction du patrimoine, les éléments muséographiques, la muséalisation et la dotation monumentale de six champs de bataille représentatifs des guerres d'Indépendance du début du XIXe siècle, dans la région sud de l'Amérique Latine: Pantano de Vargas et Boyacá (1819) en Colombie ; Carabobo (1821) au Venezuela ; Pichincha (1822) en Equateur; Junín et Ayacucho (1824) au Pérou. Bien que l'histoire de ses monuments commence au XIXe siècle, c'est lors des fêtes nationales des centenaires et cent cinquanteaires de l'Indépendance, célébrées au XXe siècle, que se produisent les plus grands changements et l'apparition de monuments sur ces champs de bataille, afin de remplir la fonction pédagogique assignée par l'Histoire de la Patrie. Malgré le fait que les champs de bataille s'inscrivent dans une histoire

nationale depuis l'Indépendance, les trajectoires de leurs processus de construction et de muséalisation présentent des similitudes, que cet article retrace afin d'attirer l'attention sur leur administration, leur gestion en tant que Musées de Site et d'avenir, au vu des récents et des prochains bicentennaires

Mots clés: Champ de bataille, Indépendance, monuments, patrimoine national

Резюме

В этой статье в сравнительном ключе анализируются процессы создания наследия, музеографические элементы, музеализация и монументальное оснащение шести репрезентативных полей сражений войн за независимость начала XIX века в южном регионе Латинской Америки. Америка: Пантано из Варгаса и Бояки (1819 г.) в Колумбии; Карабобо (1821 г.) в Венесуэле; Пичинча (1822 г.) в Эквадоре; Хунин и Аяучо (1824 г.) в Перу. Хотя история его памятников начинается в 19 веке, именно во время национальных праздников столетий и полутора веков Независимости, отмечаемых в 20 веке, происходят самые большие изменения и появление памятников на этих полях сражений, чтобы выполнять педагогическую функцию, возложенную на Историю Отечества. Несмотря на то, что поля сражений являются частью национальной истории с момента обретения независимости, траектории их строительства и процессы музейизации имеют сходство, которое прослеживается в этой статье, чтобы привлечь внимание к их администрированию, управлению как музеям места и будущему, относительно недавнего и предстоящие двухсотлетия.

Слова: Поле битвы, Независимость, памятники, национальное наследие

“Walter Benjamin da a entender que el progreso no es una persecución de los pájaros del cielo, sino una necesidad frenética de huir de los cadáveres esparcidos por los campos de batalla del pasado”¹

Introducción

Desde mediados del siglo XIX, la Independencia en América Latina se había convertido en una herencia que, como tal, debía entrar en una serie genealógica. La articulación de los movimientos nacionales descansaba en la cultura común con la antigua metrópoli que había hecho posible las primeras imágenes nacionales. La continuidad con el pasado colonial, del que eran deudoras las nuevas naciones a través de la lengua y la religión, garantizaba no solo la genealogía histórica, sino también, la legitimación del poder a través del discurso de la historia patria.²

Los recintos urbanos quedaron resignificados y reconciliados con el pasado colonial, e indígena en menor medida, dentro de la cultura de la conmemoración de la fiesta nacional de los centenarios de la Independencia, en el que las ciudades prestaron su escenario festivo para dar vida al calendario apologético de la nación, tanto en la república, como lo fue antes en la monarquía católica, con representaciones que se reiteran en el tiempo, al utilizar el espacio público para escenificar el poder de la monarquía, la iglesia o la república.

¹ Zygmunt Bauman, *Comunidad* (Bogotá: Siglo XXI, 2019), 12.

² Abel Martínez y Andrés Otálora, “Patria y Madre Patria. Las fiestas centenarias de 1910 y 1911 en Tunja”. *Historia y MEMORIA* n.º 5 (2012): 140.

Los centenarios de 1910 a 1924 en América Latina, se vieron atravesados por esta reconciliación y la revaloración del pasado colonial. Las celebraciones de la Independencia en Venezuela, Perú, Ecuador y Colombia hicieron referencia a España como madre y fuente de la civilidad de las naciones americanas y de la creación de las comunidades colectivas de la nación, entrando las repúblicas a la segunda década del siglo XX, reconciliadas con el pasado colonial y, la patria, con la madre patria.³

Con estos centenarios inicia la no muy conocida historia monumental de los campos de batalla en los países de la América Meridional, con una narrativa proporcionada por las academias de la lengua y de la historia más los discursos de las diócesis y las órdenes religiosas, todo representado por las academias de bellas artes, que siguieron el modelo clásico europeo.

Los campos de batalla en la América Meridional son un tema poco estudiado en la historiografía nacional en Perú, Ecuador, Venezuela y Colombia, marco geográfico de este artículo. Resulta curioso que, lugares considerados verdaderos “Altars de la Patria” por la historia académica, lugares donde se concretó la Independencia, que son objeto de conmemoración y veneración y motivo de historias de batallas contadas innumerables veces, aprendidas de memoria en la escuela o en el colegio, con o sin mitología, con o sin poesía, con o sin desfiles, pero siempre con los símbolos que identifican a la nación, cuya memorabilia

³ Abel Martínez y Andrés Otálora, “La República Celestial. El Centenario de la batalla de Boyacá en Tunja (1919)”. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 28 n.º 1 (2023): 48.

asocia las guerras de Independencia con la creación de la nación y de la república, campos de batalla que permanecen poco estudiados desde las historias de la Independencia - Nueva Historia política, Historia sociocultural, Historia de la guerra, Estudios visuales- y, prácticamente sin estudiar, desde la Museología.

Este artículo analiza en clave comparada, el proceso histórico de construcción, dotación monumental y posterior musealización de seis campos de batalla de la América Meridional: Pantano de Vargas y Boyacá (1819) en Colombia; Carabobo (1821) en Venezuela; Pichincha (1822) en Ecuador; Junín y Ayacucho (1824) en Perú; representativos de las guerras de independencia de inicios del siglo XIX, que pusieron fin a la soberanía de la monarquía española en esos territorios y que son parte importante de la construcción de la nación y de sus historias nacionales en Perú, Ecuador, Venezuela y Colombia.

La fiesta nacional de los centenarios de la independencia pone interés especial en estos lugares, que combina con las tradicionales celebraciones patrias en los recintos urbanos. Las fuerzas armadas nacionales, resaltan su papel y la narrativa académica de herederos de los ejércitos de la Independencia en estas celebraciones, que tiene en las distintas paradas militares uno de sus elementos principales. Los sesquicentenarios de la independencia serán otro de los momentos claves en la construcción y expansión del patrimonio de estos campos de batalla que, para ese momento, ya se habían consolidado como verdaderos “altares de la patria”.

Actualmente, restan por celebrarse los bicentenarios de las batallas de Junín y Ayacucho en Perú y han pasado ya los de Pantano de Vargas y Boyacá en Colombia; Carabobo en Venezuela y Pichincha en Ecuador, por lo cual, es un momento propicio para esta reflexión que busca llamar la atención sobre la administración y manejo como museos de sitio de estos importantes lugares del patrimonio nacional en la América Meridional.

Un caballo para el general Bolívar

La imagen pública y la representación iconográfica del *Libertador* Simón Bolívar, es un tema estudiado, tanto en Historia del Arte como en los estudios visuales. Existen representaciones del *Libertador* menos conocidas, relacionadas con los campos de batalla en los que directa o indirectamente la sombra de Bolívar estuvo presente (Figura 1).

El *Bolívar triunfante* del pintor académico colombiano Epifanio Garay, condensa el uso del campo de batalla como lugar donde surge y se materializa el héroe, el general victorioso que seguido por su ejército libertador se cubre de gloria y, entre aclamaciones, da vida a la nación.

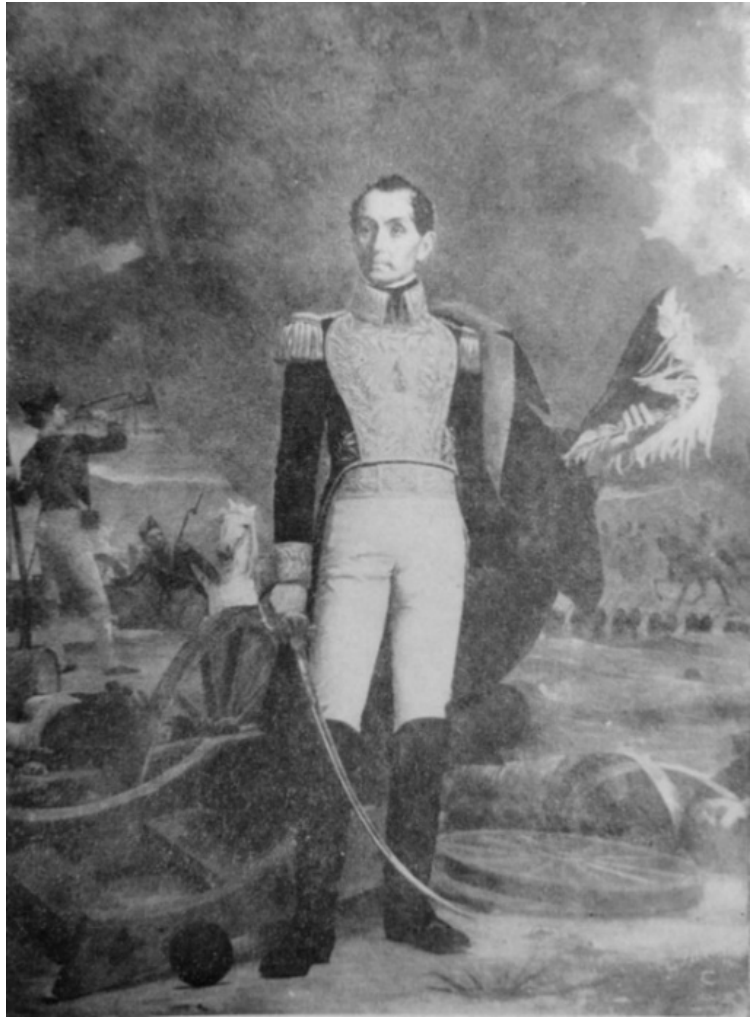


Figura 1. Bolívar triunfante (ca. 1886) de Epifanio Garay.⁴

El cuadro de gran formato (3,50 m. de alto por 2,60 m. de ancho) realizado para el palacio municipal de Cartagena, permite observar a un Bolívar en primer plano, con el sable y el tricornio en actitud triunfante, en una pequeña colina, detrás de la cual se desarrollan varias escenas épicas con grupos dispersos de soldados y caballos después de una batalla, entre cañones inutilizados, balas, ruedas inservibles, cadáveres de los expedicionarios vencidos, tambores silenciados, otro soldado patriota tocando la corneta a *la generala* para congregar al ejército entorno a su padre -el de la patria-, otro que ondea la bandera tricolor a caballo, los sombreros y los rifles de una compañía de infantería que sube la colina y otro soldado que le lleva a Bolívar su caballo *Palomo*, que montará para dirigir su proclama al ejército victorioso, que encarna a la nación.

Entre las nubes que amenazan tormenta y el humo de los cañones de la batalla recién terminada, los rayos de sol se van colando y se muestra el azul cielo andino iluminando al general victorioso, presagiando el porvenir, que no es otro que el advenimiento de la república, lugar de llegada para la felicidad de la nación reconstituida. La escena representada es la de una batalla terminada en un campo llano con una pequeña colina y, al fondo, el perfil de las montañas de los Andes como en el *Delirio sobre el Chimborazo*. Bolívar es el dueño indiscutible de la situación; como padre de la patria, ha triunfado.

⁴ Fuente: Nicolas García Samudio, "El Bolívar de Epifanio Garay", Revista *Bolívar* nº 5 (1951), 803.

La imagen, aparecida en la revista *Bolívar* del Ministerio de Educación Nacional de Colombia, en los años 50 del siglo pasado, con palabras del historiador Nicolás García Samudio, conocedor de los monumentos de los campos de batalla y promotor de su conservación: “evoca la imagen del Padre de la Patria en la más orgullosa de sus actitudes: Bolívar triunfante”.⁵

¿Cuál de las batallas de la Independencia evoca el cuadro? Seguramente, ninguna en particular, aunque pudieran ser todas en las que estuvo el *Libertador* y en donde hoy se encuentra su efigie. El cuadro robado en 2015 fue recuperado y restaurado un año después; se encuentra nuevamente en el palacio de la Proclamación de Cartagena. Los monumentos de los campos de batalla evocan esa figura plasmada a finales del siglo XIX por Epifanio Garay, la del general triunfante, que no solo ha ganado una batalla, sino que ha dado, con su victoria, vida a la nación y consagrado un altar perenne a los héroes de la república. Para el historiador Tovar Zambrano:

El héroe victorioso se convierte en [un] nuevo padre, en el padre de la Patria, al mismo tiempo que la grandeza y la gloria le pertenecen. La crónica, la narración histórica, la poesía patriótica, la iconografía y los rituales cívicos celebrarán su hazaña y contribuirán a su glorificación.⁶

⁵ *Ibidem*, 803-804.

⁶ Bernardo Tovar Zambrano. “Porque los muertos mandan: el imaginario patriótico de la historia colombiana”, en *Pensar el pasado*, ed. por Carlos Miguel Ortiz y Bernardo Tovar (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Archivo General de la Nación, 1997), 140.

Habría que ir más lejos, tras los hipotextos de estos monumentos o altares patrios. De acuerdo con Mary Beard, "los triunfos romanos han constituido durante siglos el modelo a seguir para toda conmemoración de un éxito militar". La historia de Roma está llena de estos triunfos y de otras ceremonias que se asimilaban a ellos, que ofrecían al general "un modelo al que ajustarse para celebrar su victoria en otros momentos y lugares, del mismo modo que también sugería a los autores antiguos un modelo con el que describir y representar estos festejos".⁷

Este modelo se encuentra dispuesto en estos campos de batalla, donde un general victorioso, el *Libertador*, o aquellos relacionados con él o bajo sus órdenes, lograron grandes éxitos militares. No podía ser otra la representación máxima del general victorioso sino la de un triunfo romano, el del padre de la patria, en ceremonias que inician su ciclo con los centenarios, oportunidad empleada por las naciones para dar su propia visión histórica de la Independencia,⁸ como lo hicieron en el sesquicentenario y, en menor escala, en el bicentenario.

El campo de batalla, un hecho de memoria

Es precisamente desde el campo de estudio de la Museología, que cualquier reflexión y análisis sobre *hechos de memoria* y los campos de batalla lo son de manera modélica en relación con ese ámbito de discernimiento de

⁷ Mary Beard, *El Triunfo Romano. Una historia de Roma a través de las celebraciones de sus victorias* (Barcelona: Crítica, 2009), 8, 355.

⁸ Virginia Guedea, Coord., *Asedios a los Centenarios (1910 y 1921)* (México: Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 69.

memorias que es la construcción de la identidad nacional–, no puede prescindir, primero, de precisar su campo fenomenológico; precisar eso que Paul Ricoeur denominó “los fenómenos mnemónicos”.⁹

En los diferentes campos de batalla de América Meridional se pueden establecer los fenómenos mnemónicos en juego – y en campo– en esos hechos. Retomando la reflexión del historiador ecuatoriano Guillermo Bustos, sobre la conmemoración del centenario de la batalla de Pichincha:

En el aniversario de 1922 se puede observar el entrelazamiento del discurso histórico, el ritual social y el patriotismo. Todo esto forma parte de una construcción social y cultural que echa mano del conocimiento histórico disponible, organiza una liturgia cívica en la esfera pública, y apela al sentimiento social e individual de amor y lealtad a la patria, un recurso moral que se presenta con aire incuestionable.¹⁰

Los fenómenos mnemónicos implicados en este complejo hecho de memoria, la conmemoración del centenario de la batalla de Pichincha, habrían de ser: la conmemoración, el saber histórico, las narrativas del pasado, el interés colectivo del presente y la comunidad de memoria (¿quiénes deben recordar y olvidar qué?). En palabras de Bustos:

¿Qué registros del pasado se volvieron significativos mediante las conmemoraciones? ¿Qué lugar ocupaba el saber histórico y la figura del historiador en esa

⁹ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Madrid: Editorial Trotta, 2003), 13.

¹⁰ Guillermo Bustos, *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950* (Quito: Fondo de Cultura Económica, 2017), 19.

relación? ¿Qué narrativas del pasado representaron las conmemoraciones? ¿Quién y a partir de qué medios ganó autoridad y legitimidad para hablar en nombre del pasado y del interés colectivo del presente? ¿Cuál fue el papel que la Iglesia y la religión jugaron frente al patriotismo, la memoria y la nación? ¿Qué rol cumplió el Estado en este proceso y cuáles fueron los desafíos que la secularización de la sociedad enfrentó en el contexto de la elaboración de la memoria nacional? ¿Cuál fue la relación entre relato histórico, memoria e identidad nacional? ¿Quiénes debían recordar y olvidar qué (y a través de qué medios) para integrar la comunidad de memoria llamada Ecuador, y quiénes determinaron los contenidos de dicha memoria?¹¹

Los fenómenos mnemónicos que configuran y precisan el complejo hecho de memoria *campos de batalla* implican, lo que Ricoeur denominó “figuras de la explicación y de la comprensión”.¹² Tales fenómenos mnemónicos, cuando se configuran en un determinado hecho de memoria, precisamente, en figuras de la explicación y la comprensión, delimitan el campo epistemológico de ese determinado hecho de memoria e instituyen un específico ámbito de reconocimiento, expresión e indagación para ese hecho, ya no solo histórico sino también cultural. Instituyen ese modo específico de la museología que se ha dado en llamar Museo de Sitio.

A partir del análisis de la descripción y de los elementos monumentales de los campos de batalla en la América Meridional, se pueden establecer las figuras de la

¹¹ *Ibidem*, 19.

¹² Ricoeur, *op. cit.*, 14.

explicación y de la comprensión que están implicadas en su eventual configuración. Siguiendo la reflexión de Bustos:

Las conmemoraciones, el recuerdo colectivo de los ‘padres de la patria’ y otros personajes, la erección de monumentos, la participación del país en ferias internacionales y la organización de ferias nacionales colocaron en primer plano la cuestión de los contenidos de la memoria nacional [...]. Las sucesivas conmemoraciones públicas fueron las actividades que pusieron en escena, más que ninguna otra, la elaboración y divulgación masiva de la memoria nacional. Estos aniversarios permitieron reelaborar el recuerdo colectivo y se articularon como vastos mecanismos de ingeniería social que definieron cognitiva y afectivamente el contenido histórico de la identidad nacional.¹³

La estatuaria heroica, la monumentalidad de la conmemoración (obeliscos, columnas, altares a la patria, arcos del triunfo), banderas, “eternas” llamas y el muralismo alegórico –figuras presentes en los procesos de musealización de los campos de batalla–, constituyen las figuras de la explicación y de la comprensión, en cuanto “vastos mecanismos de ingeniería social que definieron cognitiva y afectivamente el contenido histórico de la identidad nacional”. Tales figuras constituyen el entramado simbólico de los rituales:

¿Qué recordaban las distintas conmemoraciones y qué tipo de rituales o ceremoniales pusieron en marcha?
¿Quiénes las promovieron y dirigieron y cómo el público las consumió? ¿Cómo se dramatizaba el pasado al que

¹³ Bustos, op. cit, 35.

estas ceremonias honraban? ¿En qué contextos políticos y sociales las conmemoraciones operaban?¹⁴

Estas figuras de la explicación y de la comprensión, instituyen un específico ámbito de reconocimiento, expresión e indagación para el hecho de memoria campos de batalla y lo hacen a partir de un discurso dominante, en el orden simbólico, en nombre de una nación por inventar.¹⁵

La musealización de los campos de batalla encuentra su especificidad cultural, su inequívoca y fundamental función epistemológica en relación con determinados hechos de memoria, no solo en la acción de proteger un patrimonio situado histórica y territorialmente sino, más bien, en la de hacer surgir tal o cual figura de la explicación y la comprensión. Mejor dicho –y para hacer uso de una expresión común a la museología contemporánea– en la disposición a hacer época.

La peculiaridad museológica de estos campos de batalla, entendidos como museos de sitio, la podemos encontrar en la correspondencia que un museo de sitio establece con esta específica instancia de la memoria, en palabras de Henri Bergson: “Esta representación no contiene tanto las imágenes mismas como la indicación de lo que hay que

¹⁴ *Ibidem*, 32.

¹⁵ “Ese estudio sistemático [el de la historiografía hispanoamericana del siglo XIX] y en clave histórico-antropológica le permitió a [al reconocido historiador colombiano] Germán Colmenares, definir la historiografía decimonónica como una contracultura, esto es, como un discurso dominante en el orden simbólico que, en nombre de la nación por inventar, velaba las otras presencias del denso entramado social americano”. Oscar Almario García, “Germán Colmenares: ‘clásico’ de la historiografía colombiana”, en *Una obra para la Historia: Homenaje a Germán Colmenares*, ed. por Diana Bonnet (Bogotá: Universidad del Rosario, 2015), 17.

hacer para reconstruirlas”.¹⁶ El campo de batalla como museo de sitio, se dispone a partir de una nueva espacio-temporalidad, del que la historia patria se ha apropiado para su uso pedagógico; se trata de inventar la propia época de fiesta nacional, a partir de una distancia con otra, la que le dio origen al campo en la Independencia.

El museo de sitio expresa un dinamismo, Bergson lo llamaba “esquema dinámico” y lo refería a ciertos modos de la memorabilidad, en el que el hecho de memoria ya no es una representación de algo, las imágenes mismas, sino la indicación de lo que hay que hacer para reconstruir esas imágenes; el hecho de memoria es la alteridad misma de otra época en relación con la cual surge la textura de la nueva. El campo de batalla como museo de sitio no se expresa por medio de objetos (sables, balas de cañón, fusiles), sino a través de estados de cosas: las figuras de la explicación y de la comprensión que son los monumentos.

Esa suerte de esquema dinámico por medio del que se expresa, en específicas ocasiones, la memoria, esa suerte de esquema dinámico en que está recogida la peculiaridad museológica del museo de sitio, puede ser identificado con las cualidades temporales –la dimensión distinta, la temporalidad heterogénea– del campo de batalla. El esquema dinámico corresponde a ese plano de la memoria en que acordarse y saber se superponen; corresponde al movimiento de la rememoración en que los propios acontecimientos, según el régimen del conocimiento

¹⁶ Henri Bergson, *La energía espiritual. Obras escogidas* (México: Aguilar, 1959), 888.

histórico, tenderán a acercarse a los estados de cosas que son las celebraciones de la fiesta nacional.

La reflexión de Óscar Almario, sobre la importancia de la labor historiográfica de Germán Colmenares, puede constituirse como corolario para esta reflexión museológica en la que “la conciencia estética no debe separarse de la conciencia histórica; esta última se convierte así en condición de posibilidad de la primera”:¹⁷

En esa dirección, se abre un horizonte para reinterpretar la tradición, redescubrir su ‘carácter dinámico y dimensión productiva’, y por lo tanto su condición de factor imprescindible de los procesos de cambio e innovación intelectual [...], el concepto ‘tradiciones (s)electivas’ contribuye a identificar procesos y acontecimientos de la modernidad en los que emergen actores forzados a autoconstituirse y que por lo tanto están urgidos de pasado para afirmarse en el presente, en lo que Fernández Sebastián describe como la escogencia por los modernos de sus predecesores, mediante un mecanismo que selecciona ad hoc componentes del pasado, con lo cual tradición e innovación no se presentan ya como dimensiones y dinámicas contrapuestas sino complementarias.¹⁸

El museo o, mejor, la musealización, es aquí, como quiso Jacques Rancière, “una máquina óptica que nos muestra el pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad

¹⁷ García, *op. cit.*, 20.

¹⁸ *Ibidem*, 23.

intelectual, que hace pensable el tejido”.¹⁹ Se trataría de un estado de la cultura determinado por la “hermenéutica de la condición histórica de los hombres que somos”.²⁰

Historia militar y campos de batalla en la América Meridional

Durante el siglo XIX y XX en Europa y América, la historia que se impartía en escuelas primarias y en colegios de secundaria, estaba relacionada con las glorias militares de los estados-nación surgidos durante las guerras de Independencia, tanto en la península –contra Francia-, como en la mayor parte del imperio colonial de la monarquía en América. La exageración y el uso de los campos de batalla, estaba relacionado con su instrumentalización, convirtiendo a la historia militar en una suerte de lista de batallas y fechas.

En Europa y, en especial, en los Estados Unidos con la *Guerra Civil Americana*, a inicios del siglo XX, las historias de batallas fueron positivamente consideradas. Los museos narraban las glorias y triunfos militares. Sin embargo, para mediados del siglo pasado, con la experiencia de dos guerras mundiales y el surgimiento de los movimientos pacifistas:

Culpaban a los historiadores sobre estos desastres ya que construían un discurso histórico a partir de la guerra, la visión sobre ésta comenzó a cambiar radicalmente. Además, se excluyó como objeto de

¹⁹ Jacques Rancière, *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2013), 11.

²⁰ Ricoeur, *op. cit.*, 14.

estudio la historia de la guerra, y si se tenía que discutir sobre esta temática se utilizaban términos abstractos y simbólicos.²¹

El desprestigio sufrido por la Historia militar quedó ligado a militarismos y dictaduras y a corrientes historiográficas en las que la Historia militar ha desaparecido o se ha disminuido en pro de favorecer una cultura de la paz.²² La historia militar -y la de la guerra- debe abocarse al empleo de la metodología histórica y de las ciencias sociales auxiliares, en un intento por estudiar su pasado, sin caer en el patriotismo, que ha enmascarado durante tanto tiempo estos espacios, en especial, cuando de hechos fundantes se trata, en los países de América del Sur:

A menudo las colisiones entre grupos armados se dan al margen de los espacios antropizados de guerra y puede ser frecuente que los ejércitos choquen en espacios aleatorios [...]. Estos espacios no previstos también pueden convertirse en espacios de guerra y si son terrestres en campos de batalla [...], dichos campos de batalla pueden ser objeto, o no, de intervenciones antrópicas, de fortificaciones de campaña, campamentos, cementerios, etc. según la duración del enfrentamiento y las capacidades humanas y tecnológicas de los contendientes enfrentados [...]. En el devenir de una guerra los movimientos y decisiones de los contendientes pueden implicar la generación de espacios de guerra en los lugares más insospechados [...],

²¹ Patricia Bou Pérez, "Tras la batalla de Austerlitz: proyecto de musealización" (Trabajo de Grado en Arqueología, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014), 1.

²² F. Xavier Hernández, "Espacios de guerra y campos de batalla". Revista *Íber* n.º 51 (2007): 7.

por tanto, el concepto de espacio de guerra debe entenderse también en un sentido amplio.²³

En la década de los 90 del siglo XX, con la caída del Muro de Berlín, la historia militar reapareció con nuevas herramientas y desde distintas disciplinas. El estudio de la guerra como campo a historiar, con el desarrollo de la arqueología de campos de batalla, con especial mención en los de la guerra civil de los Estados Unidos, abría así nuevas perspectivas.

Los campos de batalla de la América Meridional objeto de análisis a continuación son:

- Pantano de Vargas²⁴ y Boyacá²⁵ (1819) en Colombia;

²³ *Ibidem*, 9-10.

²⁴La batalla del pantano de Vargas sucedió el 25 de julio de 1819, en el camino de Tunja a Sogamoso, se enfrentaron el Ejército Libertador, que venía de ascender el páramo de Pisba y la III División del Ejército Expedicionario, con cuartel en Tunja, encargada de proteger las líneas de suministros y la capital virreinal. A las 5 pm la batalla se vio interrumpida por la lluvia. Los realistas se retiraron a Paipa y los patriotas quedaron dueños del campo. La carga de los lanceros que derrotarían a los Húsares de Fernando VII, constituyen su monumento principal, inaugurado en el sesquicentenario. Antes existió el monumento a la Victoria, con la escultura de Juan José Rondón, realizado en los años 30 del XX. Cuenta con un Museo Comunal del sitio renovado para el bicentenario. Es Monumento Nacional de Colombia (1974).

²⁵ La batalla de Boyacá se dio el 7 de agosto de 1819 en el camino real de Tunja a Santafé, capital del virreinato, en un pequeño valle atravesado por un puente sobre el río Boyacá. Tras la acción de Vargas, en un movimiento estratégico, Bolívar logró la toma de Tunja, dejando al ejército del rey en Paipa. Para alcanzar y defender la capital del reino, los del rey iniciaron una marcha forzada que culminó en una venta al pie del puente, donde los interceptan los patriotas quienes logran vencerlos. El primer monumento del campo fue el obelisco, el único que se conserva del s. XIX, seguido del puente, el monumento de Von Miller y el de Santander. Fue Parque Nacional (1940); en el sesquicentenario (1969), adquiere su configuración actual. Se encuentra atravesado por la Carretera

- Carabobo²⁶ (1821) en Venezuela;
- Pichincha²⁷ (1822) en Ecuador;

Central del Norte. Es Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional de Colombia (2006).

²⁶ El campo de Carabobo es un paseo monumental histórico en homenaje a los héroes de Venezuela, al suroeste del municipio Libertador, cerca de Valencia, capital del estado. Carabobo le dio la Independencia a la Capitanía de Venezuela. La acción librada el 24 de junio de 1821, enfrentó al ejército realista, a cargo del mariscal Miguel de la Torre, con el ejército Libertador de Bolívar. Cuenta con un número significativo de elementos museográficos unidos por la Avenida monumental. El obelisco (1901) no llegó a nuestros días, sobrevive el arco de triunfo del centenario (1921) y el Altar de la Patria de 1930. Para el sesquicentenario construyeron el Mirador, el Diorama y la avenida y, en el bicentenario han realizado grandes monumentos, nuevos museos y el Mural de Hierro de Carabobo, que representa el sable del *Libertador*. El Altar de la Patria fue declarado Monumento Histórico Nacional (1961) y Sitio de Patrimonio Histórico Campo de Carabobo (1986).

²⁷ En la noche del 23 y la mañana del 24 de mayo de 1822, el Ejército Libertador, al mando de Sucre, logró llegar a la cima del cerro Chilibulo, que domina Quito. Descendiendo se llega al campo inclinado de Chaquimalla. Por el oriente, un descenso pronunciado hacia Quito, resguardada por la fuerza realista en el cerro del Panecillo al mando de Melchor Aymerich. A las 9 am los realistas iniciaron el ascenso. La carga de los batallones *Yaguachi* y *Cazadores de Paya* terminó por decidir la batalla a favor de los independentistas. El 25 de mayo se protocoliza la rendición realista en el Panecillo y, en la tarde, en las torres de la recolecta de la Merced, se iza la bandera colombiana, detrás, el cementerio donde fueron enterrados los muertos. Es el único campo de batalla urbano, se encuentra en la Cima de la Libertad, uno de los cuatro museos regentados por el Ministerio de Defensa de Ecuador. En 1922 se colocó un obelisco, pero fue en 1975 cuando se emprendió el Templo de la Patria, levantado por ingenieros del ejército con diseño de Milton Barragán Duamet. El museo abrió en 1982 con varias salas y murales como el *Canto a la Rebelión* de Kingman.

- Junín²⁸ y Ayacucho²⁹ (1824) en Perú;

Campos de batalla que evocan la figura del general triunfante, modelo que está dispuesto en ellos, donde un general victorioso, el *Libertador*, logra grandes éxitos militares, en representaciones que inician su ciclo con los centenarios y continúan en los sesquicentenarios y bicentenarios, oportunidad empleada por las naciones latinoamericanas para dar su propia visión de la Independencia.

Vargas, Boyacá, Carabobo, Pichincha, Junín y Ayacucho se constituyeron en elementos conmemorativos en los cuales

²⁸ La batalla de Junín ocurrió el 6 de agosto de 1824 en la pampa de Junín o Chacamarca, noroeste del valle de Jauja, cerca al lago Junín. El virrey de La Serna había establecido en Cusco su base. El *Libertador* se encontró con la fuerza realista comandada por Canterac en el lago Junín. El ataque de los *granaderos del Perú* y los *Húsares de Colombia* llevó a la pampa de Junín a los realistas que fueron vencidos. El primer monumento a la batalla fue levantado en 1846, reemplazado en el centenario (1924), por un obelisco a los "Héroes Vencedores de Junín", con un sol radiante de la victoria con la palabra JUNÍN en fondo negro, elaborado por trabajadores de la *Cerro de Pasco Cooper Corporation*, en la ciudad del mismo nombre, cuyos habitantes financiaron la obra. A los lados las banderas de los países libertados. Santuario Patriótico Nacional de Chacamarca (1974), el obelisco es Patrimonio del Perú (2014) y Sitio Histórico de Batalla de la pampa de Junín (2018). En una gran área natural a cargo del Servicio Nacional de Áreas Protegidas por el Estado.

²⁹ En la pampa de la Quinua, noroeste de la ciudad de Ayacucho-Huamanga, se llevó a cabo la batalla el 9 de diciembre de 1824. La victoria patriota puso fin a la presencia militar española en los Andes y consolidó la Independencia de Perú. Enfrentó al Ejército Unido Libertador del Perú de Sucre y al realista, de Canterac y el virrey La Serna. En el campo se construyeron monumentos a la victoria, pero hasta el sesquicentenario (1974), el gobierno de las Fuerzas Armadas del Perú erigió el obelisco que domina la pampa. El museo de sitio está remodelación en el cercano pueblo de Quinua en la "Casa de la Capitulación". Desde 1973 es Monumento Histórico a la Pampa de la Quinua Escenario de la Batalla de Ayacucho, elevado a la categoría de Sitio Histórico de Batalla (2017). El obelisco es Monumento integrante del Patrimonio Cultural de la Nación (2018).

el estado-nación de Colombia, Venezuela, Ecuador y Perú y sus héroes pudieran ser celebrados, inaugurando así el ciclo de las historias nacionales en América Latina, en especial en la América Meridional, en donde estos tendrían tanta importancia a lo largo de doscientos años, como lugares en los que se transmitían los valores patrióticos como el heroísmo, el culto a los padres de la Patria y el homenaje a los símbolos del estado nacional, la bandera, el himno y el escudo (Figura 2).



Figura 2. Bicentenario en el campo de batalla del pantano de Vargas.³⁰

La historia patria está hecha en clave de programa pedagógico de la conmemoración y uno de los objetivos primordiales que la impulsó y consolidó como parte del discurso histórico de la nación en Hispanoamérica, fue la representación iconográfica de los héroes como prohombres; tal representación puede encontrarse en todos

³⁰ Fuente: Fotografía de Andrés Otálora (2019).

los campos de batalla relacionados en el factor pedagógico que desarrolló esta imaginería patria.

Un interés educativo que tendría como destinatarios de privilegio a los niños, a quienes se quería proveer de imágenes que les explicaran la historia de sus países de forma más didáctica y comprensible que las narraciones a viva voz y las descripciones textuales, lo que a menudo es complementado con la visita a lugares o monumentos históricos. Las escuelas públicas tuvieron como cometido educar al soberano en las nociones primordiales de amor a la patria, sentimiento ante el que se debía exaltar la imaginación del alumnado. La patria fue tomada como sinónimo de altar, de verdadero templo pleno de valores morales.³¹

Como bien lo expresa Sandra Rodríguez, un proyecto, el de la historia patria, por encima de los partidos, “consideraba el pasado como objeto de veneración y no como objeto de estudio, como arte de anticuario y no como ámbito de investigación para comprender el presente”.³²

Los campos de batalla en la América Meridional, en clave comparada

Los monumentos que Colombia, Venezuela, Ecuador y Perú adelantaron para dotar a la genealogía de la república del lugar en donde, según esa misma genealogía, descansa la

³¹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX)”, en *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, ed. por Manuel Chust y Víctor Mínguez (Valencia: Universitat de València, 2003), 303.

³² Sandra Rodríguez, *Memoria y olvido: usos públicos del pasado en Colombia, 1930-1960* (Bogotá: Universidad del Rosario, Universidad Nacional de Colombia, 2017), 42.

esencia misma de la nación, en los campos de batalla de Vargas, Boyacá, Carabobo, Pichincha, Junín y Ayacucho, inicia en el siglo XIX con la propia batalla, el lugar en donde morían los mártires y vencían los héroes, el campo de batalla, el “altar de la patria”. Sin embargo, la monumentalidad del campo se viene construyendo desde los centenarios de la Independencia; es en los sesquicentenarios cuando se realizan las más grandes obras y cambios y, en mucho menor grado, en los recientes bicentenarios.

A continuación, presentamos, a través de tablas, el análisis comparativo de los aspectos más relevantes en cuanto a su monumentalidad, lo que revela las similitudes de la trayectoria de la historia patria en los cuatro países andinos, con respecto a sus campos de batalla fundacionales (Tabla 1).

Nombre del campo	Fecha de la batalla	Resultado político	Declaratoria Nacional	Administrador actual
Pantano de Vargas	25 de julio de 1819	Repliegue de la III División del Ejército Expedicionario	Decreto 1744 del 1 de septiembre de 1975 del Gobierno Nacional	Alcaldía de Paipa y Grupo de Caballería Mecanizado No. 1 de Bonza (Duitama)
Boyacá	7 de agosto de 1819	Liberación del territorio central del Virreinato de Nueva Granada, su capital Santafé y su provincia más poblada, Tunja	Resolución 1066 del 2 de agosto de 2006 del Ministerio de Cultura	Gobernación de Boyacá y Batallón Bolívar (Tunja)

Carabobo	24 de junio de 1821	Liberación del territorio de la Capitanía General de Venezuela, los expedicionarios conservan solo la línea de costa	Declaración como Monumento Histórico Nacional y sitio de Patrimonio histórico por la Junta Nacional y Conservadora del Patrimonio Histórico y Artístico de la Nación de 3 de julio de 1961	Ministerio del Poder Popular para la Defensa
Pichincha	24 de mayo de 1822	Liberación de la sierra y la capital de la Audiencia de Quito	Parte de los Museos de la Defensa del Ministerio de Defensa del Ecuador	Ministerio de Defensa del Ecuador
Junín	6 de agosto de 1824	Asegurar el control de Lima y abrir camino hacia el Alto Perú a las tropas del Ejército Libertador del Sur	Decreto Supremo 0750 de 7 de agosto de 1974 y Resolución viceministerial 127 de 22 de julio de 2019	Servicio Nacional de Áreas Naturales Protegidas por el Estado
Ayacucho	9 de diciembre de 1824	Dstrucción de la fuerza realista del Alto Perú y entrada triunfal a Cusco, sede temporal del virrey del Perú	Resolución Suprema 709 de 23 de febrero de 1973 y Decreto Supremo 119 de 14 de agosto de 1980	Servicio Nacional de Áreas Naturales Protegidas por el Estado

Tabla 1. Creación de los campos de batalla en la América Meridional. Fuente: Elaboración propia.

Los campos de batalla comparados pertenecen a una misma época (1819-1824), que se enmarca en el ciclo de revoluciones en el mundo hispánico (1808-1830), lugares que refieren a batallas definitivas que llevaron a la independencia política de cinco países y de allí la razón por la cual la genealogía de las fuerzas armadas de estas repúblicas de la América Meridional, está relacionada con las fechas de las batallas y con la creación de la nación que, siguiendo a Clement Thibaud³³ con su concepto de

³³ Clément Thibaud, "Definiendo el sujeto de la soberanía: repúblicas y guerra en la Nueva Granada y Venezuela, 1808-1820, en *Las armas de la Nación*:

“soberanía alterna”, encarnaron los ejércitos de la independencia. Por esto, las actuales fuerzas armadas de los países andinos celebran su día en estas fechas y, además, garantizan la protección y vigilancia de los campos de batalla fundacionales de la república, razón por la que son actores en su administración.

El caso paradigmático es el campo de Carabobo, donde se realizan todas las paradas militares del gobierno de la República Bolivariana de Venezuela. El otro es el campo de Pichincha que, al quedar absorbido por el crecimiento urbano de Quito, es el más musealizado, al estar ocupado en su totalidad por el Templo de la Patria, estructura visible desde el centro histórico de la capital ecuatoriana, donde se encuentra la atalaya, que simboliza la vigilancia permanente de las fuerzas armadas sobre la nación (Figura 3).

En Perú, la situación es distinta, por estar ubicados los campos en las alturas de los Andes. Por tanto, su administración le corresponde al Servicio de Áreas Naturales Protegidas SERNANP, mientras que, en Colombia, los campos de batalla de Vargas y Boyacá tienen una administración mixta -confusa en cuanto a responsabilidades- entre la alcaldía del municipio de Paipa y el batallón de caballería, el primero, y la gobernación del departamento de Boyacá y el batallón Bolívar de Tunja, el segundo.

independencia y ciudadanía en Hispanoamérica 1750-1850, ed. por Manuel Chust y Juan Marchena (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007), 186.

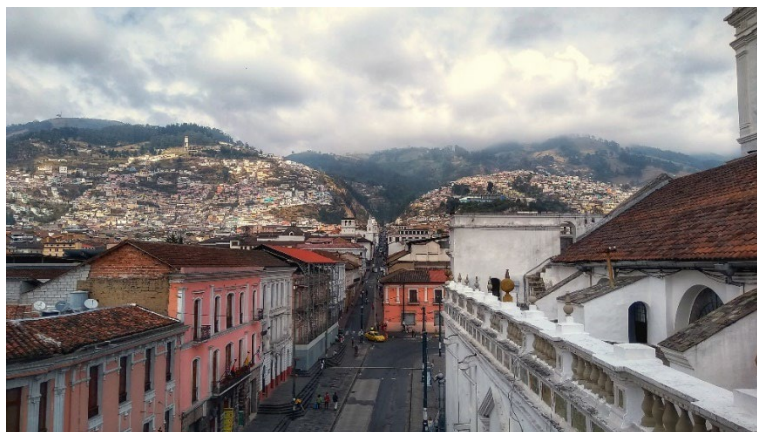


Figura 3. Vista de la Cima de la Libertad (campo de Pichincha) desde Quito.³⁴

Los campos de batalla de la América Meridional fueron declarados patrimonios de las naciones en el momento en que se celebran los sesquicentenarios, a excepción de Boyacá, que debió esperar hasta el año 2006. Tantas décadas de homenajes, ofrendas florales, izadas de bandera, placas conmemorativas, largos discursos, odas patrias, himnos, desfiles y bandas de guerra, no habían contemplado las más simples labores legales y administrativas. El “Parque Nacional” del campo de Boyacá fue declarado en 1940, cuando se amplió el terreno, bajo el patrocinio de la Academia Colombiana de Historia, situación que sirvió para ampliar el área del lugar histórico, patrimonio de la nación.

Los campos de batalla inician su desarrollo como sitio monumental y erigen los primeros obeliscos ya en el centenario, obeliscos específicamente porque fue precisamente ese espíritu del siglo XIX con el que la nación

³⁴ Fuente: Fotografía de Andrés Otálora (2019).

-las naciones- celebró en los casos analizados su centenario, en la segunda y tercera décadas del siglo XX. Vuelven a llamar la atención estos campos de batalla en el sesquicentenario y en el bicentenario. Es factible que se tenga que esperar otros 50 años, para ver un nuevo e importante desarrollo museológico y patrimonial de los mismos, o al menos alguna placa conmemorativa (Tabla 2).

Nombre del campo de batalla	Primer monumento erigido	Construcción de monumentos	Monumento principal	Mapa de la batalla
Pantano de Vargas	Monumento de la Victoria a Juan José Rondón (ca. 1934)	1934-1972	A los lanceros del Pantano de Vargas	Si (museo de sitio)
Boyacá	Obelisco (1878)	1878-1969	Puente de Boyacá	No
Carabobo	Columna ática (1901)	1901-2021	Altar de la Patria	Si (Mirador del campo de Carabobo)
Pichincha	Obelisco (1920)	1975-1996	Templo de la Patria de la Cima de la Libertad	Si (maqueta en la sala del Museo de Sitio, Templo de la Patria)
Junín	Obelisco provincial (1846)	1925	Obelisco a los vencedores de Junín	Si (museo de sitio)
Ayacucho	Alegoría a la Libertad (1897)	1974	Obelisco a los vencedores de Ayacucho	Si (en el obelisco)

Tabla 2. Historia monumental de los campos de batalla en la América Meridional. Fuente: Elaboración propia.

De los obeliscos levantados tempranamente en el siglo XIX en los campos de batalla de la América Meridional y las alegorías a la Victoria y a la Libertad de Vargas y Ayacucho, no han llegado hasta el presente más que el obelisco de Boyacá, luego de sufrir dos traslados, sin lograr cumplir con su objetivo y quedar despojado de los cuatro bustos que lo rodeaban desde agosto de 1919. En Vargas, uno de los medallones laterales y el del escudo nacional del primer monumento, se conservan aún en el museo de sitio. En cuanto al obelisco de Pichincha de 1920, primer referente de este campo llama la atención una de las cuatro placas de sus costados, dedicada, en nombre del pueblo del Ecuador, “al heroico soldado español”, por parte del congreso nacional en la ceremonia de 1932, ejemplo del hispanismo de inicios del siglo XX, escenificado en las naciones andinas.

El sesquicentenario de las batallas se convirtió en el momento constructivo más importante de estos lugares de memoria. Fue un punto de inflexión para promocionar la independencia de las naciones latinoamericanas y configura su fisionomía actual, tal como en la pampa de la Quinua en el campo de Ayacucho con su obelisco (Figura 4). En el bicentenario se hicieron obras en menor escala, a excepción del campo de Carabobo, donde se inauguró el monumento más grande, el sable del *Libertador*, el mural de hierro y nuevas obras museográficas.

Los mapas de las batallas hacen parte de estos sitios, ya que permiten la comprensión del campo histórico en museos o centros de interpretación para los visitantes. La única y muy notable excepción es el campo de Boyacá, donde si bien, hay un relato mural de la ruta libertadora desde Angostura hasta Santafé, en el segundo piso del edificio del ciclorama,

obra del sesquicentenario, no existe un mapa de la batalla, lo que ha llevado a que los visitantes se vayan sin entender o sean sometidos a distintas interpretaciones de la batalla, resultado de las versiones académicas sobre este hecho de armas, que son interpretadas por los guías del sitio y la unidad de ceremonial histórico de la Gobernación de Boyacá, que inauguró en 2022 una burocrática oficina en el campo.



Figura 4. Obelisco (1974) del campo de batalla de Ayacucho en la pampa de la Quinua.³⁵

³⁵ Fuente: Fotografía de Luz Helena Martínez Santamaría (2009).

Los monumentos reflejan las ideas del romanticismo decimonónico y de la historia patria escrita en tiempo de los centenarios, así como el gusto estético de las academias de arte del momento, en donde existía un sentimiento de reconciliación con España como madre patria de los países andinos -el hispanismo-, mediado por la pérdida del departamento colombiano de Panamá y el reconocimiento de este como nueva república por parte de los Estados Unidos. Existen excepciones en el sesquicentenario en Vargas, Pichincha, Carabobo y, recientemente, en el monumento de este último campo, que utilizan un lenguaje más moderno.

El campo es un elemento rural, característico de estas guerras de independencia, que se combatieron en los caminos y puentes que unían las coloniales ciudades. La única excepción es el templo de la Patria en la Cima de la Libertad de Pichincha, en las faldas del volcán del mismo nombre, hoy zona urbana de Quito. Los campos de batalla, a excepción del de Carabobo, están ubicados en las alturas andinas de páramos y punas, entre las nubes, el frailejón y las vicuñas, llamas y alpacas (Tabla 3).

Nombre del monumento	Urbano	Rural	Altura en msnm	Distancia a la capital más cercana	Área en Hectáreas	Geografía
Pantano de Vargas		x	2487	60 km (Tunja-Boyacá) y 11 km (Paipa - Boyacá)	6	Montañas que bordean el camino de Tunja a Sogamoso al pie de un pantano
Boyacá		x	2860	14 km (Tunja - Boyacá) y 110 km (Bogotá)	45,43	Valle atravesado por un río; camino real entre Tunja y Santafé de Bogotá

Carabob o		x	490	20 km (Valencia - Carabobo)	3306	Planicie cercana al lago y la ciudad de Valencia
Pichincha	x		3100	500 m al convento de San Diego, afueras de Quito	10 aprox.	Camino secundario en las faldas del volcán Pichincha para descender a Quito
Junín		x	4.105	170 km (Lima) y 3 km (Heroica ciudad de Junín)	338,42	Zona del pantano, las faldas del cerro Junín-punta, el abra de Chacamarca, planicie sur del lago de Chinchaycocha entre Lima y Jauja
Ayacuch o		x	3275	37 km (Huamanga-Ayacucho)	300	Pampa de la Quinua

Tabla 3. Ubicación y geografía de los campos de batalla en la América Meridional. Fuente: Elaboración propia.

La extensión de los campos varía, desde el más pequeño, Vargas, hasta las más de tres mil hectáreas del campo de Carabobo (Figura 5). Las distintas declaratorias siempre han buscado reglamentar la extensión y los límites de estos lugares, lo que hace que varíen el número de hectáreas o que se tengan distintos problemas con los vecinos, por tratarse de áreas rurales, como puede verse en el de Boyacá.

Junín es el de más difícil accesibilidad y el que cuenta con un área natural protegida, que rodea el área histórica del campo de batalla. Boyacá, por el contrario, padece de exceso de acceso, ya que la doble calzada de la Carretera Central del Norte atraviesa y divide en dos el campo de batalla. Este aspecto dificulta paradójicamente el acceso de los visitantes a la zona del enfrentamiento principal, donde se ubica el

obelisco, primando el área del puente en donde se desarrolló la batalla entre las vanguardias, alterando con ello la interpretación de la batalla de Boyacá.³⁶



Figura 5. Campo de Carabobo.³⁷

El único campo de batalla sin organización museal es el de Boyacá. La actividad de interpretación está limitada y es utilizada solo cada celebración del 7 de agosto. Al no existir museo, no es posible la existencia de un sitio de interpretación y todo queda en manos de la experiencia que los visitantes tengan en su visita. El ciclorama de Boyacá

³⁶ Abel Martínez y Andrés Otálora, "La memoria de tanto inmortal. El campo de Boyacá, 1819-2015", en *La Segunda Batalla de Boyacá: Entre la Identidad Nacional y la Destrucción de la Memoria Vol. I—Debate Histórico*, ed. Javier Guerrero y Luis Wiesner (Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia—UPTC, 2015), 56.

³⁷ Fuente: República Bolivariana de Venezuela - Instituto de Altos Estudios del Poder Electoral, *Arco de Triunfo. Campo de Carabobo—Venezuela* (Caracas: Consejo Nacional Electoral, 2021), 2.

estuvo planteado desde el inicio, para convertirse en ese espacio de interpretación, pero se encuentra subutilizado (Tabla 4).

Nombre del campo de	Museo de sitio	Centro de Interpretación	Museo para niños	Página web
Pantano de Vargas	Si (activo)	No	No	No
Boyacá	No	Si (no activo)	No	No
Carabobo	Si (activo)	Sí (activo)	Si (Museo digital)	No
Pichincha	Si (Uno de los museos de la Defensa, activo)	Si (sala cuarta del Museo de Sitio)	No	Si (Página de Museos de la Defensa de Ecuador)
Junín	Si (activo)	Si (En el Museo de Sitio en la base del obelisco)	No	Si (Perfil de Facebook® Santuario Histórico de Chacamarca)
Ayacucho	Si (Casa de la Capitulación del Pueblo de la Quinua, cerrada por nuevo montaje museográfico)	No	No	No

Tabla 4. Museología y museografía de los campos de batalla en la América Meridional. Fuente: Elaboración propia.

El campo de Carabobo cuenta con museo de sitio, centro de interpretación, museo digital e incluso un museo para niños, elemento importante, dada la función pedagógica y

las visitas por parte de entidades educativas de primaria y secundaria y de alguna institución de educación superior. Actualmente, las herramientas digitales están ausentes de los campos de batalla. Por su condición de área natural, Junín cuenta con un perfil en la red social *Facebook*® y en el caso del templo de la Patria, en Pichincha, la página *web* destinada a los Museos de la Defensa. Sin embargo, no cuentan los campos de batalla con información distinta a dirección, valor de la boleta, horario de visita y relación de salas o se priorizan, como en Junín, los elementos naturales de la puna andina.

Unas herramientas digitales potentes y elementos transmedia, podrían ayudar a que los campos de batalla tengan mayor visibilidad entre la comunidad nacional e internacional y puedan captar un mayor número de públicos de todas las edades, además de poder contar con información en otros idiomas y con herramientas de realidad aumentada para utilizar en un centro de interpretación.

El lenguaje museográfico de estos campos de batalla responde a la construcción de una historia patria, académica, nacional, que rinde culto a los héroes. En el caso de los usos funerarios, Carabobo y Pichincha cuentan con tumbas al soldado desconocido y el caso particular de este último, donde se encuentran las cenizas simbólicas, tierra del cementerio en donde fue inhumada Manuelita Sáenz, cuyas insignias, como general de la República del Ecuador, se encuentran en esa misma sala.

En el antiguo límite de la ciudad de Quito por el costado sur, se encuentra la avenida *24 de mayo*, donde se erigió el monumento a los héroes ignotos de la batalla de Pichincha,

una columna rematada con un cóndor de alas desplegadas inaugurada en el centenario o, en otro ejemplo más reciente, el monumento al soldado venezolano levantado en el campo de batalla de Carabobo (Tabla 5).

Nombre del campo de Batallas	Pantano de	Muralismo	Monumento al Himno nacional	Monumento a la bandera	Llama eterna	Uso funerario	Templo católico
	No	Si (en la vereda)	No	No	No	No	Iglesia en el sitio histórico
Boyacá	Si	Si (en el ciclorama)	Si	No	Si	Planeado y no ejecutado	Parroquia Puente de Boyacá
Carabobo	Si	Si	Si	Si	Si	Si (tumba del soldado desconocido)	No
Pichincha	Si	Si (interior y exterior, Templo de la Patria)	Si (Sala del Soldado Desconocido, Templo de la Patria)	Si (en la recoleta del Tejar a 700 m del Templo de la Patria)	Si (Sala del Soldado Desconocido)	Si (tumba del soldado desconocido y cenizas de Manuelita Sáenz en el templo de la Patria)	Capilla en sala del museo
Junín	Si	Si (Museo de Sitio en base del obelisco)	No	No	No	No	No
Ayacuch	Si	No	No	No	No	No	No

Tabla 5. Elementos museográficos de los campos de batalla en la América Meridional. Fuente: Elaboración propia.

A finales del siglo XIX en el campo de Boyacá, se planteó colocar los restos óseos de los mártires en la base, dentro del obelisco, proyecto que nunca se concretó. Quizá el sitio más conocido en donde se realizó este homenaje es la Columna de la Independencia en el *paseo de la Reforma* de la ciudad de México, donde se encuentran los restos de los primeros insurgentes de la independencia mexicana.

En el caso de templos católicos ubicados en estos sitios, destacan Vargas y Boyacá, que cuentan con parroquias cercanas; la de Boyacá, propuesta por la Academia Colombiana de Historia. En Pichincha, el templo de la Patria cuenta con una capilla, donde reposan los restos del soldado desconocido, extraídos del cementerio del Tejar.

Los campos de Junín (Figura 6), Ayacucho y Vargas cuentan con el menor número de elementos museográficos de historia patria. Mientras que Carabobo tiene la mayoría, seguido por Pichincha y Boyacá. En estos dos últimos, sobresalen el coro del himno nacional del Ecuador en la capilla del soldado desconocido, junto a la llama eterna y el arco del triunfo al himno nacional en el campo de Boyacá, realizado por el artista Luis Alberto Acuña, trasladado debido al trazado de la carretera central del norte. Actualmente permanece a la vera de la carretera, prácticamente desmantelado, sin la mayoría de las losas que contenían sus decimonónicas estrofas.



Figura 6: Obelisco a los vencedores de Junín (1925).³⁸

El monumento más destacado en lo artístico del campo de Boyacá es el *Triunfo de Bolívar* de Von Miller, el único destinado a convertirse en un monumento panamericano que homenajeara al *Libertador* como padre de la patria de estas naciones y que pretendía ser ubicado en el istmo de Panamá en honor del Congreso Anfictiónico (1826). Luego de muchas vicisitudes y cambios de sitio, permanece hoy en la loma de la caballería, que domina el campo de Boyacá.

El monumento cuenta con la alegoría de los triunfos proclamando a los cuatro vientos las victorias militares del *Libertador*, sosteniendo una corona de laurel, mientras entonan las trompetas de la victoria; los *fascas* de los lictores

³⁸ Fuente: Fotografía de Gustavo Flores (2022).

de sus ejércitos libertadores custodian el pedestal sobre el cual emerge el monumento, hasta encontrar las guirnaldas de los escudos nacionales de Perú, Ecuador, Venezuela, Bolivia y Colombia, repúblicas que están representadas como mujeres con sus atributos nacionales.

Sobre ellas, levantado sobre un escudo, a la manera de los antiguos triunfos romanos, se alza el general Bolívar con la bandera al pecho. A los pies, la hija de Zeus y la diosa de la memoria, *Mnemósine*, la divina Clío, la musa de la Historia, se apresta a escribir una página gloriosa de la historia, de la historia patria se entiende (Figura 7).



Figura 7: Monumento del Triunfo de Bolívar en el campo de Boyacá (1930) de Von Miller.³⁹

Como en el cuadro de Epifanio Garay, el general, padre de la patria, y del ejército, ha triunfado en el campo de batalla, a través de su monumentalidad y la memorabilia, o como en décimas más floridas diría el poeta, político decimonono

³⁹ Fuente: Fotografía de Andrés Otálora (2022).

guayaquileño y expresidente del Ecuador, José Joaquín Olmedo, en *La Victoria de Junín* (1825), poema dedicado al *Libertador*: “y el canto de victoria / que en ecos mil discurre, ensordeciendo / el hondo valle y enriscada cumbre, / proclaman a Bolívar en la tierra / árbitro de la paz y de la guerra”.⁴⁰

Conclusiones

Los campos de batalla de la América Meridional son un tema poco estudiado en la museología en Perú, Ecuador, Venezuela y Colombia. Los campos de batalla de estos países aquí comparados pertenecen a la época de la independencia (1819-1824) dentro del ciclo de las revoluciones en el mundo hispánico, lugares donde se escenificaron las batallas definitivas que llevaron a la independencia política de cinco países y, de allí la razón por la cual la genealogía de las fuerzas armadas de estas repúblicas de la América Meridional está directamente relacionada con estos campos patrimoniales.

La monumentalidad de los campos de batalla se viene construyendo desde los centenarios de la independencia; es en los sesquicentenarios cuando se realizan las más grandes obras y los mayores cambios y, en mucho menor grado, en los recientes bicentenarios. Los campos de batalla analizados fueron declarados patrimonios de las naciones en el momento en que se celebran los sesquicentenarios, a excepción de Boyacá, que debió esperar hasta el 2006.

⁴⁰ José Joaquín Olmedo, *La Victoria de Junín. Canto a Bolívar* (Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974), 17.

Pichincha en Ecuador y Carabobo en Venezuela, son un buen ejemplo de la presencia de las fuerzas armadas republicanas en el cuidado y administración de estos lugares, incluso simbólica y arquitectónicamente. En Perú, Junín y Ayacucho, hacen parte de áreas naturales protegidas, mientras que en Colombia, Vargas y Boyacá han presentado a lo largo de su historia, una administración mixta, de carácter local y regional, con presencia de las unidades del ejército nacional que tienen jurisdicción en el departamento de Boyacá.

En cuanto al acceso al campo, Pichincha está incorporado a la zona urbana de Quito, mientras que el peruano campo de Junín es el de más difícil acceso, y hace parte de una extensa área natural protegida. El campo de Boyacá está atravesado por una carretera nacional en doble calzada, que dificulta el recorrido y el acceso a los visitantes.

Estos campos de batalla patrimoniales inician su desarrollo como sitios monumentales y patrimoniales en la fiesta nacional de los centenarios de la independencia de estos países, tiempo en donde se erigieron los primeros obeliscos, a excepción del campo de Boyacá, que conserva su obelisco edificado a finales del siglo XIX.

El sesquicentenario de la independencia se convirtió en el momento constructivo más importante de estos campos de batalla y fue el momento en que se configuró su fisonomía actual, mientras que en el bicentenario se hicieron obras en menor escala, a excepción del campo de Carabobo en Venezuela, que inauguró en 2021 su monumento más grande.

Los monumentos en los campos de batalla analizados reflejan las ideas de la historia patria creada en los

centenarios, en medio del hispanismo divulgado por las academias de Historia, de Bellas artes y de la Lengua y la situación política derivada del enfrentamiento con los Estados Unidos a causa de la separación de Panamá.

El lenguaje museográfico de estos campos de batalla usa la narrativa de la historia patria, de la historia académica. Dos de ellos tienen usos funerarios, Carabobo y Pichincha. El único campo de batalla sin organización museal es el de Boyacá donde la actividad de interpretación está limitada. Los campos de Junín, Ayacucho y Vargas cuentan con el menor número de elementos museográficos de historia patria. Mientras que Carabobo tiene la mayoría, seguido por Pichincha y Boyacá.

Hacia el futuro, la organización de estos campos de batalla como verdaderos museos de sitio, requerirá del uso de herramientas digitales y elementos transmedia en sus centros de interpretación, para captar un mayor número de públicos de todas las edades, además de poder contar con información en otros idiomas en sus centros de visitantes. Los bicentenarios restantes de las batallas de Junín y Ayacucho pueden servir como ejemplo para la reorganización de estos campos, los principales museos de sitio de la nación.

Bibliografía

Almarino, Oscar. "Germán Colmenares: 'clásico' de la historiografía colombiana". En *Una obra para la Historia: Homenaje a Germán Colmenares*, editado por Diana Bonnet, 15-30. Bogotá: Universidad del Rosario, 2015.

Bauman, Zygmunt. *Comunidad*. Bogotá: Siglo XXI, 2019.

Bergson, Henri. *La energía espiritual. Obras escogidas*. México: Aguilar, 1959.

Bou, Patricia. “Tras la batalla de Austerlitz: proyecto de musealización”. Trabajo de Grado en Arqueología, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.

Bustos, Guillermo. El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950. Quito: Fondo de Cultura Económica, 2017.

Guedea, Virginia, Coord. *Asedios a los Centenarios (1910 y 1921)*. México: Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Gutiérrez, Rodrigo. “Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX)”. En *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, editado por Manuel Chust-Víctor Mínguez, 281-306. Valencia: Universitat de València, 2003.

Hernández, F. Xavier. “Espacios de guerra y campos de batalla”. *Revista Íber* n.º. 51 (2007): 7-19.

Martínez, Abel y Andrés Otálora. “La República Celestial. El Centenario de la batalla de Boyacá en Tunja (1919)”. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 28 n.º 1 (2023): 45-75.

Martínez, Abel y Andrés Otálora. “La memoria de tanto inmortal. El campo de Boyacá, 1819-2015”. En *La Segunda Batalla de Boyacá: Entre la Identidad Nacional y la Destrucción de la Memoria Vol. I – Debate Histórico*, editado por Javier Guerrero y Luis Wiesner, 19-91. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia – UPTC, 2015.

Martínez, Abel y Andrés Otálora. “Patria y Madre Patria. Las fiestas centenarias de 1910 y 1911 en Tunja”. *Historia y MEMORIA* n.º 5 (2012): 115-143.

Olmedo, José Joaquín. *La Victoria de Junín. Canto a Bolívar*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974.

Ranciére, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2013.

República Bolivariana de Venezuela - Instituto de Altos Estudios del Poder Electoral. *Arco de Triunfo. Campo de Carabobo – Venezuela*. Caracas: Consejo Nacional Electoral, 2021.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2003.

Rodríguez, Sandra. *Memoria y olvido: usos públicos del pasado en Colombia, 1930-1960*. Bogotá: Universidad del Rosario, Universidad Nacional de Colombia, 2017.

Thibaud, Clément. “Definiendo el sujeto de la soberanía: repúblicas y guerra en la Nueva Granada y Venezuela, 1808-1820”. En *Las armas de la Nación: independencia y ciudadanía en Hispanoamérica 1750-1850*, editado por Manuel Chust y Juan Marchena, 185-220. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007.

Tovar, Bernardo. “Porque los muertos mandan. El Imaginario Patriótico de la Historia Colombiana”. En *Pensar el Pasado*, editado por Carlos Miguel Ortiz - Bernardo Tovar, 125-169. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Archivo General de la Nación.

Los autores

Martínez Martín, Abel es Doctor y Magister en Historia de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia en Tunja, doctor en Medicina y Cirugía de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Investigador del Grupo Historia de la Salud en Boyacá-UPTC en Tunja.

Otálora Cascante, Andrés es Doctor en Historia y Magister en Antropología de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Investigador del Grupo Historia de la Salud en Boyacá-UPTC en Tunja. Se desempeña profesionalmente en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

Burgos Bernal, Alejandro es Pregrado en Filosofía y Letras, Magister en Curaduría de Exposiciones de Arte Contemporáneo de la *Università Degli Studi di Roma*. Jefe de la División de Museos de la sede Bogotá de la Universidad Nacional de Colombia.

 <https://doi.org/10.48162/rev.45.005>

Desde la cumbre hasta la arena Tras los pasos de Hergé en el país de los Incas

From the summit to the sand. Following Hergé in the country of the Incas.

Desde o cume até a areia. Trás os passos de Hergé no país dos incas

Du sommet jusqu'au sable. Sur les traces d'Hergé au pays des Incas.

От вершины до песка. По следам Эрже в стране инков

Pavés, Gonzalo M.

Universidad de La Laguna
gpavores@ull.es

Resumen

Tintín es uno de los personajes más característicos de la industria del cómic francobelga y de la conocida tendencia de la “línea clara”, corriente en la que se privilegian los contenidos relativos a la aventura y, a nivel gráfico, los personajes se delimitan con detalle y el paisaje cobra una especial importancia. Una de las figuras más relevantes y, en cierto modo, el propulsor de esta escuela fue, sin lugar a dudas, Georges ProsperRemi (Etterbeek, Bélgica, 1907-Woluwe-Saint-Lambert, Bélgica, 1983), conocido como Hergé y creador del icónico personaje de Tintín. Muchas de sus aventuras se asentaban en el viaje. Tintín viajó por los cinco continentes y llegó a hacerlo incluso a la Luna. Uno de los espacios geográficos que más visitó fue precisamente el continente americano. De los veinticuatro

Pavés, Gonzalo. “DESDE LA CUMBRE HASTA LA ARENA. Tras los pasos de Hergé en el país de los incas”, en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 41, NE 16 – julio-noviembre 2023 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp. 151-198.

álbumes creados por Hergé, cinco fueron localizados en América. Dentro ellos destacan el díptico constituido por *Las siete bolas de cristal* y *El templo del sol*, publicado en las postrimerías de la IIGM y los primeros años de la posguerra. Estos dos cómics fueron decisivos en la carrera del dibujante belga, pues marcaron un antes y un después en su forma de entender su trabajo creativo. Su gusto por el detalle y su obsesión por construir entornos creíbles para el desarrollo de las aventuras de sus personajes, le llevaron a consultar numerosas fuentes antes de emprender cualquiera de sus obras posteriores. Este artículo explora cuáles fueron las fuentes de inspiración que utilizó en la creación de este díptico, prestando especial atención a aquellas que sirvieron de base para la ambientación de *El templo del sol*.

Palabras claves: Cómics; Hergé; Perú; Imperio Inca; Tintín.

Abstract

Tintin is one of the most characteristic characters of the Franco-Belgian comic art and of the "ligne claire" (French for clear line), a style in which content focused on adventures and, at a graphic level, characters are drawn in detail and landscapes take on special importance. One of the most important figures and, in a way, the promoter of this school was, without a doubt, Georges Prosper Remi (Etterbeek, Belgium, 1907-Woluwe-Saint-Lambert, Belgium, 1983), known as Hergé and creator of the iconic character of Tintin. Many of his adventures were based on his travels. Tintin traveled to the five continents and even to the Moon. One of the geographical spaces that he visited the most was precisely the American continent. Of the twenty-four albums created by Hergé, five took place in America. Among them, *Seven Crystal Balls* and *The Prisoners of the Sun*, published at the end of WWII and the first years of the postwar period, stand out. These two comics were decisive in the career of the Belgian cartoonist, as they marked a before and after in his way of understanding his creative work. His taste for detail and his obsession with building believable environments for the development of his characters' adventures led him to consult numerous sources before undertaking any of his later works. This article explores the sources of inspiration used in the creation of these volumes, paying special attention to those that served as the basis for the setting of *Prisoners of the Sun*.

Keywords: Hergé, Peru, Inca Empire, Tintin

Resumo

Tintín é um dos personagens mais característicos da indústria do gibi franco-belga e da conhecida tendência da “linha clara”, corrente na que se privilegiava os conteúdos relativos à aventura e, a nível gráfico, os personagens se delimitam com detalhe e a paisagem cobra uma especial importância. Uma das figuras mais relevantes e, em certo modo, o propulsor desta escola foi, sem lugar a dúvidas, Georges Prosper Remi (Etterbeek, Bélgica, 1907-Woluwe-Saint-Lambert, Bélgica, 1983), conhecido como Hergé e criador do icónico personagem de Tintín. Muitas das suas aventuras se assentavam na viagem. Tintín viajou pelos cinco continentes e chegou inclusive à lua. Um dos espaços geográficos que mais visitou foi precisamente o continente americano. Dos vinte e quatro álbuns criados pelo Hergé, cinco foram localizados na América. Dentro deles destacam o díptico constituído por *As sete bolas de cristal* e *O templo do sol*, publicado nas postrimeiras da IIGM e nos primeiros anos da pós-guerra. Estes dois gibis foram decisivos na carreira do designer belga. Pois marcaram um antes e um depois na sua forma de entender o seu trabalho criativo. O seu gosto pelo detalhe e a sua obsessão por construir entornos realistas para o desenvolvimento das aventuras dos seus personagens, o levaram a consultar numerosas fontes antes de empreender qualquer uma das suas obras posteriores. Este artigo explora quais foram as fontes de inspiração que utilizou na criação deste díptico, prestando especial atenção àquelas que serviram de base para a ambientação de *O templo do sol*.

Palavras chaves: Hergé, Peru, Império Inca, Tintín

Résumé

Tintin est l'un des personnages les plus caractéristiques de l'industrie de la bande dessinée franco-belge et de la fameuse tendance de la "ligne claire", courant dans lequel on privilégie les contenus relatifs à l'aventure et, au niveau graphique, les personnages sont délimités en détail et le paysage revêt une importance particulière. L'une des figures les plus importantes et, d'une certaine manière, le moteur de cette école fut sans doute Georges Prosper Remi (Etterbeek, Belgique, 1907-Woluwe-Saint-Lambert, Belgique, 1983), connu comme Hergé et créateur de l'emblématique personnage de Tintin. Beaucoup de ses aventures se sont installées dans le voyage. Tintin a voyagé à travers les cinq continents et il est même allé à la lune. L'un des espaces géographiques les plus visités était précisément le continent américain. Sur les vingt-quatre albums créés par Hergé, cinq ont été localisés en Amérique. À l'intérieur, il y a le diptyque constitué par *Les Sept Boules de cristal* et *Le Temple du soleil*, publié à la fin de l'IIGM et les premières années de l'après-guerre. Ces deux bandes dessinées ont été

décisives dans la carrière du dessinateur belge, marquant un avant et un après dans sa façon de comprendre son travail créatif. Son goût pour les détails et son obsession de construire des environnements crédibles pour le développement des aventures de ses personnages l'ont amené à consulter de nombreuses sources avant d'entreprendre l'une de ses œuvres ultérieures. Cet article explore les sources d'inspiration qu'il a utilisées dans la création de ce diptyque, en accordant une attention particulière à celles qui ont servi de base à l'atmosphère du Temple du Soleil.

Mots clés: Empire Inca, Tintin

Резюме

Тинтин - один из наиболее характерных персонажей франко-бельгийских комиксов и известного направления "четких линий", в котором акцент делается на приключенческом содержании, на графическом уровне персонажи детализируются, а пейзаж приобретает особое значение. Одной из наиболее значимых фигур и, в определенной степени, движущей силой этой школы был, несомненно, Жорж Проспер Реми (Эттербек, Бельгия, 1907 г. - Волюве-Сен-Ламбер, Бельгия, 1983 г.), известный как Эрже и создатель культового персонажа Тинтина. Многие из его приключений были основаны на путешествиях. Тинтин побывал на всех пяти континентах и даже на Луне. Одним из наиболее посещаемых им географических регионов был именно американский континент.

Из двадцати четырех альбомов, созданных Эрже, пять были написаны в Америке. Среди них выделяется диптих "Семь хрустальных шаров" и "Храм Солнца", вышедший в конце Второй мировой войны и в первые годы послевоенного периода. Эти два комикса стали решающими в карьере бельгийского художника, поскольку обозначили "до" и "после" в понимании им своего творчества. Вкус к деталям и стремление создать правдоподобную обстановку для развития приключений своих героев заставляли его обращаться к многочисленным источникам, прежде чем приступить к созданию своих последующих работ. В данной статье рассматриваются источники вдохновения, которые он использовал при создании этого диптиха, особое внимание уделяется тем, которые послужили основой для создания декораций Храма Солнца.

Слова: Эрже, Перу, империя инков, Тинтин

“Si me dedico a viajar (...) no es únicamente para ver nuevos paisajes, no solamente para documentarme, sino para descubrir otros modos de vida, otras maneras de pensar; en suma, para ampliar mi visión del mundo”

Hergé

Un díptico bisagra

Cuando Hergé retomó, tras el final de la Segunda Guerra Mundial, las aventuras de su más famoso personaje, el dibujante dejaba atrás una de las etapas más oscuras de su biografía. Las aventuras de Tintín en *El templo del Sol* (edición original en color de Casterman en 1949 y traducción al español de Juventud en 1961) supuso para él la vuelta a la normalidad después de haber sido acusado de colaboracionista durante el período en el que Bélgica estuvo ocupada por las tropas alemanas. Mientras se dirimió su caso –del que finalmente fue absuelto por falta de pruebas–, Hergé permaneció inactivo. Sólo la providencial intervención de su amigo, editor y destacado miembro de la resistencia belga, Raymond Leblanc, le devolvió a la mesa de trabajo para dar conclusión a una historia que Hergé había comenzado unos años antes. Efectivamente, en diciembre de 1943, en las páginas del periódico *Le Soir*, una cabecera controlada por los nazis, Tintín había iniciado lo que iba a ser su decimotercera aventura bajo el título de *Las siete bolas de cristal* (edición original en color de Casterman en 1948 y traducción al español de Juventud en 1961). Despejado el camino personal, profesional e ideológico, pudo concluir *El templo del sol* y construir así con estos dos

álbumes una aventura que, pese a todas las interrupciones y vicisitudes por las que tuvo que pasar el autor, presentaba finalmente un hilo argumental coherente y una estructura “sorprendentemente bien construida”¹.

No obstante, independientemente de las circunstancias y las limitaciones impuestas por la guerra, los años en los que Hergé trabajó para *Le Soir* fueron cruciales para su carrera. En primer lugar, porque contribuyeron a ampliar muchísimo la popularidad de las aventuras de su joven reportero. La difusión del periódico, principal diario en lengua francófona del país, era comparativamente muy superior a la modesta tirada alcanzada por *Le Petit Vingtième*². En segundo lugar, esta etapa fue importante para Hergé porque, durante ese tiempo, la serie maduró narrativa y estilísticamente de un modo notable. Es cierto que de sus argumentos desaparecieron toda referencia a la actualidad, que lejos quedaron los guiños al régimen impuesto por los soviets en la URSS, a los desmanes de la invasión japonesa en China, a las guerras intestinas en Hispanoamérica o a las tensiones políticas en Europa central. Durante el conflicto mundial Hergé se replegó, se alejó de la realidad, se acomodó a la nueva situación y se convirtió en un artista absorbido por su trabajo. Había aceptado sin remilgos participar en un periódico que los nazis habían arrebatado a sus legítimos propietarios y asumió sin rechistar los

¹Farr, Michael *Tintín, el sueño y la realidad. Historia de la creación de las Aventuras de Tintín*. (Barcelona: Editorial Zendera Zariquiey, 2001), 115.

²*Le Petit Vingtième* fue el suplemento juvenil del periódico belga *Le Vingtième Siècle*, de inspiración ultracatólica, donde Hergé publicó las primeras aventuras de Tintín. Fue el cierre en 1940 de este diario durante los primeros días de la ocupación alemana la que obligó al dibujante a buscar una salida laboral en *Le Soir*

límites que le impuso la censura alemana. No veía, o no quería ver, más allá del tablero donde dibujaba. Este ensimismamiento creativo provocó que, en todas las historias elaboradas durante el II Guerra Mundial, la realidad política brillase “por su ausencia”³. Mientras el mundo se derrumbaba a su alrededor, el metódico creador se mantuvo a flote buscando refugio y consuelo en las ficciones que imaginaba sobre el papel. Atrapado en sus viñetas, ya no parecía interesado en denunciar los desmanes del capitalismo americano o en fustigar a los regímenes autoritarios como había hecho en *La oreja rota* (edición original de Casterman en 1937, en color en 1943 y traducción al español de Juventud en 1965) o en *El cetro de Ottokar* (edición original de Casterman en 1939, en color en 1947 y traducción al español de Juventud en 1958). Paradójicamente, a pesar de estas limitaciones, Hergé dio un salto adelante como creador durante estos años. Mejoró su estilo gráfico, redefinió todos sus álbumes anteriores, se mostró mucho más sólido en la construcción de sus guiones y comenzó a desarrollar toda una galería de personajes secundarios que, a largo plazo, serían decisivos para la conformación de un universo propio. De este modo, la serie de Tintín se enriqueció, adquirió una mayor madurez. En buena medida, este avance fue favorecido también por la irrupción en la vida profesional de Hergé de la figura de Edgar P. Jacobs. Sin él, todo el cambio radical que experimentaron las aventuras de Tintín, probablemente, no hubiera sido posible. Jacobs comenzó a colaborar con dibujante belga pocos meses antes del final de la ocupación.

³ Castillo, Fernando (2001). *Tintín-Hergé. Una vida del siglo XX*. (Madrid: Fórcola Ediciones, 2001), 187.

Trabajaron en comandita desde principios de 1944 hasta finales de 1946 cuando discutieron por cuestiones de autoría⁴. Para Hergé pronto fue evidente que Jacobs no solo era un asistente técnico, ni un simple apoyo. Durante el tiempo que duró su asociación –un periodo de impasse para el dibujante que se encontró sin trabajo y observado por la justicia–, Jacobs ayudó a Hergé en la titánica tarea de reformatear, redibujar, y colorear casi todas las aventuras aparecidas antes de la guerra en *Le Petit Vintiègme*. Trabajaron codo con codo en la realización de cuatro nuevos álbumes: *El secreto del unicornio* (edición original en color de Casterman en 1943 y traducción al español de Juventud en 1959), *El tesoro de Rackham el rojo* (edición original en color de Casterman en 1944 y traducción al español de Juventud en 1959), *Las siete bolas de cristal* y *El templo del sol*. Pero, además, Jacobs aportó a la serie su gusto por la documentación. Fue él quien, por expreso deseo de Hergé, pasó largas horas en las salas de etnología y antropología del Museo del Cincuentenario tomando notas y observando objetos e indumentarias para enriquecer la ambientación de los álbumes en cuya elaboración se vio implicado. Según recordaba Jacques Martin años más tarde, Jacobs, con su atención al detalle, enriqueció las aventuras de Tintín con fondos que Hergé jamás habría concebido:

⁴ Al parecer cuando el semanario Tintín se reveló como un éxito fenomenal y el volumen de trabajo se multiplicó, Jacobs pidió que en adelante las aventuras de Tintín aparecieran firmadas con los dos nombres. Hergé no admitió la sugerencia y, decepcionado, Jacobs decidió poner punto final a la colaboración. Así al menos se sostiene en Farr, Michael. *Tintín, el sueño y la realidad. Historia de la creación de las Aventuras de Tintín*. (Barcelona: Editorial Zendera Zariquiey, 2001), 121.

En esa época, él dibujaba tres líneas y dos ladrillos para simular una calle y un muro y eso era todo. ¿Y qué hacía Jacobs? Añadía carteles reales, dibujaba la entrada de un cine totalmente realista; en definitiva, aportaba la sofisticación a los decorados de Hergé. Y, cuando Jacobs lo abandona para consagrarse en exclusiva a Blake y Mortimer, Hergé se sintió completamente desamparado: ¡no sabía hacer decorados, no era su fuerte, no le interesa! Lo que le interesaba a Hergé era el movimiento⁵.

Precisamente esta preocupación por la correcta ambientación, por los objetos y el realismo marcó el trabajo de Jacobs, fue algo que hábilmente Hergé supo hacerla suya e integrarla en su característico y popular estilo gráfico. Convendría repensar pues, sino fue gracias a esta colaboración que cristalizó definitivamente los rasgos más característicos de lo que más tarde se conocerá como la «Escuela de la Línea Clara».

Así pues, *Las siete bolas de cristal* y *El templo del sol* conforman un díptico bisagra entre la etapa que Hergé desarrolló en su malhadada colaboración en *Le Soir* y su carrera posterior, ya durante la posguerra, en el semanario *Tintín*. Por tanto, estos dos álbumes pertenecen, siguiendo la periodización establecida por Michael Farr, a la época clásica intermedia de las Aventuras de Tintín⁶. Un díptico que, por las circunstancias personales e históricas, el dibujante belga tardó cuatro años y medio en concluir y

⁵ Peeters, Benoît. *Hergé, hijo de Tintín*. (Salamanca: Editorial Confluencias, Salamanca, 2013), 285.

⁶ Farr, Michael *Tintín, el sueño y la realidad. Historia de la creación de las Aventuras de Tintín*. (Barcelona: Editorial Zendera Zariquiey, 2001), 115.

donde integraba su gusto por los relatos de aventuras con una línea cada vez más limpia y legible.

Teniendo en cuenta cuál era el panorama de la Bélgica en la vivía Hergé al comienzo de la historia, no es de extrañar que esta aventura americana de inspiración precolombina fuera de nuevo un ejemplo de la literatura de evasión que practicaba desde 1940. Una vez más, el dibujante consigue que Tintín se lance a una aventura tan clásica como la que poco tiempo antes había vivido en busca del tesoro de Rackham el Rojo. Aunque ahora no existen ni mapas ni tesoros (...) ocultos (...), hay una maldición inca, momias, una exótica selva y templos de civilizaciones perdidas en los Andes que guardan ricos tesoros, unos elementos todos ellos que, ingeniosamente combinados por el dibujante, dan lugar a uno de los más populares y entretenidos episodios de la vida de Tintín⁷.

Teniendo en cuenta todo esto, el objetivo principal de este trabajo ha sido rastrear las fuentes de inspiración que empleó el dibujante belga para construir el armazón literario y visual de una de las aventuras del personaje más emblemáticas por tierras americanas: *El templo del sol*. No sólo se ha tratado de determinar cuáles son las referencias concretas que se manejaron en la concepción y realización de este álbum, sino cómo fueron estas utilizadas sobre el papel.

El viaje andino imaginado por Hergé

A lo largo de su existencia e impulsado por su espíritu intrépido, el pequeño reportero belga concebido por Hergé

⁷ Castillo, Fernando (2001). *Tintín-Hergé. Una vida del siglo XX*. (Madrid: Fórcola Ediciones, 2011), 186.

viajó mucho. Recorrió casi todos los continentes y llegó, incluso, a poner el pie en la Luna adelantándose en más de una década a los éxitos conseguidos por los estadounidenses con el proyecto Apolo. Si incluimos la historia inacabada de *Tintín y el Arte Alfa* (edición original de Casterman en 1986 y traducción al español de Juventud en 1987), la serie de aventuras de este personaje está compuesta por veinticuatro álbumes, de los cuales cinco transcurren en distintos territorios del continente americano: *Tintín en América* (edición original de Éditions du Petit Vingtième en 1932, versión en color de Casterman en 1945 y traducción al español de Juventud en 1968), *La oreja rota*, *El tesoro de Rackham el rojo*, *El templo del sol* y *Tintín y los pícaros* (edición original en color de Casterman en 1976 y traducción al español de Juventud en 1976). Bien porque en algunos casos las tierras americanas le permitían poner de relieve las inevitables tensiones entre la tradición y la modernidad, bien porque sus disputas internas revelaban el choque de diferentes intereses políticos y económicos, lo cierto es que, a nuestro parecer, manifiesta en cualquier caso la fascinación que América ejerció sobre Hergé durante toda su trayectoria profesional.

Sin embargo, no en todos los casos la acción se localizaba en países concretos y fácilmente reconocibles por el lector. Esto sólo ocurre en *Tintín en América* que discurre en el Estados Unidos de la Gran Depresión, y en *El templo del sol* donde Tintín y sus compañeros visitan el Perú. En *La oreja rota* y *Tintín y los pícaros*, el escenario de la aventura se situaba en la imaginaria y convulsa república sudamericana de San Teodoro, aunque en sus viñetas “se aprecian claramente imágenes estereotipadas que, en ocasiones, corresponden

más un país centroamericano que sudamericano”⁸ En *El tesoro de Rackham el rojo* no se hace alusión a ningún ámbito geográfico específico, no obstante, tanto por el argumento como la propia ambientación permite ubicar la historia en alguna isla indeterminada del mar Caribe.

Siendo el viaje uno de los recursos narrativos más característicos de las aventuras de Tintín, llama la atención que su creador apenas viajó. Al menos no hasta el otoño de su vida, cuando el grueso de su producción ya estaba prácticamente terminado. Como señala Michael Farr, Hergé fue esencialmente un “viajero de salón” que compensaba “la falta de kilómetros recorridos con una investigación disciplinada y rigurosa, con la recopilación cuidadosa de documentación que garantizara la autenticidad de los dilatados viajes de Tintín”⁹. Para compensar, podríamos decir que Hergé padecía, en cierto modo y aplicado a su método de trabajo, un peculiar «síndrome de Diógenes». Es bien conocido que en el archivo de Hergé se amontonaban, por si algún día pudieran serle útiles, los recortes de prensa, revistas, boletines, catálogos y objetos de todo tipo y condición. En estos materiales encontraba el punto de inspiración de sus argumentos o los modelos necesarios para idear personajes creíbles o diseñar los ricos fondos de sus viñetas.

⁸ Barragán Gómez, Rafael Alberto. “Representaciones latinoamericanas en Las aventuras de Tintín de Hergé”, en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, (Sevilla, 2012), Nº 10, Vol.1, 889.

⁹Farr, Michael *Tintín, el sueño y la realidad. Historia de la creación de las Aventuras de Tintín*. (Barcelona: Editorial Zendera Zariquiey, 2001), 16.

Pero olvidé, hablando de decoraciones, de hacerle observar que, en este punto, tiene una gran importancia la documentación... Por todo lo que hace referencia a los trajes, a la arquitectura, a los medios de locomoción, a la flora y a la fauna de los países por donde va a pasearse Tintín es indispensable consultar libros, fotografías, grabado, etcétera. Y traducir en dibujos documentos en su mayoría fotográficos. Y esto, puede usted creerme, ¡no es tan fácil como parece!¹⁰

Detrás de esta obsesión de Hergé por el archivo, por la referencia y los modelos, no subyace tanto la reproducción precisa de una realidad social, política, antropológica o cultural, como de recrear una atmósfera visual que le permitiera alcanzar el mayor grado posible de verosimilitud. No se trataba tanto de que fuera cierto todo lo narrado, pero sí que estuviera bien trabado. Esta tendencia a realizar un riguroso trabajo previo de documentación, trabajando con exquisito cuidado todos los detalles de la ambientación se manifestó por primera vez en *El Loto Azul* (edición original de Casterman en 1936, versión en color en 1946 y traducción al español de Juventud en 1968), Desde entonces, Hergé dedicó mucho tiempo antes de comenzar a trazar las primeras líneas sobre el papel a la preparación, a sumergirse en el tema e imaginar, partiendo de referentes reales, un mundo icónico consistente para sus tramas. Una tendencia que, en los álbumes que realizó contando con la ayuda de Jacobs, se vio consolidada. Precisamente esta preocupación se manifestó, de forma más evidente, en *Las siete bolas de cristal* y, especialmente, en *El templo del sol*, donde su personaje abandona su

¹⁰Sadoul, Numa. *Conversaciones con Hergé*. (Barcelona: Editorial Juventud, 1986), 45.

Bélgica natal e inicia una nueva aventura en tierra extraña, esta vez, en el lejano y enigmático Perú.

Buenos cimientos para una imaginación desbordante

El templo del sol es continuación de una aventura que había comenzado en *Las siete bolas de cristal*. En esa primera parte de la historia, Tintín y su compañero, el capitán Haddock, se veían envueltos en un enrevesado argumento donde se mezclaban a partes iguales la arqueología, la maldición de una momia y los tejemanejes de un misterioso grupo clandestino que creía ser heredero de los incas. Será este grupo el que acuse al profesor Tornasol de haber cometido un sacrilegio al colocarse en la muñeca una pulsera perteneciente a la momia de Rascar Capac y, como consecuencia de ello, lo rapte para llevarlo hasta el Perú y allí ser sacrificado, en un ritual secreto, al dios Pachacamac. *El templo del sol* arranca sin más prolegómenos en un cuartel de la policía peruana. Recién llegados al país, Tintín y Haddock son convocados por el inspector jefe que les muestra su predisposición para encontrar a su compañero secuestrado. A partir de allí, los acontecimientos se suceden a un ritmo narrativo trepidante, forzando a los dos protagonistas –y a los lectores con ellos–, a emprender un largo periplo por tierras andinas.

Se cuenta la anécdota que, en una ocasión, en la celebración de un acto oficial, un diplomático peruano preguntó a Hergé acerca de los lugares que había recorrido de Perú y se quedó asombrado al escuchar que el dibujante jamás había estado en aquel país. Por esa razón, uno de los detalles más sorprendentes de esta aventura es el grado de verosimilitud

que Hergé consiguió en la ambientación de esta historia. Como ya se ha señalado con anterioridad, esto es fruto directo del gusto del creador belga por la documentación, algo que en *El templo del sol* es algo que sobresale notablemente. Así lo señala Nogué:

Desde la perspectiva de la geografía física y humana, este álbum es, según mi opinión, uno de los más conseguidos. La orografía, la vegetación, la fauna y el clima tanto del Perú andino como del Perú selvático amazónico se muestran con todo lujo de detalles, sin que ello reste protagonismo a la geografía cultural de raíz inca, hegemónica en la zona, o a la impronta española visible en una arquitectura colonial muy reconocible¹¹.

Para alcanzar este nivel de credibilidad, Hergé empleó, como se verá, muchas y variadas fuentes. Esta circunstancia ya había sido puesta de relieve por otros investigadores como Michael Farr, Benoit Peeters o Fernando del Castillo. Incluso el propio Hergé reconoció algunas de estas deudas creativas en las conversaciones que mantuvo con Numa Sadoul. Se tiene constancia, por ejemplo, de los textos literarios y periodísticos que le sirvieron en la elaboración de *El templo del sol*. También es sabido que, como ocurre en el resto de su obra, el cine fue decisivo para construir ciertos pasajes de la historia, así como la propia forma de narrar. Y, por supuesto, que el dibujante echó mano de un excelente repertorio visual (ilustraciones, grabados y fotografías) que le permitió recrear el país andino con una precisión

¹¹Nogué, Joan (2007). "Viajes y geografía de Tintín. Una descripción del mundo en un siglo cambiante", en *Vanguardia Grandes Temas: Tintín vive. Cien años del nacimiento de Hergé*. (Barcelona, 2007), Nº 3, 41.

admirable si se tiene en cuenta que Hergé, en su vida, jamás llegó a pisar tierras peruanas.

Desde la primera viñeta en la que dibuja un mapa de América del Sur y señala Perú, Hergé quiere situar al lector en un espacio concreto y reconocible.

Desde la perspectiva de la geografía física y humana, este álbum es, según mi opinión, uno de los más conseguidos. La orografía, la vegetación, la fauna y el clima tanto del Perú andino como del Perú selvático amazónico se muestran con todo lujo de detalles, sin que ello reste protagonismo a la geografía cultural de raíz inca, hegemónica en la zona, o a la impronta española visible en una arquitectura colonial muy reconocible¹².

También el catedrático de Geografía Martínez de Pisón valora esta capacidad de Hergé para recrear con credibilidad el paisaje del Perú:

Se trata de una historia muy inspirada, llena de percances, anécdotas, pintoresquismo y con abundante variedad de paisajes naturales. Quien haya recorrido la espléndida naturaleza del Perú –mar, costa, desierto cañones, sierras, nevados, selvas, ríos, volcanes– revivirá sus experiencias y quien no la haya gozado en directo aprenderá su formidable fuerza¹³.

Tanto es así que, aunque las referencias toponímicas concretas son escasas –sólo menciona el puerto de El Callao (página 1, viñeta 1), y las localidades de Santa Clara (página 12, viñeta 6) y Jauja (página 17, viñeta 8)–, sin embargo, se

¹² Ibidem, 42.

¹³ Martínez De Pisón, Eduardo. *Geografías y paisajes de Tintín. Viajes, lugares y dibujos*. (Madrid: Fórcola Ediciones, 2019), 101.

podría intentar reconstruir los pasos de Tintín durante todo su periplo peruano. Así se podría conjeturar que los protagonistas inician sus aventuras en la costa, en el puerto más importante del país, recalán en Jauja después de un aparatoso viaje en el tren andino, para más tarde atravesar a pie las cumbres nevadas de Los Andes por el cerro de Jallajate, cruzar el río Apurímac y concluir en las inmediaciones de la cordillera de Vilcababna Norte donde, no por casualidad, se encuentran las ruinas del Machu Picchu.



Imagen 1: Recorrido posible de Tintín y sus amigos desde Jauja al Templo del Sol.

Sorprende, en ese sentido, la precisión y la coherencia de los fondos recreados por Hergé con la realidad física del país. Perú, es un país, marcado por su posición geográfica y por la presencia de la cordillera de Los Andes. El relieve peruano determina, grosso modo, la distinción de tres regiones naturales: Costa, Sierra y Selva. En *El templo del sol*, estas tres zonas se distinguen fácilmente a través de los distintos escenarios naturales por los cuales transcurren las peripecias de los dos protagonistas. Desde que llegan a El Callao hasta que toman el tren andino hacia Jauja, Tintín y

Haddock –páginas 1 a 12– se mueven por espacios llanos caracterizados por la escasez de flora y rodeados de pequeñas elevaciones que constituyen las estribaciones de Los Andes. A partir de aquí el paisaje va cambiando progresivamente hasta convertirse en un ambiente claramente montañoso, de terrenos agrestes, cada vez más escarpados y con una presencia muy limitada de poca vegetación (algún agave amarillo aquí, algún opuntia allá). A medida que los personajes ascienden por la cordillera andina, la presencia de la nieve aumenta hasta convertirse, en algunas páginas –30 a 34–, en un elemento omnipresente. La manera en la que resuelve gráficamente estos fondos nevados montañosos de la Sierra peruana anuncia las soluciones que Hergé utilizará, años más tarde, Hergé creará para uno de sus álbumes más importantes: *Tintín en el Tibet* (edición original de Casterman en 1960 y traducción al español de Juventud en 1961). Desde la página 35 en adelante, el espacio representado concuerda con la región oriental, la más amplia desde un punto de vista territorial, y que está dividida en la Selva Alta y la Baja. En esta última, como ocurre en la realidad, los protagonistas se ven envueltos en una zona tropical, de exuberante vegetación, cruzada por afluentes del río Amazonas y en la que tendrán que lidiar con unos monos aulladores rojos de Juruá, un tapir, un oso hormiguero, una boa constrictora o varios caimanes negros.

El resto del álbum de Tintín requiere toda la batería de recuadros habituales, con sus secuencias logradas y ambientes –no importa su dimensión– bellamente conseguidos. Eso no impide que el autor utilice los territorios peruanos con libertad creativa para construir sus propias escenas; por ejemplo, cuando aparece el puerto del Callao rodeado de montañas con nieve, como

si estuviera emplazado en la misma cordillera, o que la vegetación de la tierra baja, de la sierra o de la selva no parezca muy exacta, sino más bien sugerente¹⁴.

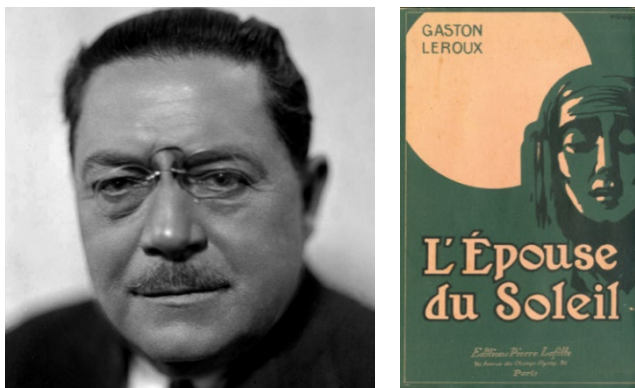
Aunque el argumento está, lógicamente, conectado con el del episodio precedente, para la historia que desarrolló en *El templo del sol*, Hergé se inspiró en una novelita titulada *La esposa del sol* (1912) por Gastón Leroux, autor de *El fantasma de la ópera* (1910) y creador del joven reportero e investigador, Joseph Rouletabille. La novela había aparecido por primera vez serializada en la revista literaria *Je saistout* en 1912 y publicada en forma de novela al año siguiente. Hergé reconoció a Sadoul que la había leído unos años antes y que le había sobrecogido, “en especial la venganza por embrujamiento de aquellos tres incas de nombres tan raros: Cráneo pan-de-azúcar, Gorra-cráneo y Cráneo maletita”¹⁵. En la novela, un joven ingeniero francés,

¹⁴ Ibidem, 103

¹⁵ Sadoul, Numa. *Conversaciones con Hergé*, (Editorial Juventud, Barcelona, 1986),106. Sin embargo, en Peeters, Benoit. *Hergé, hijo de Tintín*. (Salamanca: Editorial Confluencias, Salamanca, 2013), 47, se sostiene una tesis diferente. El autor piensa que Hergé nunca la leyó. Más bien considera que esta referencia literaria podría corresponder a una información de segunda mano: “¿No sería más bien Jacques Van Melkebeke quien le habría hablado de ella cuando debatían juntos *Las 7 bolas de cristal* y *El templo del sol*?”, No obstante, hay una subtrama en la novela que podría indicar que el dibujante conocía esta obra de Leroux desde mucho tiempo antes y que, además, pudo haberle servido de inspiración para una aventura anterior de Tintín. En *La esposa del sol*, mientras los protagonistas se afanan por encontrar a la joven secuestrada, el país se ve convulsionado por una “revolución” --o un golpe de estadosegún se mire-- en la que se enfrentan dos bandos. Por un lado, los partidarios del presidente Veintemillas y, por el otro, los seguidores del general rebelde García. Esta historia evoca algunos de los pasajes de *La oreja rota* y el general García, que Leroux describe como un hombre “apuesto, arrogante, admirable. Estaba contento. Se retorció el bigote negro y enseñaba los blancos dientes. Llevaba unas botas que relucían como espejos” [Leroux, Gastón. *La esposa del sol*. (Madrid: Espasa-Calpe, 1959), 185], podría ser un trasunto del general Alcázar. Personaje que, por

Raymond Ozoux, acompañado de su tío François-Gaspard desembarca en el puerto de El Callao en Perú para encontrarse con su prometida Marie-Thérèse. Pero resulta que una sociedad secreta, continuadora de las tradiciones incas, está preparando una gran fiesta durante la cual una virgen debe ser sacrificada al Sol, emparedándola viva en un templo secreto. Entretanto Marie-Thérèse recibe, sin conocer lo que simboliza, un misterioso brazalete que la señala como la futura esposa del dios del cielo. Al mismo tiempo, se envía un misterioso brazalete inca a María Teresa que se el regalo del Sol a su futura esposa. La joven es entonces secuestrada por los miembros de la sociedad secreta para que se vean cumplidos los designios de la cruel divinidad. es secuestrada tomando este regalo cuando solo lo tomó como una broma. Raymond, acompañado por el padre de Marie-Thérèse y su tío, emprende el camino hacia lo más profundo del Perú para rescatar a su prometida, mientras una revolución sacude al país. Leyendo la sinopsis de esta historia parece evidente que, aunque sea vagamente, existen algunos puntos en común entre la novela de Leroux y el cómic de Hergé.

cierto, al comienzo de *Las siete bolas de cristal* se encuentra en un espectáculo ejerciendo como lanzador de cuchillos.



Imágenes 2 y 3: Gaston Leroux y portada de su novela *La esposa del sol*

En las dos obras unos extranjeros deben enfrentarse a una cultura que no conocen bien y en ambas existe una sociedad secreta de indígenas que perpetúan antiguas y oscuras ceremonias en las que se ofrecen sacrificios humanos al astro rey. Leroux habla de la fiesta del Sol, festejos que se celebran cada diez años y en los que víctimas son quemadas vivas en la hoguera y, en ocasiones especiales, se oficia el rito conocido como el «Interaymi» donde los indios después de haberle enviado la pulsera de oro del sacrificio, ofrecen al dios solar una virgen, “la más bella que puedan encontrar y la más noble de la raza enemiga y la emparedan viva en el templo del Sol”¹⁶. En la historia ideada por Hergé, la virgen es sustituida, quizá por su inocencia, por la figura de Tornasol. En *Las siete bolas de cristal*, el profesor encuentra por azar el brazalete de oro de la momia de Rascar Capac en el jardín del palacio de Moulinsart (página 40, viñetas 1-4). Sin ser consciente de que al recogerla y colocársela en su muñeca está cometiendo un sacrilegio, es secuestrado y

¹⁶ Leroux, Gastón. *La esposa del sol*. (Madrid: Espasa-Calpe, 1959), 27.

trasladado hasta el Perú para ser sacrificado en el templo del sol.

Existe otro tema que sobrevuela los argumentos tanto de *Las siete bolas de Cristal* como de *El templo del sol*, un tema que ya aparece en la novela de Leroux, pero que parece tener mucha más relación con un acontecimiento arqueológico contemporáneo que había despertado un inusitado interés por ciertas culturas de la Antigüedad. Nos referimos al descubrimiento de Howard Carter de la tumba del Rey Tut en 1922 en una de sus campañas en el Valle de los Reyes. La prensa sensacionalista de la época aprovechó aquel hecho para transformarlo en un fantástico relato donde se combinaba la historia, el misterio y la maldición del joven faraón por haber violado su eterno descanso. Esta leyenda pronto caló en la cultura popular y, como suele suceder, pronto se vio reflejada en diversas manifestaciones artísticas. En el cine, fueron los estudios Universal los primeros en explotar la egiptomanía desatada entre el público de todo el mundo con la producción titulada *La momia* (*The mummy*, Karl Freund, 1932) y, en el cómic, fue el propio Hergé quien también jugó con esta idea, aunque de una manera más circunstancial, en *Los cigarros del faraón* (edición original de Casterman en 1934, versión en color en 1955 y traducción al español de Juventud en 1964). En *El templo del sol*, el dibujante belga recuperó la leyenda y la convirtió en el hilo conductor del díptico. De hecho, al comienzo de la primera entrega, Tintín aparece leyendo una noticia en el periódico donde se da cuenta del regreso de una expedición etnográfica que, tras dos años de ausencia, regresaba a Europa después de un largo y fructuoso viaje por el Perú y Bolivia durante el cual habían descubierto varias tumbas entre las que se encontraba la

del inca Rascar Capac. Comentando la noticia con un compañero de viaje, éste augura un mal destino a todos los componentes de la expedición, vinculando las excavaciones en los Andes con lo sucedido con los miembros del equipo de Carter que murieron al poco de haber abierto la tumba del faraón: «¡Tendrían que dejar tranquilas a estas gentes!» exclama, «¿Qué diría usted si los egipcios y los peruanos viniesen aquí y abrieran las tumbas de nuestros reyes?» (página 1, viñetas 4-7).

No obstante, en términos estrictamente narrativos, las aventuras de Tintín tienen otra deuda importante que conviene señalar. Hergé había nacido casi con el cine, en su infancia acudir a las salas cinematográficas de la ciudad se convirtió en la única atracción autorizada por su madre. Durante sus años de infancia y juventud, el futuro dibujante cultivó sus ojos y su sentido cómico disfrutando de las películas de Charles Chaplin, Harold Lloyd, Harry Langdon y Buster Keaton, había apreciado el carácter revolucionario del corto de animación *Gertie* (*Gertie, The dinosaur*, 1914) de Windsor McCay y le había impactado la epopeya lírica titulada *¡Maldita guerra!* (*Mauditesoit la guerre*, Alfred Machin, 1914)¹⁷. Más tarde llegó el descubrimiento de cineastas como Georg Wilhelm Pabst, de John Ford y sus westerns, así como de Alfred Hitchcock cuyos dramas anteriores a la guerra consideraba como películas “maravillosamente hechas” (Farr, 2009: 65). De esta manera,

El cine se convierte en el ideal novelesco y estético de George Remi, de donde nace una gramática narrativa

¹⁷Assouline, Pierre. *Hergé*. (Barcelona: Ediciones Destino, 1997), 65.

inédita. Falto de un presupuesto hollywoodiense que le permita quemar Roma en la pantalla, se inventará un «cine de papel» en el que todo es posible por tres francos y seis céntimos belgas.¹⁸

Como no podía ser de otra manera, la pasión cinéfila de Hergé también se puede apreciar en *El templo del sol*. Es bien sabido que, cuando guionizaba sus historias y esta no iba a ser menos, pensaba en términos de página, de tal manera que cada una de ellas debían concluir con un momento de suspense –que podía consistir en una escena, una imagen, una acción dramática o simplemente una frase– que era resuelto en la primera viñeta de la siguiente página. Este había sido un recurso muy habitual de los folletines literarios y radiofónicos, pero también de los populares seriales cinematográficos que, a buen seguro, Hergé también disfrutó como espectador. La utilización de este recurso confiere a la historia un ritmo narrativo vibrante que azuza el interés del lector y despierta su deseo por continuar con la lectura. Pero además podemos rastrear en este álbum las influencias del cine cómico americano en la brillante utilización de gags visuales donde la repetición y el giro inesperado juegan un papel esencial. Es lo que en inglés se denomina *running gag*, que fue un elemento esencial en la obra de figuras tan importantes como Chaplin o Keaton, y que Hergé supo trasladar a las viñetas magistralmente. Uno de los más ejemplos claros en *El templo del sol* es aquel protagonizado por el capitán Haddock y sus desencuentros con las llamas. Hasta en cuatro ocasiones distintas Haddock debe enfrentarse con estos mal encarados animales (páginas 2, 21, 27 y 62). En las

¹⁸Daubert, Michael. *Museo Hergé*. (Barcelona: Zephyrum Ediciones, 2018), 280.

tres primeras, el capitán es mordido y escupido recurrentemente, en la última –que es también la que sirve de colofón a toda la historia–, es él que se toma su pequeña revancha y cierra el círculo del gag. También podría considerarse que toda la secuencia que se desarrolla en el tren andino es fruto de la inspiración que pudo tener en el dibujante películas como *El maquinista de la general* (*The general*, Buster Keaton, 1926) o *39 escalones* (*The Thirty-Nine Steps*, Alfred Hitchcock, 1939).

Y por último, quizá debería considerarse igualmente la posibilidad de que, como inspiración para la trama de *El templo del sol*, Hergé recordase una serie de filmes de aventuras que en los años treinta popularizaron la idea de la posible existencia de civilizaciones perdidas que habían sobrevivido en el tiempo gracias a su aislamiento del mundo exterior, filmes como, por ejemplo, *La Atlántida* (*Die Herrin von Atlantis*, Georg W. Pabst, 1932), *She, la diosa de fuego* (*She*, Irving Pichel y Lansing C. Holden, 1935) u *Horizontes perdidos* (*Lost Horizon*, Frank Capra, 1937).



Imagen 4. Diversas producciones cinematográficas de la década de los 30 con civilizaciones perdidas en sus argumentos.

Pero Hergé siempre fue muy consciente de que, si quería atrapar a sus lectores y reforzar todo el desarrollo de la trama, debía dotar a sus viñetas de una ambientación que situase temporal y espacialmente a sus potenciales lectores. De ahí su insistencia en la documentación, en la utilización de un repertorio visual que sirviera de apoyatura y diera credibilidad a la historia que se estaba contando. Para tal fin, en el caso de *El templo del sol*, Hergé recurrió a tres fuentes principales. La primera de ellas, que ya había jugado un importante papel cuando realizó *La oreja rota*¹⁹, fue el Museo del Cincuentenario de Bruselas. Esta institución, también conocida como los Reales Museos de Arte y de Historia, fundada en 1835, contenía –y así lo sigue siendo todavía hoy– una notable colección de piezas arqueológicas procedentes de diversas civilizaciones de la Antigüedad. Fue a este emblemático lugar bruselense donde envió a su colaborador, Edgar P. Jacobs, para que tomase bocetos, recopilase toda información posible sobre las antiguas culturas del Perú²⁰ y prestara especial atención a las momias que allí se albergaban. alguna de ellas, posiblemente perteneciente a la cultura Paracas, pudo haber sido la elegida para crear a la inquietante momia de

¹⁹ La imaginación de Hergé siempre se apoyaba en una realidad sólida. Para el fetiche arumbaya que funciona en *La oreja rota* como un auténtico MacGuffin de estilo *hitchcockiano*, el dibujante tomó como modelo una pequeña estatuilla, de poco más de cincuenta centímetros y elaborada en madera de algarrobo. Perteneciente a la cultura Chimú que se desarrolló en el Perú entre los siglos XII y XV de nuestra era y que se encuentra hoy en día en el departamento precolombino del Museo del Cincuentenario de Bruselas: “El dibujante respetó fielmente la silueta incluso el antebrazo derecho que le falta, salvo en detalle: ¡la oreja rota!” (Ibidem, 232)

²⁰ Peeters, Benoît. *Hergé, hijo de Tintín*, (Salamanca: Editorial Confluencias, 2013), 209.

RacarCapac. Como aquellas, RacarCapac aparece en cuclillas, con las rodillas dobladas, rodeado todo su cuerpo con cuerdas y tocado con una corona de oro adornada con plumas.

Pero Hergé y Jacobs no sólo se nutrieron de los fondos del Museo del Centenario, también recurrieron a otras fuentes gráficas que, a la postre, serían fundamentales para situar la trama en decorados que fueran lo más correctos posible. El rastro de esta documentación salpica, aquí y allá, todas las viñetas del álbum, desde los más pequeños objetos de decoración hasta los grandes escenarios arquitectónicos o naturales. Pierre Assouline, uno de los biógrafos de Hergé, señala que fueron los repertorios iconográficos incluidos en el artículo firmado por Philip Ainsworth Means que apareció en febrero de 1938 en la revista *The National Geographic Magazine* y, sobre todo, en el libro *Perú y Bolivia. Relato de viaje* de Charles Wiener, publicado en 1880, las dos principales referencias visuales utilizadas por el creador de Tintín para dar una solidez documental a su exótico relato²¹.

²¹ El biógrafo de Hergé Pierre Assouline menciona un tercer libro como fuente de inspiración icónica para *El templo del sol*. Se trata, concretamente, del libro de 1934 escrito por J. Eric Thompson, *La civilización azteca*, conservador de antigüedades de América Central y del Sur en el Field Museum de Chicago. Assouline, sin embargo, no aporta ninguna prueba de esa vinculación que, a nuestro juicio, está muy poco justificada. Basta solo con hacer un estudio iconográfico entre las viñetas de Hergé y las ilustraciones y fotografías que acompañaban el texto de Thompson para darse cuenta de ello. Ver Assouline, Pierre. *Hergé*. (Barcelona: Ediciones Destino, 1997), 209.



Imágenes 5 y 6: Charles Wiener y portada de su obra Perú y Bolivia. Relato de viaje (1880)

Estos dos trabajos fueron un verdadero filón iconográfico para el autor del cómic. Con toda seguridad, le sirvieron como modelo para diseñar vestuarios, personajes, paisajes y algunos elementos arquitectónicos. En el primero de ellos, el autor se limitaba a hacer una crónica de la historia del imperio inca a lo largo de sus páginas. Más que el contenido propiamente dicho del artículo de Means, a Herge, sin duda, le interesó mucho más el conjunto de fotografías –unas veinticinco²²–, dibujos y las diez ilustraciones –a color y la mayoría reproducidas a toda página– realizadas por H. M. Herget.

²² Los autores de estas fotografías donde se recogen motivos diversos, –algunas de carácter etnográfico, otras con una vocación más artística–, fueron Erwin Galloway, Martin Chambi Jr., Jacob Gayer, Luis D. Gismondi, Alfred T. Palmer, Kurt Severin, Robert Gerstman, Anthony Turner, Franklin Fisher y James C. Sawder.

En ese sentido, algo parecido ocurrió con el monumental trabajo de Wiener. Entre los viajeros europeos que recorrieron el Perú durante el siglo XIX y dieron testimonio de lo que allí vieron, Charles Wiener ocupa un lugar destacado. Entre 1875 y 1877, visitó el país por encargo del gobierno francés para llevar a cabo un exhaustivo estudio arqueológico y etnográfico de la zona andina. Comenzó su gira en la capital, de allí partió hacia Paramonga, Virú, Chanchány otros lugares. Siguió a Cajamarca donde pudo examinar in situ las ruinas de Viracochapampa y Chavín. Hizo observaciones en Huánuco Viejo, Ayacucho, Vilcashuamán y Concacha. Describió el Cuzco y Ollantaytambo. Fue allí donde le hablaron de la existencia de antiguos vestigios de la civilización inca al otro lado de la cordillera, entre ellas, los de la todavía en aquel momento desconocida Machu Picchu²³. Recorrió el Urubamba, el Collao y siguió hacia Bolivia, donde visitó Tiahuanaco. Retornó a Lima y partió hacia Francia llevándose consigo un notable conjunto de piezas para el Museo Etnográfico – se calcula que fueron más de 4000 restos arqueológicos–. Wiener, sin embargo, no se limitó a registrar las huellas del pasado inca que encontró a su paso, también dio cuenta, de un modo original, pintoresco e incisivo, del Perú de ese

²³ El “descubrimiento” oficial tuvo lugar varias décadas después de la visita de Wiener al Perú. Según sostiene la historiografía anglosajona, el enclave fue descubierto el 24 de julio de 1911 por el profesor y explorador estadounidense Hiram Bingham (1875-1956) en un viaje de exploración acompañado por algunos colegas de la Universidad de Yale. No obstante, no todos los especialistas están de acuerdo con este dato. Al parecer hay constancia que, casi diez años antes, el 14 de julio de 1902, un campesino peruano llamado Agustín Lizárraga habría desbrozado Machu Picchu con intención de dedicar los terrenos para la agricultura y habría registrado su propio nombre en una piedra del Templo de las Tres Ventanas.

tiempo. El fruto de este intenso peregrinaje por tierras andina vio la luz por primera vez en París en 1880, en un volumen, mitad relato de viaje, mitad cuaderno de notas etnográficas, profusamente ilustrado con más de 1000 grabados, además de numerosos planos y croquis. Hoy en día se pone en cuestión que Wiener tuviera tiempo material de hacer todas las excavaciones, desvíos y exploraciones que menciona en su libro. Lo más probable es que, para rellenar lagunas, tuviera acceso a fuentes más antiguas que utilizó sin contrastar suficientemente la información que le ofrecían. Así pues, parece probable “que éste haya esparcido en su relato descubrimientos y anécdotas imaginarias. Se han recogido diversos testimonios de contemporáneos de Wiener que corroboran esta impresión y presentan al encargado de misión bajo un aspecto menos halagador”²⁴. Aun así, pese a estos reparos, la obra de Wiener tiene un interés, una riqueza documental y una vivacidad literaria que nadie puede refutar. En cualquier caso, si Hergé conoció estas objeciones sin duda nunca fueron un obstáculo para él. No se acercó la obra de Wiener por su rigor metodológico, sino porque representaba un magnífico punto de apoyo para dar más credibilidad a las peripecias de Tintín por aquellas lejanas tierras. En Wiener el dibujante encontró, como veremos a continuación, todo lo necesario para crear la atmósfera que necesitaba: detalles arquitectónicos, cerámica, instrumentos, esculturas, vestimenta, ajuares e inscripciones funerarias.

²⁴ Riviale, Pascal (1993). “Charles Wiener, ¿viajero científico u hombre de los medios?”, en *Perú y Bolivia. Relato de viaje*. Nueva edición [en línea]. Lima: Institutfrançaisd’étudesandines (generado el 23 mayo 2016). Disponible en internet: Perú y Bolivia. Relato de viaje - Institutfrançaisd’étudesandines (openedition.org).

No obstante, reiteramos que el propósito principal de este trabajo no ha consistido en señalar las fuentes utilizados por Hergé –por otra parte ya mencionadas por otros investigadores anteriores–, sino averiguar el modo en que éstas fueron aprovechadas por el creador y cómo se vieron reflejadas las aportaciones de Means y Wiener en el álbum de El templo del sol.

En ese sentido, se podría comenzar diciendo que, en términos generales, Hergé consigue que el lector viaje con sus protagonistas a las tierras lejanas de Perú. Con destreza recrea los espacios urbanos y naturales en los que se mueven Tintín y sus compañeros reutilizando las fotografías y los grabados que tiene a su disposición. Lo hace recreándolos, añadiendo cosas, eliminando detalles que no le interesan porque no le vienen bien compositivamente o porque entorpecen la lectura. Esta práctica queda muy bien ejemplificada en la página 2 viñeta 1. En ella Tintín y el capitán que acaban de llegar al país, pasean tranquilamente, rodeado por los lugareños, por las calles de una ciudad cercana al puerto de El Callao –quizá sea la propia Lima, aunque no se la nombra en ningún momento–. Al fondo de la imagen se reproduce la portada en piedra de un edificio que, por sus características, podría considerarse de índole religiosa. Y así es. En el artículo de Means²⁵ se reproduce una vista de la entrada a un monasterio, pero éste no se encuentra en Lima, ni en una ciudad de la zona costera, sino en Cuzco, población situada en el sureste del país y ubicada en vertiente oriental de la cordillera de los Andes. Se trata, concretamente, de la

²⁵Means, Philip Ainsworth. "The Incas: EmpireBuildersofthe Andes", en *TheNationalGeographic Magazine*, 1938, Vol. LXXIII, N° 2, 243.

portada del convento de Santo Domingo que se construyó en el siglo XVI sobre el templo inca de Qoricancha. Sin embargo, en la viñeta aparece descontextualizado, como un mero apunte pintoresco, embutido entre otros edificios de estilo vagamente colonial que, en la realidad, nunca han existido.

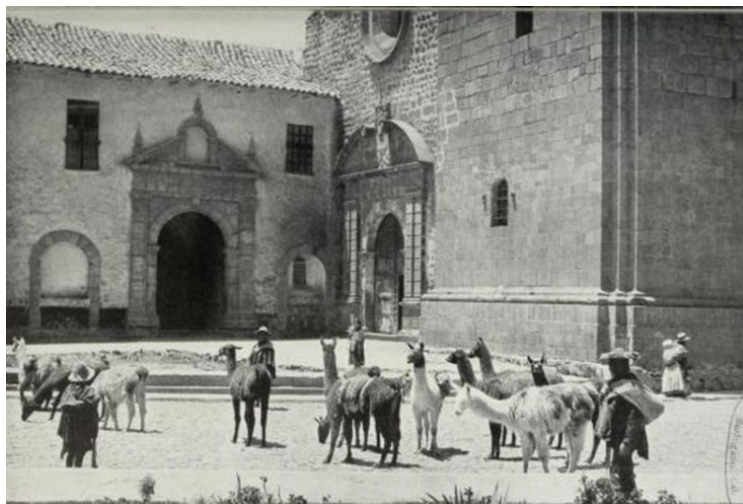


Imagen 7. Portada del convento de Santo Domingo en Cuzco (Erwin Galloway, 1938)

Otro tanto ocurre al final de la aventura, cuando Tintín, Haddock y Tornasol son conducidos a la pira funeraria. En esta composición (página 56, viñeta 6), cargada de tenso dramatismo, donde los personajes aparecen rodeados de ruinas arquitectónicas en medio de un paisaje montañoso, se alude con claridad a otras de las fotografías incluidas en el artículo de *TheNationalGeographic*. En este caso se reproducía una vista de la ciudad de Machu Picchu tomada

por Franklin Fisher²⁶. Hergé la emplea, cambiando ligeramente la perspectiva, resituando algunos elementos del entorno natural –por ejemplo, las cumbres escarpadas y nevadas del fondo– y añadiendo en el muro que aparece en primer término una puerta de diseño trapezoidal –que no existía en la fotografía original– inspirada, al parecer, en uno de los grabados de Wiener titulado «Vista general de la fortaleza y ciudad de Ollantaytambo»²⁷.

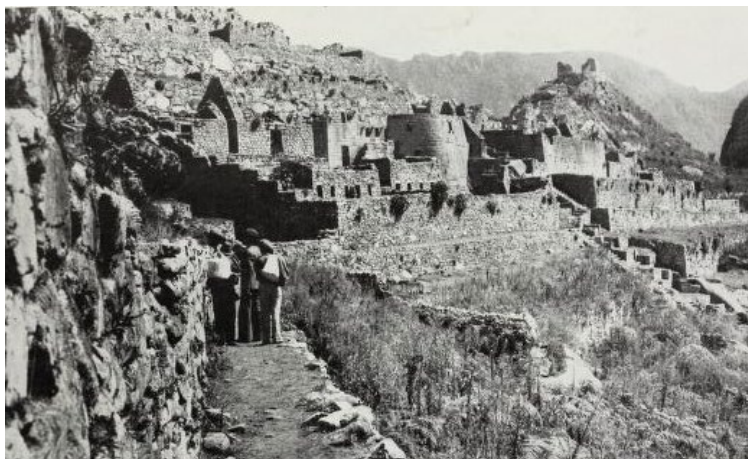


Imagen 8. Vista parcial de Machu Picchu (Franklin Fisher, 1938)

Estos singulares vanos trapezoidales, claramente inspirados en los recogidos por Wiener en su libro, fueron reutilizados por Hergé en muchos otros momentos de la estancia de los protagonistas en la ciudad inca. Así mismo,

²⁶ *Ibidem*, 256.

²⁷ Wiener, Charles. *Perú y Bolivia. Relato de viaje*, (Lima: Institutfrançaisd'étudesandines, 1993), 1ª parte, capítulo XIX. Nueva edición [en línea]. Disponible en internet: Perú y Bolivia. Relato de viaje - Institutfrançaisd'étudesandines (openedition.org).

como fondo de algunas viñetas, podemos encontrar la huella del grabado donde Wiener describe el singular aparejo de los muros engastados que los incas utilizaban en sus fortalezas²⁸. En *El templo del sol* lo podemos observar en las paredes de las celdas (páginas 47-48, 50-53), habitaciones (páginas 53-55) y en las de la gran sala del templo del sol donde irrumpen por sorpresa los protagonistas desde una tumba aledaña (página 47, viñeta 1). Precisamente para el diseño de esta gran viñeta, una de las más espectaculares del álbum, Hergé tomó también nota de las figuras biomorfas que aparecen en el bajorrelieve que corona la conocida como «Puerta del Sol» en Tiahuanaco. Este friso está dominado por una figura, quizás una deidad, que se encuentra en posición frontal, ricamente ataviada, portando en ambas manos cetros u otros objetos ceremoniales. Adyacentes, se disponen, esculpidas en tres bandas horizontales, una serie de figuras aladas –unas antropomorfizadas, otras con cabeza de ave–, dispuestas de perfil, con grandes ojos y con una de las rodillas doblada en aparente actitud de homenaje²⁹. Inspirándose en un grabado de Wiener³⁰ y en una fotografía de esta puerta que acompañaba al texto de Means (1938: 250), Hergé reutilizó este conjunto escultórico, descontextualizándolo, para

²⁸ En concreto, Wiener recoge en dos grabados aparejos de este tipo que observó en la casa cuzqueña conocida con el nombre de HatunRumioc y en Ollantaytambo (op.cit., II parte, capítulo I)

²⁹ La cuestión del significado de estos bajorrelieves y de la propia “puerta” ha sido objeto de un largo e intenso debate. Para profundizar ver Berenguer Rodríguez, J. (1981). “En torno a los motivos biomorfos de la Puerta del Sol en el Norte de Chile”. En *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, nº 38, pp. 167-182.

³⁰ Wiener, op.cit., capítulo XXIV

decorar la parte superior del gran espacio arquitectónico que abre la página 47. El relieve de la divinidad preside la sala, sobre el altar donde parece celebrarse algún tipo de ceremonia. A cada lado se despliega una banda ocupada por las figuras aladas antropomorfi-zadas. El motivo central no solo aparece en este momento concreto de la historia. A Hergé le pareció oportuna volver a utilizarla, esta vez como cierre para la aventura, tal y como se puede constatar en la página 62. Otro bajorrelieve que recogió Wiener y que adoptó Hergé fue la piedra tallada de la cultura Pashas en la iglesia de Cabana en el Perú. En el álbum este trabajo escultórico, que nada tiene que ver con el imperio inca, aparece decorando la puerta de entrada a la sala del tesoro que le enseña el inca a Tintín y sus compañeros al final de la historia (página 61, viñetas 12-13).



Imagen 9. Grabado de la fachada este de la Puerta del Sol en Tiahuanaco publicado en el libro de Charles Wiener

Ciertos espacios naturales recogidos por Wiener en sus ilustraciones también le fueron útiles a Hergé para situar espacialmente la imaginación de sus lectores. En ocasiones, el grabado le sirve para dar una levísima pincelada o para enmarcar una acción pasajera en una simple viñeta de transición. Este es el caso de la viñeta 6 de la página 60, donde los protagonistas, ya liberados de su condena, transitan por una gruta acompañados por el rey inca y su séquito. Esa misma cueva aparece en el texto de Wiener como un lugar cercano a la localidad de San Sebastián, en el departamento de Cuzco³¹. Otras veces, por el contrario, Hergé se apoya en los dibujos del autor francés para situar algunos de los momentos más tensos de las aventuras de Tintín en los Andes. Nos referimos, por ejemplo, a aquel en el que los protagonistas, viajando en el tren hacia Jauja, toman conciencia de que su vagón ha sido desenganchado con el propósito de acabar con ellos y que retrocede peligrosamente sin control y a toda velocidad por las estrechas vías. La escena concluye cuando, tras atravesar un oscuro túnel (página 14, viñetas 10, 13), el vagón termina precipitándose al vacío tras cruzar un peligroso viaducto (página 16, viñetas 9-10). También aquí Wiener es, sin duda, la referencia para Hergé pues recrea dos de sus grabados en los que se describe el túnel y el puente metálico que se encontraba en el trayecto del ferrocarril trasandino en su camino hasta el pueblo de La Oroya³².

³¹ Wiener,

op. cit., 1ª parte, capítulo XX

³² Wiener, op. cit., 1ª parte, capítulo XXVI

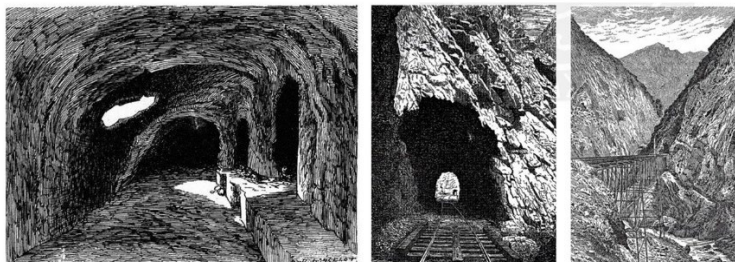


Imagen 10. Grabados de la cueva de San Sebastián y de la vía ferroviaria hacia La Oroya publicados en el libro de Charles Wiener

Otro tanto ocurre con la escena en la que, ya ascendiendo a pie por la cordillera, Tintín, Haddock y Zorrino deciden pasar la noche en una tumba o *chullpa* inca. Se trata de una torre funeraria, de planta circular, a menudo construida en piedra y rematadas con pequeñas cúpulas directamente inspirada, una vez más, en una tipología de tumbas de la región de Puno descritas por Wiener y cuyo cuidado aparejo consideraba que valía “tanto como el de los más bellos templos antiguos”³³.

³³ Wiener, op. cit., 2ª parte, capítulo XI

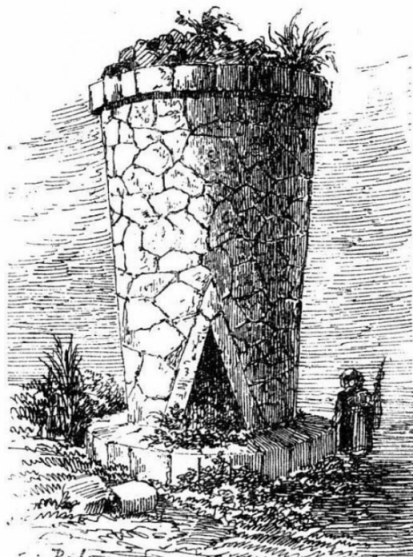


Imagen 11. Uno de los grabados de chullpas inca publicados en el libro de Charles Wiener

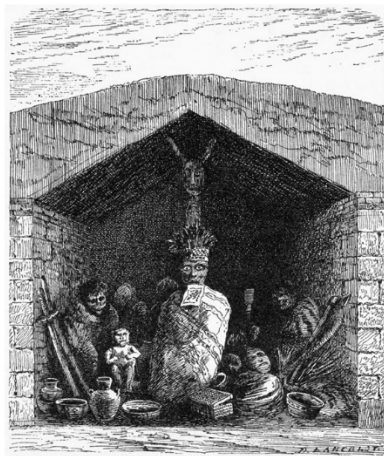


Imagen 12. Corte de una tumba en Ancón y Cabeza postiza de momia de Chancay. Ambos grabados publicados en el libro de Charles Wiener

Pero a Hergé le interesó todo. No sólo tomó nota de edificios y espacios naturales, también prestó atención, asimiló y reutilizó hasta los objetos más pequeños e insignificantes que encontró, aquí y allá, en las páginas de los libros que consultaba durante la preparación de su trabajo. Ilustraciones, croquis, fotografías, grabados. Todo le servía. Así se observa en la historia que nos ocupa cuando, por ejemplo, después de descubrir una tumba, Milú encuentra en el suelo una flauta hecha con una tibia (página 46, viñeta 3). Ese instrumento musical aparece recogido también en una de las ilustraciones de Wiener y que, según contaba, había encontrado en un sitio arqueológico de Cajamarca³⁴.

Este gusto de Hergé por enriquecer sus composiciones con pequeños detalles que dieran la mayor credibilidad posible a sus argumentos se observa incluso en la propia portada del álbum. En ella se representa el momento en el que los protagonistas, después de recorrer un laberinto de cuevas llega hasta el lugar donde reposan dos momias. En primer término, Milú sostiene en la boca el pífano de hueso mencionado anteriormente y junto a él, una vasija cuyo diseño es exactamente igual a una de las halladas por Wiener en Facalá³⁵. El modo en el que dibuja las momias

³⁴ Sobre este tipo de piezas escribe Wiener: "Los objetos más curiosos de este tipo son, sin ninguna duda, las flautas de tibias o en huesos de pájaro, a veces cubiertos de dibujos. El coral sirvió sobre todo para hacer collares, de los que se encuentra un gran número. Existen un cierto número de representaciones en hueso de pájaros, de llamas y de hombres, pero son producciones que de ninguna manera revelan un artista imaginativo, ni siquiera un observador inteligente de su medio. Los objetos más curiosos de este tipo son, sin ninguna duda, las flautas de tibias o en huesos de pájaro, a veces cubiertos de dibujos. El coral sirvió sobre todo para hacer collares, de los que se encuentra un gran número" (Wiener, op. cit., 2ª parte, capítulo II)

³⁵ Ídem.

Hergé, con sus atuendos, inscripciones funerarios y adornos, remite claramente a las ilustraciones y al texto que escribió Wiener en el capítulo que dedicó al contenido de las tumbas y disposición de las momias:

En ciertos lugares, como Ancón, Chancay, norte de Ancón, y Pachacamac, la momia constituida así está coronada por una cabeza postiza grotesca, hecha con un cojín las más de las veces cuadrado, relleno de algas, con una peluca de hilo negro, con tocado que consiste en una banda de paja o metal, coronada de plumas brillantes. Los ojos son de plata o de hueso. La nariz está representada por una pirámide de hueso o de madera. La boca es casi siempre esculpida; aretes como los que hemos descrito más arriba cuelgan a ambos lados. No es raro ver cabezas de tela marrón, en las que se indican los órganos por medio de una sumaria pintura; otras veces toda la cabeza está tejida a mano, o tallada groseramente en madera. Debajo de la cabeza postiza se ataban a veces a la momia, cubiertas por una red que las sostenía, pancartas cuadradas hechas por tela blanca grosera, tensada sobre un armazón de cañas y cubierta de dibujos rojos y negros, o rojos y azules.³⁶

Para dar más colorido a sus composiciones y dotar de entidad a sus personajes secundarios, Hergé también cuida de su vestuario. A veces los utiliza de forma arbitraria. Quizá el ejemplo más claro es el gorro que llevan Tintín y el capitán cuando son llevados hasta el lugar del sacrificio (página 57, viñeta 6) está directamente vinculado al grabado que aparece en el libro de Wiener y en el que se describe un tocado indio utilizado durante las fiestas. Para configurar los rasgos de Zorrino, el joven quechua que hará las veces

³⁶ Wiener, op. cit., 3ª parte, capítulo II

de guía para Tintín y el capitán, o de Huascar, el gran sacerdote del templo del sol, Hergé pudo inspirarse en diferentes grabados de naturaleza etnográfica que aparecen en la obra de Wiener³⁷. Hergé escrutaba la documentación, apuntaba y traducía con sus lápices aquello que le interesaba. No copiaba, más bien interpretaba. Compárese, por ejemplo, las fotografías que aparecen en el artículo de Means de una chola hilando lana de vicuña³⁸, con la viñeta el personaje femenino en primer término de la primera viñeta de la página 2, o aquella otra, firmada por Anthony Turner³⁹, donde se capta a un grupo de músicos aymaras tocando sus flautas y tambores en una plaza de un pueblo boliviano con el grupo que forma parte de la comitiva que acompaña a las víctimas para ser sacrificados al dios sol en la segunda viñeta de la página 57.

³⁷ Para Zorrino pudo haberse inspirado en una o varias representaciones de niños indios que aparecen en la obra de Wiener. Uno de los más claros es la ilustración de un niño criado de Andahuaylas (Wiener, op.cit., 1ª parte, capítulo XVI) o el grabado realizado por Gilbert titulado "indio y llama en La Paz" (Wiener, op.cit., 1ª parte, capítulo XXIII). Para los rasgos del personaje del gran sacerdote pudo haber utilizado como referencia el retrato de Manuel Ttule, cholo de Cotana (Wiener, op.cit., 1ª parte, capítulo XXIII). Cotéjese este último grabado, por ejemplo, con la viñeta 12, de la página 12 del álbum.

³⁸Means, Philip Ainsworth. "The Incas: EmpireBuildersofthe Andes", en *TheNationalGeographic Magazine*, 1938, Vol. LXXIII, N° 2, 244.

³⁹Ibidem, 255.



Imagen 12. Fotografía que ilustran el artículo de Means en *TheNationalGeographic Magazine*

Por último, los ecos de las ilustraciones a todo color realizadas por H. M. Herget y que complementaban el texto aparecido en la revista *TheNationalGeographic* lo podemos encontrar salpicando, aquí y allá, todo el álbum de Tintin, pero es especialmente notable la reutilización de ellas que llevó a cabo el dibujante belga en la última parte de la historia. En ese sentido, es evidente que los vestuarios con de los soldados, del príncipe inca, de las vírgenes y del gran sacerdote en la historieta evocan claramente las ilustraciones a todo color de Herget que aparecen en las páginas del mencionado artículo⁴⁰. Lo mismo sucede con la viñeta en la que unos indígenas, portando una colorida serpiente de soga, danzan delante de la pira de sacrificio. En este caso, la composición toma como modelo la ilustración titulada «Una multitud porta una serpiente gigante de cuerda multicolor que culebrea desenfrenadamente por la plaza sagrada de Cuzco»⁴¹.

⁴⁰ Ibidem, II, VI-VII.

⁴¹ Ibidem, II.

No obstante, Hergé pese a lo que pueda pensarse y se ha dicho, el dibujante belga se acercó a su documentación de una forma heterodoxa. Su actitud no es la de un historiador o un arqueólogo, no buscaba reconstruir, sino apoyarse para recrear ambientes y personajes, situar sus aventuras en un contexto creíble para sus jóvenes lectores que, como la mayoría de los europeos de la época –y tal vez de hoy en día– tenían del Perú, de su geografía y sus gentes, una idea muy superficial y plagada de tópicos e inexactitudes. Por eso en las aventuras andinas de Tintín se pueden rastrear algunas de estas “distracciones”. Una de las más evidentes salta a la vista ya desde la primera viñeta. En ella Hergé traza el mapa de América del sur, marcando sobre fondo rojo el territorio del Perú. En él se puede comprobar cómo las fronteras de Ecuador se prolongan hacia el Este hasta convertirse en vecino del Brasil, cosa que no ocurre y no ha ocurrido nunca jamás en la historia de esta región sudamericana. De esta forma, se cercena una notable porción del territorio del estado peruano, perdiendo en el comic la soberanía del norte de sus demarcaciones de Amazonas y Loreto. Asimismo, Hergé no fue muy riguroso tampoco a la hora de utilizar las referencias arqueológicas que tenía a su disposición. Es de sobra conocido que, el imperio inca fue tan sólo fue una de las muchas culturas que se superpusieron o convivieron a lo largo de la historia del país. Para cualquier europeo desconocedor de estos pueblos y su devenir en la historia, todo resultaría lo mismo y, de alguna manera, esta es la misma mirada que proyecta Hergé en sus dibujos. Un ejemplo de esta falta de fundamento histórico lo encontramos en la página 45. En ella los protagonistas, tras traspasar la cortina de agua de una catarata, se adentran por un laberinto de cuevas que

los conduce hasta un espacio mortuorio donde, además de los fardos funerarios humanos, encuentran un ajuar compuesto por objetos de diversa naturaleza entre ellos vasijas con forma de rostro humano, asociados con la cultura Moche o Mochica, con figuritas de barro de la cultura Chancay. Esta convivencia de enseres no parece lógica, dado que la sociedad mochica se desarrolló entre los siglos II y VIII d.C, mientras que la Chancay pertenece a una cronología muy posterior, pues reinó en el valle Chancay y Chillón, al sureste del país, entre el siglo XIII y el XV d.C.

Existe, por último, una incongruencia, posteriormente admitida con pesar por el propio Hergé, que tiene que ver con el modo en que el nudo de la historia, gracias un oportuno *deus ex machina*, termina por deshacerse. En la última parte de la aventura, Tintín, Haddock y Tornasol son condenados a morir en la hoguera por haber cometido un sacrilegio al llegar hasta la ciudad secreta de los incas. Momentos antes de encender la pira, Tintín invoca al sol y pide protección, sabiendo que falta poco para que se produzca, como así sucede, un eclipse solar. Cuando el cielo comienza a oscurecerse, los incas interpretan el fenómeno como una señal inequívoca del malestar de los dioses por su proceder y huyen despavoridos en todas direcciones. El príncipe inca entonces solicita a los extranjeros que restituyan el brillo al sol, a lo que Tintín accede a cambio de ser liberados definitivamente. Resulta poco creíble, empero, que una cultura que adoraba el sol, que miraban y estudiaban el cielo, no conocieran este tipo de fenómenos celestes. Cuando Sadoul, años más tarde en su libro de entrevistas, le reprochó la utilización de este inconsistente recurso para salvar *in extremis* al joven reportero de una

forma milagrosa, Hergé no tuvo más remedio que reconocer su equivocación:

ese eclipse es un punto negro, por así decirlo. Y tanto más, porque no tiene ninguna originalidad. (...). Por consiguiente, me equivoqué completamente haciéndoles pasar por unos ignorantes, cosa que no eran en ese terreno, con toda seguridad. ¡Esto sí que es realmente racismo!... Mea culpa⁴².

Así y todo, Martínez de Pisón sugiere la existencia de un claro antecedente que vincularía a Tintín con el propio Cristóbal Colón. El almirante, en su cuarto y último viaje al continente recién descubierto, al parecer utilizó una argucia parecida a la que aparece protagonizada por el héroe de Hergé en *El templo del sol*⁴³. Según cuenta, en 1504, Colón se encontraba en la isla de Jamaica tomando provisiones y sabedor de la inmediata llegada de un eclipse lunar, presionó a los indígenas para que se los suministrasen so pena de suprimir el satélite del cielo: “Y

⁴² Sadoul, Numa. *Conversaciones con Hergé*, (Barcelona: Editorial Juventud, 1986), 106.

⁴³ Esta anécdota fue recogida por Hernando Colón, hijo del descubridor, en su obra biográfica *Historia del Almirante* publicada en 1571. Al parecer no este el único caso a lo largo de la historia. Según sugiere Marco Kunz, Hergé no es más que un eslabón más en una tradición muy antigua que se remontaría a los tiempos del emperador bizantino Alejo I Comnenoquien, “en la guerra contra los pechenegos, fijó las negociaciones para un día en que sabía que se oscurecería el sol, interpretándolo ante los enemigos supersticiosos como señal de que un juicio divino lo favorecía”. [“Versiones de un eclipse (de Colón a Monterroso)”, en *De la escritura como resistencia. Textos in honorem Jenaro Talens*, (Valencia: Universitat de València, 2018), 478.

como, en efecto se apagó, consiguió el navegante lo que precisaba”⁴⁴.

A modo de conclusión

El templo del sol constituye uno de los álbumes decisivos de la carrera de Hergé. Supuso un antes y después en su producción. Con su publicación, la creación de las aventuras de Tintín pasó de ser un proceso laborioso, solitario e individual a consolidar un sistema de trabajo colaborativo mucho más parecido a los utilizados en los talleres artesanales del medievo, apoyado además en la utilización de una rica documentación gráfica. En ese sentido, convendría resaltar el papel de Edgar P. Jacobs en la elaboración de esta obra que aportó a la historieta un grado de iconicidad realista notable, especialmente en sus fondos y los objetos reproducidos. no reproduce fielmente, siempre introduce algún elemento novedoso. Por último, si bien Hergé es uno de los primeros dibujantes en utilizar fuentes diversas para construir sus guiones y ambientar sus historias, sin embargo, sólo persigue con ello levantar un buen marco para situar las aventuras de su protagonista. No busca fidelidad, ni rigor, sino la creación de atmósferas creíbles. Y en ese sentido, toda la labor de documentación utilizada tiene como fin la recreación y, cuando lo considera necesario, reconstruye, fantasea siempre en función de los intereses narrativos que persigue.

⁴⁴Martínez De Pisón, Eduardo. *Geografías y paisajes de Tintín. Viajes, lugares y dibujos*. (Madrid: Fórcola Ediciones, 2019), 104.

Bibliografía

Assouline, Pierre. *Hergé*, Barcelona: Ediciones Destino, 1997.

Barragán Gómez, Rafael Alberto. “Representaciones latinoamericanas en Las aventuras de Tintín de Hergé”, en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, Universidad de Sevilla: Sevilla, 2012, N° 10, Vol.1, pp. 880-895.

Berenguer Rodríguez, J. “En torno a los motivos biomorfos de la Puerta del Sol en el Norte de Chile”, en *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 1981, N° 38, pp. 167-182.

Castillo, Fernando, *Tintín-Hergé. Una vida del siglo XX*, Madrid: Fórcola Ediciones, 2001.

Daubert, Michael. *Museo Hergé*, Barcelona: Zephyrum Ediciones, 2018.

Farr, Michael. *Tintín, el sueño y la realidad. Historia de la creación de las Aventuras de Tintín*, Barcelona: Editorial Zendera Zariquiey, 2001.

Godoin, Philippe. *El arte de Hergé, creador de Tintin: 1937-1949*, Barcelona: Editorial Zendera Zariquiey, 2009, Vol III.

Hergé. *El templo del sol*, Barcelona: Editorial Juventud, 1983.

Kunz, Marco. “Versiones de un eclipse (de Colón a Monterroso)”, en *De la escritura como resistencia. Textos in honorem Jenaro Talens*, Valencia: Universitat de València, 2018, pp. 477-490.

Leroux, Gastón. *La esposa del sol*, Madrid: Espasa-Calpe, 1959.

Martínez De Pisón, Eduardo. *Geografías y paisajes de Tintín. Viajes, lugares y dibujos*, Madrid: Fórcola Ediciones, 2019.

Means, Philip Ainsworth. “The Incas: EmpireBuildersofthe Andes”, en *TheNationalGeographic Magazine*, 1938, Vol. LXXIII, N° 2, pp. 225-265, I-VIII.

Nogué, Joan. “Viajes y geografía de Tintin. Una descripción del mundo en un siglo cambiante”, en *Vanguardia Grandes Temas: Tintin vive. Cien años del nacimiento de Hergé*, 2007, N° 3, pp.38-43.

Peeters, Benoît. *Hergé, hijo de Tintín*, Salamanca: Editorial Confluencias, 2013.

Riviale, Pascal “Charles Wiener, ¿viajero científico u hombre de los medios?”, en *Perú y Bolivia. Relato de viaje*, 1993. Lima: Institutfrançaisd’étudesandines. Disponible en internet: Perú y Bolivia. Relato de viaje - Institutfrançaisd’étudesandines (openedition.org).

Sadoul, Numa. *Conversaciones con Hergé*, Barcelona: Editorial Juventud, 1986.

Wiener, Charles (1993). *Perú y Bolivia. Relato de viaje*, Lima: Institutfrançaisd’étudesandines (generado el 23 mayo 2016). Disponible en internet: Perú y Bolivia. Relato de viaje - Institutfrançaisd’étudesandines (openedition.org).

El autor

Gonzalo M. Pavés es Doctor en Historia del Arte y profesor de Historia del cine en la Universidad de La Laguna. Es autor de *El cine negro de la RKO* (T&B, 2003), *Perdición* (Nau Llibres: 2020) y *Bigas Luna. El gran fabulador* (Laertes, 2021). Ha sido coordinador de las obras colectivas *Ciudades de cine* (Cátedra, 2014) y de *Frankenstein. Un mito literario en diálogo con la filosofía, las ciencias y las artes* (Almuzara, 2018).

 <https://doi.org/10.48162/rev.45.006>

Todo lo oculto sale a la luz El imaginario judío en la construcción de los relatos sobre Harry Potter

Everything hidden comes to light. The Jewish imaginary in the construction of stories about Harry Potter

Todo o culto sai à luz. O imaginário judaico na construção dos relatos sobre Harry Potter

Tout ce qui est caché est révélé. L'imaginaire juif dans la construction des récits sur Harry Potter

Все скрытое выходит наружу. Еврейское воображаемое в построении историй о Гарри Поттере

Sola Antequera, Domingo

Departamento Historia del Arte y Filosofía
Universidad de La Laguna, España
dsola@ull.edu.es

Resumen

Los estudios realizados sobre la obra de J.K. Rowling han profundizado en diferentes aspectos sobre los referentes utilizados por la escritora británica para la creación de la saga literaria sobre Harry Potter. Entre todos ellos nos han interesado las constantes referencias al cristianismo, que ya abordamos en otros trabajos, y que mostraban la estrecha relación de la escritora con los relatos de Tolkien o Lewis, autores de los que la escritora

Sola Antequera, Domingo. "todo lo oculto sale a la luz. El imaginario judío en la construcción de los relatos sobre Harry Potter", en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 41, NE 16 – julio-noviembre 2023 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp..199-252.

británica se considera heredera. Todo ello ofrece lecturas transversales de su trabajo, de su creación de cosmos mítico y performativo. Con este trabajo pretendemos dar un paso más allá profundizando en la hipertextualidad de sus relatos para analizar los elementos de tradición judía que incorpora tanto en la narración como en el diseño de personajes pues, con ello, intentaremos demostrar cómo la religión se conforma en un elemento cohesionador e identitario de sus relatos.

Palabras clave: J.K. Rowling, Harry Potter, Religión, Judaísmo.

Abstract

The studies carried out on the work of J.K. Rowling have delved into the different references used by the British writer in the literary saga about Harry Potter. In other works, we have focused on the constant references to Christianity, which showed the writer's close relationship with the stories of Tolkien or Lewis, authors of whom the British writer considers herself heir. All of this offers transversal readings of her work, of her creation of a mythical and performative cosmos. With this work we intend to go a step further, analyzing her stories' hypertext showing Jewish traditions present both in the narration and in the design of characters. We will try to demonstrate how religion is formed in an element of cohesion and identity of her stories.

Key words: *J.K. Rowling, Harry Potter, Religion, Judaism.*

Resumo

Os estudos realizados sobre a obra de J.K. Rowling têm sido aprofundados em diferentes aspectos sobre os referentes utilizados pela escritora britânica para a criação da saga literária sobre Harry Potter. Dentre todos eles tem nos interessado as constantes referenciais ao cristianismo, que já tínhamos abordado em outros trabalhos, e que mostravam a estreita relação da escritora com os relatos de Tolkien ou Lewis, autores dos que a escritora britânica se considera herdeira. Tudo isso oferece leituras transversais do seu trabalho, da sua criação do cosmos mítico e performativo. Com este trabalho pretendemos dar um passo além aprofundando na hipertextualidade dos seus relatos para analisar os elementos da tradição judaica que incorpora tanto na narração como no design dos personagens pois, com isto, tentamos demonstrar como a religião se conforma em um elemento coesivo e de identidade nos seus relatos

Palavras chaves: J.K. Rowling, Harry Potter, Religião, Judaísmo.

Résumé

Les études réalisées sur l'œuvre de JK Rowling ont approfondi différents aspects des références utilisées par l'écrivaine britannique pour la création de la saga littéraire sur Harry Potter. Parmi toutes, nous nous sommes intéressés aux références constantes au christianisme, que nous avons déjà abordées dans d'autres ouvrages, et qui montraient la relation étroite de l'écrivaine avec les récits de Tolkien ou de Lewis, auteurs dont l'écrivaine britannique se considère comme l'héritière. Tout cela offre des lectures transversales de son travail, de sa création de cosmos mythique et performatif. Avec ce travail, nous avons l'intention d'aller plus loin, en approfondissant l'hypertextualité de ses récits pour analyser les éléments de la tradition juive qu'elle incorpore à la fois dans la narration et dans la conception des personnages, car, ce faisant, nous essaierons de démontrer comment la religion devient un élément cohésif et identitaire de ses récits.

Mots clés: JK Rowling, Harry Potter, Religion, Judaïsme.

Резюме

Исследования, проведенные по работе J.K. Роулинг углубилась в различные аспекты отсылок, использованных британским писателем для создания литературной саги о Гарри Поттере. Среди всех нас заинтересовали постоянные отсылки к христианству, к которым мы уже обращались в других произведениях и которые показали тесную связь писательницы с рассказами Толкина или Льюиса, авторами которых британская писательница считает себя наследником. Все это предлагает сквозное прочтение его творчества, его создания мифического и перформативного космоса. В этой работе мы намерены пойти еще дальше, углубившись в гиперсексуальность его рассказов, чтобы проанализировать элементы еврейской традиции, которые он включает как в повествование, так и в дизайн персонажей, поскольку этим мы попытаемся продемонстрировать, как религия формируется в элементе сплоченности и самобытности его рассказов

Слова: Дж.К. Роулинг, Гарри Поттер, религия, иудаизм

*Porque no hay nada oculto que no llegue a
manifestarse,
ni hay nada escondido que no haya de ser
conocido y de salir a la luz.
Lucas (8:17)*

Resulta muy interesante la hipótesis de trabajo que plantea S. Brent Plate, en un reciente trabajo sobre las conexiones existentes entre cine y religión, cuando expone que poniendo atención sobre la forma de construir determinados filmes es posible entender cómo las religiones han sido a su vez fundamentadas¹. Con esta premisa parece imprescindible bucear en las relaciones entre la teoría cinematográfica y la religión, especial mente partiendo de lo que los anglosajones denominan como “wordmaking”: la construcción de identidades y el desarrollo de estas en las sociedades contemporáneas, así como en nuestra manera de entender el mundo.

El cine, en este sentido, ofrece modelos de conducta en una dialéctica constante, un cosmos lleno de posibles significantes, de plausibles símbolos a los que aferrarse y dar sentido a cualquiera de los constructos religiosos a los que el ser humano se lleva haciendo desde el origen de los tiempos.

Como historiadores, vemos apasionantes estas transformaciones. La creación y representación del mito en la pantalla focaliza y reorganiza muchos de los elementos de un mundo paralelo y reconocible que nos presiona para

¹ S. Brent Plate, *Religion and Film: Cinema and the Re-Creation of the World* (Nueva York: Columbia University, 2017), p. 3.

fomentar los sentimientos de pertenencia, para evaluar nuestro compromiso con la tradición, así como con las conductas identitarias. Debido a ello, y en palabras del autorcitado, “The world is not simply built but is constantly being maintained through rebuilding, reconstruction, recombining”². Por tanto, el mito solo puede expresarse a través de un ritual performativo, siendo este el único sentido de su existencia.

Estos operan su significado a través de la construcción de historias donde muestran una característica que les suele ser común, su elaboración frankenstiniana. El mito se ensambla gracias a otros anteriores, a multitud de préstamos, de robos y de cierta improvisación. De ahí su carácter poliédrico y su pervivencia a lo largo del tiempo. El cine aporta cierta transversalidad al mismo, lo renueva, lo examina bajo parámetros diferentes, cambia sus referentes, su cultura de origen y, sobre todo, lo trae al presente dotándolo de sentido en la experiencia vital cotidiana.

Así, el mito no deja de reproducir hechos reales y una filtrada interpretación del mundo y de los sucesos naturales. Por tanto, su función primaria seguirá siendo la de crear significados que deriven en una sensación de pertenencia a una colectividad. En este sentido, por encima de intentar desvelar los secretos del universo o de saber de dónde venimos, surgen como modelos de comportamiento, como indicación de cómo deberíamos ser, de cómo deberíamos actuar.

²*Ibidem*, 8.

La obra de J.K. Rowling está llena de estos en una reelaboración absolutamente personal. Los referentes religiosos son una constante en su obra, tanto en la estructura de sus relatos como en la composición de sus personajes. De hecho, la autora nunca lo niega pues, como ella misma indica en alguna ocasión, resultan obvios, tanto que evita hablar abiertamente de ellos para no mediatizar la experiencia de sus lectores y espectadores.

Las alusiones al cristianismo y a valores universales como el amor, la amistad, la muerte o el sacrificio, sobrevuelan las diferentes historias que transcurren en Hogwarts. Deutsch³ entiende que este modelo creativo de integración dramática ayuda a crear otro de cohesión social partiendo de estructuras narrativas que se repiten, que son conocidas por una amplia mayoría y que reconocen cierto tipo de interacción. De esta forma, la religión se conforma como un elemento cohesionador e identitario, pues tanto la literatura como el cine desarrollan estrategias culturales que se esfuerzan en ello.

La hiper textualidad en los relatos es igualmente constante, especialmente cuando se retrata la eterna lucha entre el bien y el mal. No debe sorprendernos, pues es bien conocida la educación anglicana de Rowling, su participación en lo que los británicos denominan como “Charities” —organizaciones caritativas, como Comic Relief—, así como su poco disimulada inspiración en las obras de Lewis y Tolkien, trufadas de elementos morales y alegorías de fe que sustentan sus propios universos

³ Karl Wolfgang Deutsch, *Nationalism and Social Communication: An Inquiry into Foundation of Nationalism* (Cambridge: MIT Press, 1966), p. 98.

personales. El segundo de ellos indicaría en 1953, refiriéndose al “El señor de los anillos”, que era un texto fundamentalmente religioso y católico, cuyo mundo imaginario aparecía lleno de cultos y prácticas ad hoc con la intención de que este elemento místico fuera absorbido, no solo en la historia, sino en el simbolismo que aparece en su icónico universo.

Por otra parte, si evaluar las recreaciones filmicas del universo cristiano es una tarea compleja por la multitud de variables a tener en cuenta, hacerlo desde el punto de vista de la tradición judaica se torna aún mas difícil. Ya no es sólo el distanciamiento y la falta de conocimiento para quienes no dominamos en profundidad sus textos sagrados sino la propia tendencia a hacer lecturas de los primeros libros de la Biblia, los que componen la Torá, base y fundamento del judaísmo, desde un posicionamiento que deriva de una educación de base cristiana, independientemente de la fe de cada cual.

Hasta el momento solo Don Krulwich ha intentado acercarse a las relaciones entre la saga de Rowling y sus referentes judíos, pero como el propio autor indica en las primeras páginas su trabajo: “Itis a book of Torah-true Jewis hinsights that I have relatedto ideas raised in Harry Potter”⁴; por tanto, solo le interesan aquellos elementos de los libros sagrados que se pueden ver reflejados en los comportamientos de los protagonistas de la saga o en algunos personajes secundarios de clara inspiración hebrea, como sería el caso de Nicolás Flamel.

⁴ Don Krulwich, Harry Potter and Torah (Research Triangle NC: Lulu, 2006) p. 7.

Mucho más interesantes resultan sus indicaciones sobre los textos que debemos consultar para poder profundizar en las relaciones entre novelas/películas y las posibles analogías con fragmentos de la Torá, pero también con lo que más tarde conformaría el Talmud (la Mishna y la Gemorah), las explicaciones que Dios había dado a Moisés sobre el texto sagrado y que se habían transmitido oralmente hasta quedar por escrito durante los siglos del Segundo Templo, a partir de finales del VI a.C., incluyendo leyes, tradiciones, historias (leyendas) y costumbres judías, así como lo que constituiría un primer código civil y religioso.

El judaísmo ofrece así, constantemente, lecciones éticas y morales de origen divino. Estas historias dieron forma a la Midrash y a un modelo particular de exégesis del texto sagrado. Obviamente, la idea era facilitar tanto la comprensión como el estudio de la Torá. Algo similar encontraríamos en la Haggadá. Lo interesante es que ambas tomarían referencias del presente, aunque no siempre, para interpretar los textos antiguos, convirtiendo las enseñanzas rabínicas no sólo en modelo de comportamiento vital sino también en consejos prácticos para el día en cualquier esfera de la vida de un judío, incluso en aspectos tan concretos como pudiera ser la práctica de la medicina.

Por tanto, si nos referimos a muchas de estas cuestiones no habría que perder de vista la Halajá, o ley judía, para poder interpretarlas correctamente. De la misma forma, si nos interesa confrontar elementos propios del misticismo habría que rastrear sus referentes en la Kabbalah (Cábala), donde hallaremos cómo “the physical world fits into the

spiritual realms”⁵. Sea como fuere, usemos las interpretaciones rabínicas que usemos, no podemos olvidar que estos textos conforman un todo cohesionado, que todos ellos crean una unidad, y que en todos ellos podemos encontrar historias, referencias y modelos que han podido inspirar de alguna forma a la escritora británica, consciente o inconscientemente.

Evidentemente, la interpretación de la Biblia está marcada por una extraordinaria intertextualidad y la exégesis judía no va a resultar una excepción. En este caso y en palabras de Julio Trebolle⁶, las fuentes principales para poderla estudiar serían “la versión griega de los Setenta, las versiones arameas o *tragumim*, la literatura para bíblica y apócrifa, los escritos de Qumram, las obras de los escritores judeo-helenizantes y la literatura rabínica”.

Tampoco podemos perder de vista que, a diferencia de la cristiana, la exégesis judía, como ya hemos indicado, no solo explica el texto en sí, sino que se aplica a la experiencia vital, a buscar respuestas a otras cuestiones que en él mismo no se contengan, pero puedan quedar reflejadas. Por tanto, esta manera de entender la religión incide directamente en el modo en el que se interpreta la realidad y en cómo esta puede verse evidenciada en los relatos, tanto escritos como fílmicos.

Interpretaciones que pueden estar bañadas de un misticismo del que carece el cristianismo cuando se aproxima a las lecturas episódicas de la vida cotidiana.

⁵*Ibidem*, 12.

⁶ Julio Trebolle, *Historia mínima de la Biblia* (Madrid: Turner Publicaciones, 2022), p. 142.

Trebolle⁷indica, en este sentido, que el midrás *haggádico* marcaría así “las directrices de la vida judía”. Intentemos tener todo esto en mente a la hora de entrar en la cabeza de Rowling para entender cómo filtra y referencia elementos propios del mundo judaicoo cómo utiliza aquellos que nos llevan directamente a la experiencia vital de este pueblo, especialmente tras haberse convertido en indisolubles para el lector contemporáneo. En definitiva, no podemos olvidar que la Biblia ha ofrecido “the basic material and inspiration for the Western literature of later generations in the form and content of creation”⁸.

De lo velado a lo evidente: la alquimia

Como resulta obvio en mucha literatura contemporánea, sus creadores intentan ocultar sus referentes, unas veces transformándolos y otras simplemente adaptándolos al relato y al presente. En este ejercicio, los textos de Rowling proponen un juego constante en la construcción de personajes y relatos o en la elaboración de su *storytelling*, lo que ha aumentado exponencialmente desde el momento en el que su universo ha dado el paso y se ha convertido en un producto transmedia a través de plataformas como *Pottermore*, más tarde rebautizada como *Wizardingworld*. Además, en obras de teatro como *Harry Potter y el legado maldito* (*Harry Potter and the Cursed Child*, 2016), juega con un modelo narrativo que flirtea con la naturaleza

⁷*Ibidem*, 148.

⁸ Liu' Sha, Ting Cao, Mengyi He y Ting Hu, « The Cultural Complex in Harry Potter: Greek Culture and Hebrew Culture», en *Lecture Notes on Language and Literature*, vol. 5, nº 6. (Taiyuan: Clausius Scientific Press, 2022), p. 15.

discursiva del multiverso, en paralelo a su boom cinematográfico.

Todo ello, como hemos desarrollado en trabajos anteriores, no solo condiciona la estructura del relato, sino que facilita la alteridad, la intertextualidad, la lógica causal y los límites de la certidumbre⁹. Sin duda, este proceso genera y necesita un lector mucho más activo y ávido que proponga una relación con los textos (fílmico y literario) en constante revisión y transformación. Es así cómo la experiencia vital de estos interactúa con la relectura de los arquetipos propuestos por la autora para generar disrupciones que alteren la percepción del relato, contemporaneizándolo. Este fenómeno no es exclusivo de los lectores de la escritora británica sino de la mayoría de quienes han propuesto narraciones de fantasía en las últimas décadas, aquellos que, partiendo de los obvios maestros, Tolkien o Lewis, alteran la esfera de lo sagrado conduciéndola por nuevos derroteros creativos que aún mantienen la pregnancia de las imágenes que las conformaron.

Por tanto, resultaría acertado conocer por dónde transitaron estos últimos autores en relación al posible uso de los referentes judeocristianos en su producción literaria. En el caso de C.S. Lewis es imposible separar ambos elementos pues toda su obra está marcada por una profunda orientación cristiana que focaliza constantemente el eterno enfrentamiento entre opuestos de distinto signo, o como el propio autor diría en 1952 en el libro primero de

⁹ Domingo Sola e Irene C. Marcos, «Magia, religión y mito. Harry Potter bajo el signo de la Postmodernidad», en *Accadere: Revista de Historia del Arte*, nº 1 (San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, 2021), p. 3.

Mero cristianismo, la lucha “entre el bien y el mal como clave para el sentido del Universo” se conformaría como la piedra angular de su obra¹⁰.

Al contrario, J.R.R. Tolkien ofrece un mundo propio muchos más poliédrico donde ambas referencias se entrecruzan, pero donde también pueden rastrearse por separado. David Day mantiene que

in the *Silmarillion* and subsequent books, we see Biblical language and themes that add an undeniable grande urto to the event. In these tales.... Tolkien conceived a primal cause in the form of a single entity, which is not far removed from the Judeo-Christian monotheistic God¹¹.

Obviamente, habría que separar el polvo de la paja para encontrar episodios donde las observaciones sean más directas al dios y al pueblo de Abraham.

Relatos como el de *Iluvatar* y *Melkor*, sacado del *Silmarillion*, parecen de clara inspiración Torahica. El enfrentamiento entre ambos ofrece una clara filiación con el tema que nos ocupa, pues el primero, señor único, es el dios absoluto de todo lo creado, cuyo nombre parece significar “padre por siempre”; mientras que el segundo, el más poderoso de los Ainur, nombre dado a los espíritus surgidos de la mente de Iluvatar, representa al señor oscuro, antagonista del anterior, especialmente durante la denominada Segunda Edad del Sol. Por otra parte, algunos de los episodios tomados de la vida de Salomón, especialmente aquellos que

¹⁰ C.S. Lewia, *Mero Cristianismo* (Madrid: RIALP, 2009/1952).

¹¹ David Day, *The Ring Legends of Tolkien* (Londres: Cassell Illustrated., 2020), p. 200.

hablan del anillo del rey, en los que usa su magia para la construcción del Gran Templo, ofrecen un claro paralelismo con la edificación por parte de Sauron de la torre vigía de Mordor, nombre que además tiene cierta concomitancia con el de Moriah. Los dos episodios parecen cruzarse intencionadamente o, al menos, las alusiones resultan evidentes; y, además, ambos serían buenos ejemplos de que el anillo no solo otorga poder, sino que también lo corrompe.

Por otro lado, Tolkien juega con analogías evidentes entre elfos y hebreos, ambos pueblos elegidos. Especialmente, los relatos del Éxodo recuerdan al viaje de los primeros en su masiva migración a través de la Tierra Media para llegar a El damar, en las Tierras Imperecederas. Day, en su estudio sobre la obra del autor británico, sostiene que ambos “are comparable in that they are divinely summoned: the Elves by the Valar Manwë, the Hebrews by the god Jehovah”¹².

Estos ejemplos son irrefutables, como también lo es la relación de Tolkien y Rowling con la alquimia, y la de esta última con la cultura hebrea. Para estos autores una parte de la magia procede de ella como demostración de una forma de poder espiritual. Quizá el caso de Gandalf es paradigmático, concibiendo su uso del fuego, de la llama, como una extensión de su naturaleza transformadora. De la misma forma se crea al personaje de Sauron, uno de los seguidores de Melkor, llamado también el Señor Oscuro y el Nigromante, configurándolo como su opuesto, quien recordemos además que ha levantado su morada en la Torre Negra de Barad-dûr rodeada de fuego, el elemento

¹²*Ibidem*, 205.

alquímico por excelencia, muy cerca del volcán del Monte del Destino, el Orodruin. Es allí donde se habría establecido durante la citada Segunda Edad del Sol y donde habría forjado el anillo único, motivo principal de la disputa de la famosa trilogía del escritor británico, cuyo lenguaje secreto ha sido escrito con fuego.

Rowling¹³ se refiere a este poder espiritual en la web de *Wizarding world* de la siguiente manera:

One of the interpretation of the «instructions» left by the alchemists is that they are symbolic of a spiritual journey, leading the alchemist from ignorance (base metal) to enlightenment (gold). There seems to have been a mystical element to the work the alchemist was engaged upon, which set it apart from chemistry (of which it was undoubtedly both an offshoot and forerunner).

Sin duda, no solo los magos de Tolkien poseen conocimientos de alquimia, sino que algunas de las razas que pueblan la Tierra Media también lo tienen. Caso de los Enanos, que habían sido modelados por Aulë el Herrero, un ainu o ser espiritual de gran poder que formaba parte de los Valar. La denominación de herrero no es casual pues a ellos en el mundo alquímico se los considera como “maestros del fuego”. Con poderes alquímicos también aparecen los Elfos Noldor que, entre todos, parecen ser los más sabios además de discípulos de Aulë, con los que comparte un tipo de conocimiento gnóstico y cuyo líder es Fëanor, cuyo nombre podríamos traducir como “espíritu de fuego”. Incluso los

¹³ J.K. Rowling, «Alchemy» en *Wizarding world: The Official Home of Harry Potter* (Londres, Agosto 10, 2015), <https://www.wizardingworld.com/writing-by-jk-rowling/alchemy>.

Dunedain del norte y los hombres de Gondor desarrollan su conocimiento alquímico de los dos anteriores.

Con estos referentes, Rowling recurre a ella tanto para la saga sobre Harry Potter como en la dedicada a Newt Scamander. En ambas incluye sendos episodios con uno de los alquimistas históricamente más conocidos. Se trata de Nicholas Flamel, del que la autora nos indica:

(He) was a real person. I read about him in my early twenties when I came across one of the versions of his life story. It told how he had bought a mysterious book called «The Book of Abraham the Jew» which was full of strange symbols and which Flamel realized were instruction in Alchemy. The story went that he subsequently made it his life's work to produce the Philosopher's Stone¹⁴.

Este libro que encuentra el alquimista es el que nos genera el nexo con la tradición hebraica. Flamel (1330-1417), escribano parisino, se hace con el citado tratado por dos florines, en cuya primera página aparecía la referencia a un tal «Abraham el judío, príncipe, sacerdote levita, astrólogo y filósofo», que se ha querido relacionar con Rabbi Abraham, cabalista y alquimista judío¹⁵. Su intento de interpretación del texto le conduciría, como a todos quienes

¹⁴ J.K. Rowling, «Nicholas Flamel», en *Wizardingworld: The Official Home of Harry Potter* (Londres, Agosto 10, 2015), <https://www.wizardingworld.com/writing-by-jk-rowling/nicolas-flamel>.

¹⁵ Federico González y Mireia Valls, *Presencia viva de la Cábala* (Zaragoza: Libros del Innombrable, 2006).

practicaban este conocimiento arcano, a la transmutación del simple metal en oro¹⁶:



Fig. 1. Grabado representando a Rabbi Abraham
Uralteschymisches Werk, Lipsia, 1760

Fue el 17 de enero, un lunes, alrededor del mediodía, ante la única presencia de Perrenelle, el año de la restitución de la raza humana mil trescientos ochenta y dos. Por otra parte, además, siguiendo siempre palabra por palabra mi libro, lo hice con piedra roja sobre una calidad similar de Mercurio, también ante la única presencia de Perrenelle, en la misma casa, el vigésimo quinto día de abril del mismo año, alrededor de la cinco de la tarde, y lo transmuté verdaderamente en casi la

¹⁶ Nicolás Flamel, El libro de las figuras jeroglíficas (Barcelona: Ediciones Obelisco, 1996/1399), p. 19.

misma cantidad de oro puro, ciertamente mucho mejor que el oro común.

Este hallazgo es lo que se vendría a denominar como la «Piedra Filosofal», que no solo tendría la propiedad que acabamos de exponer, sino que se creía podría curar las enfermedades e incluso permitiría alcanzar la inmortalidad, aunque con bastante certeza es una metáfora sobre la adquisición de conocimiento y, especialmente, de la purificación espiritual. El primero de los significados es el que le interesa a Rowling para usarlo en la novela y filme que abren la saga, pues la búsqueda de la piedra estaría estrechamente relacionada con la vuelta a la vida de Lord Voldemort.

Según Dov Krulwich¹⁷, desde el punto de vista Torahico hay razón para creer que ninguna de las leyendas alquímicas atribuidas a Abraham el judío fuera cierta. Lo que sí indica es que en los comentarios de Maharashah sobre el Talmud se habla de que el alquimista poseía conocimientos sobre Magia Negra, que solamente usaba para defenderse de esta. Por tanto, parece que el texto de Flamel y su uso en la saga no responde sino a la apropiación de un mito con escaso fundamento, pues seguimos sin estar seguros de su existencia. Nos referimos, obviamente, a la existencia de un Nicolás Flamel alquimista y no a algún vecino del París bajomedieval con ese nombre.

Poco más sabemos de este personaje. En una ilustración del siglo XVIII, conservada en la National Library londinense, encontramos una de las escasísimas imágenes dedicadas a su figura y a la de su esposa, Perenelle. Se trata de una

¹⁷ Dov Krulwich, *op.cit.*, 85-86.

acuarela que fue hecha para ilustrar una biografía del alquimista en la que se presenta arrodillado frente a su mujer, siendo acompañados por san Pablo y san Pedro¹⁸. La obra los muestra como adinerados donantes que han hecho fortuna con propiedades y no con la transformación del plomo en oro



Fig. 2. Memoir of Nicolas Flamel and his wife. S. XVIII.
National Library. Londres

En *Harry Potter y la Piedra Filosofal (Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Chris Columbus 2001), a Flamel solo se le cita en un diálogo entre los jóvenes protagonistas cuando Hermione coge un libro de la biblioteca y dice: “Nicolas Flamelis the only known maker of a Philosopher’s Stone. According to this ancient tome, Flamel was a noted

¹⁸ Roger Highfield, «Potions and Alchemy», en *Harry Potter: A History of Magic*, ed. Por Pottermore Ltd. (Londres: Bloomsbury Publishing Plc., 2017), p. 59.

alchemist an opera-lover, aged 665, who lived quietly in Devon with his wife Perenelle”. Además, en el filme, los tres magos adolescentes descubren el nexo entre el alquimista y la piedra gracias al libro.



Fig. 3 Nicolás Flamel en “Animales fantásticos: Los crímenes de Grindewald” con un atuendo similar al de Rabbi Abraham.https://harrypotter.fandom.com/es/wiki/Nicolas_Flamel

La primera aparición física del personaje interpretado por Brontis Jodorowsky, tiene lugar en la segunda película de la saga dedicada a Newt Scamander, concretamente en *Animales Fantásticos: Los crímenes de Grindewald* (*Fantastic Beasts: The Crime of Grindewald*, David Yates 2018). En la película se le representa como un anciano de largo cabello blanco que ayuda a Dumbledore a intentar frenar el poder del mago oscuro que da nombre a esta segunda parte. En una de las escenas cumbres consigue contener el fuego

negro que había conjurado, siendo fundamental para evitar la destrucción de París por Gellert Grindewald.

Por otra parte, ya instancias de Albus Dumbledore, quien custodiaba la Piedra Filosofal en Hogwarts tras haber estado oculta en Gringotts, se decide su destrucción durante el quinto o sexto año de estancia de Harry Potter en la prestigiosa escuela para jóvenes magos y así evitar que cayera en manos de Voldemort. Eso sí, no sin antes haber producido suficiente cantidad de una poción denominada «Elixir de la vida», que alargaba la vida de quien lo tomase y que había permitido a Flamel y su esposa superar los 660 años de vida.¹⁹

La alquimia, por tanto, es un elemento que utiliza Rowling y que no solo emparenta sus relatos con los de Tolkien, sino que en última instancia los acerca gracias a Abraham Rabbi a la Cábala judía. Pues Vuelve a indicar Krulwich²⁰:

We obviously have no way of knowing whether the legends are rooted in a book of mysticism (...) Regardless of whether the legends of the Philosopher's stone are based on mystical knowledge (...) we see clear connections between Jewish kabbalah and far-eastern knowledge (...) Eastern teaching smay have derived from Abraham'swisdom!

Profecías, proteccionesy varitas mágicas

No vamos a descubrir nada nuevo si decimos que en los libros sagrados del judaísmo y cristianismo (obviamente nos referimos al Antiguo Testamento) nos encontramos

¹⁹ En el relato debió fallecer entorno a 1996.

²⁰DovKrulwich, *op.cit.*, 90.

constantes referencias a la figura de profetas y, lógicamente, a sus profecías.

Tolkien ya las había utilizado en la creación de sus relatos sobre la Tierra Media. Las profecías, en forma de predicciones, tendrán un peso importante en el desarrollo de sus narraciones mitológicas y no siempre se resolverán satisfactoriamente. Casi todas se las debemos a Ilúvatar y a los Ainur, estando gran parte de ellas relacionadas con la guía, así como sobre el control de las voluntades. Pero no solo las encontramos en el *Silmarillion* sino también en la trilogía de *El señor de los anillos*, en forma de presagios, sueños y casi siempre de profecías ancestrales, como las siguientes palabras de Aragorn en este último libro, durante el Concilio de Elrond²¹:

No es oro todo lo que reluce,
ni toda la gente errante anda perdida;
a las raíces profundas no llega la escarcha,
el viejo vigoroso no se marchita.

De las cenizas subirá un fuego,
y una luz asomará en las sombras;
el descoronado será de nuevo rey,
forjarán otra vez la espada rota.

Pero también pueden conformarse como un presagio. En este caso, Elrond, el más sabio junto con Galadriel entre los Eldar, le dice a Frodo en la misma reunión

No alcanzó a ver cuál será tu camino y no sé cómo
cumplirás esta tarea. La Sombra se ha arrastrado ahora
hasta el pie de las montañas y ha llegado casi a las orillas

²¹J.R.R. Tolkien, *El señor de los anillos: la comunidad del anillo* (Barcelona: Minotauro, 2022/1952). Ed. Kindle.

del Fontegrís; y bajo la Sombra todo es oscuro para mí. Encontrarás muchos enemigos, algunos declarados, otros ocultos, y quizá tropieces con amigos, cuando menos los busques²².

Todos ellos juegan diferentes papeles en la narración. Son armas de coacción o simplemente sirven para informar a los protagonistas (y al lector), o bien pueden aclarar confusas acciones del pasado, pero en casi todas las ocasiones ayudarán a que los protagonistas de su universo ficcional tomen las decisiones correctas. La función, por tanto, no se aleja de lo que sucede en los textos sagrados del mundo judeocristiano.

Rowling utilizará el mismo nombre, el de profecía, en la saga potteriana. Parece, de esa forma, que debería existir una conexión con todo lo anterior, pero en sus libros se denomina así a unas pequeñas bolas de cristal que solo pueden ser tomadas y, por tanto, vistas por la o las personas que en el episodio que contienen se vea involucrada o se haga referencia. Todas ellas se encuentran albergadas en el mismo lugar, en un espacio físico concreto en el Departamento de Misterios, la Sala de Profecías.

Probablemente, la de mayor importancia la pronuncia Sybill Trelawney —la elección de su nombre no parece casual pues las sibilas fueron unos personajes de la mitología grecorromana cuya función era la de profetizar²³—. Lo hace durante la Primera Guerra Mágica en relación a la denominada «Profecía Perdida»,

²²*Ibidem*.

²³ Para ello entraban en trance y expresaban la profecía en hexámetros dactílicos catalécticos, los más comunes en la poesía grecolatina.

referenciando el final de la segunda ofensiva del mismo nombre²⁴:

El único con poder para derrotar al Señor Tenebroso se acerca... Nacido de los que lo han desafiado tres veces, vendrá al mundo al concluir el séptimo mes... Y el Señor Tenebroso lo señalará como su igual, pero él tendrá un poder que el Señor Tenebroso no conoce... Y uno de los dos deberá morir a manos del otro, pues ninguno de los dos podrá vivir mientras siga el otro con vida... El único con poder para derrotar al Señor Tenebroso nacerá al concluir al séptimo mes.

Trelawney profetiza el nacimiento del “salvador”, casi en un sentido bíblico. En este caso el del niño capaz de derrotar al ser que encarna el mal en la heptalogía sobre Harry Potter. La profecía es escuchada por Severus Snape, en ese momento un mortífago, quien se aprestaría a contársela a Lord Voldemort, aunque de forma incompleta pues Aberforth Dumbledore evitaría que se la dijese en su totalidad. Este es un hecho fundamental en los relatos pues, debido a ello, su interpretación por parte del Señor Tenebroso es errónea, dando por hecho que el relato se refería a Potter, un mestizo como Voldemort, y no a otro de los futuros alumnos de Hogwarts, en este caso a Neville Longbotton, un sangre pura, quien cumpliría finalmente la profecía al destruir el último horrocrux con la espada de Godric Gryffindor, ayudando así a Harry a acabar con el mal reencarnado.

Este modelo de profecía es común en todo el mundo antiguo, especialmente cuando se habla del destino

²⁴ J.K. Rowling, *Harry Potter y la Orden del Fénix* (Madrid: Salamandra, 2004). Ed. Kindle.

predeterminado. Las referencias pueden ser múltiples, pero sin duda, la posible conexión con la tradición sagrada judía se hace más que evidente. Potter o Neville actúan, de alguna forma, como mesías en la saga en lo que respecta a acabar con una época de terror y con el mal en sí mismo, el primero considerado como tal desde que sobreviviera en su infancia a Voldemort y el segundo tras acabar con Nangini. La carga de Frodo en Tolkien es también similar. Y ambas historias estarán llenas de malas decisiones, arrepentimientos y una amplia dosis de fe para creer en cómo cumplir con aquello para lo que hemos sido elegidos. Así lo indica Dumbledore en la segunda de las novelas de la saga²⁵: “Son nuestras elecciones las que muestran lo que somos, Harry, mucho más que nuestras habilidades”.



Fig. 4 Neville Longbottom con la espada de Godric Gryffindor. Imagen promocional.

²⁵ J.K. Rowling, Harry Potter y la cámara secreta (Madrid: Salamandra, 1999). Ed. Kindle.

Krulwich²⁶apunta también en la misma dirección y encuentra una relación directa entre esta manera de construir profecías y el Talmud. Así lo indica: “Many people tend to think of belief in pre-destiny as the «religious» belief in self-determination as the «secular» belief. Indeed, the Talmud makes some strong statements about destiny, such as: «Everything is predestinated except a person’s fear of heaven»”.

En el mismo sentido podríamos hablar de las protecciones mágicas. Rastrear las referencias creativas de Rowling nos permite establecer algunas licencias. Podemos, de esta forma, indicar un paralelismo entre la marca en la frente de Harry Potter en forma de rayo, que parece representar el movimiento que hay que hacer con la varita para invocar una maldición mortal, como es la de «Avada Kendabra» y que acabaría generando un *horrocrux*²⁷ en el interior del niño, como la que Yahvé ordenó hacer durante la Pascua del Señor en las jambas de la puerta de casa de los judíos y que acabaría con la matanza de todos los primogénitos egipcios. Ambas son, y así tenemos que entenderlo, marcas de protección.

En el relato bíblico del Éxodose expone con claridad:

Convocó entonces Moisés a todos los ancianos israelitas, y les dijo: «Vayan en seguida a sus rebaños, escojan el

²⁶ Dov Krulwich, *op.cit.*, 97.

²⁷ Un *horrocrux* hace alusión a un objeto en el que un mago, en este caso Lord Voldemort, oculta un fragmento de su alma con la intención de alcanzar la inmortalidad. Obviamente, el objeto, que tiene cierto poder, puede ser también un humano, como sucede con Harry Potter.

cordero para sus respectivas familias, y mátenlo para celebrar la Pascua. Tomen luego un manojo de hisopo, mójenlo en la sangre recogida en la palangana, unten de sangre el dintel y los dos postes de la puerta, ¡y no salga ninguno de ustedes de su casa hasta la mañana siguiente! Cuando el Señor pase por el país para herir de muerte a los egipcios, verá la sangre en el dintel y en los postes de la puerta, y pasará de largo por esa casa. No permitirá el Señor que el ángel exterminador entre en las casas de ustedes y los hiera.

Obedezcan estas instrucciones. Será una ley perpetua para ustedes y para sus hijos. Cuando entren en la tierra que el Señor ha prometido darles, ustedes seguirán celebrando esta ceremonia. Y cuando sus hijos les pregunten: «¿Qué significa para ustedes esta ceremonia?», les responderán: «Este sacrificio es la Pascua del Señor, que en Egipto pasó de largo por las casas israelitas. Hirió de muerte a los egipcios, pero a nuestras familias les salvó la vida» (Ex 12:1-37).

En el caso de Potter, la marca es además la muestra perenne del sacrificio de su madre, que entregó su vida para salvarle, cuyas concomitancias son evidentes. Rubeus Hagrid apunta, además, otro elemento añadido de gran interés, pues exterioriza que la cicatriz es el elemento que lo diferencia del resto de magos, el símbolo de su popularidad:

¿Nunca te has preguntado cómo te hiciste esa marca en la frente? No es un corte común. Sucedió cuando una poderosa maldición diabólica te tocó; terminó con tu madre, tu padre e incluso tu casa, pero no funcionó contigo, y por eso eres famoso, Harry, nadie a quien él hubiera decidido matar sobrevivió, nadie excepto tú, y

eso que acabó con algunos de los mejores magos y brujas de su tiempo (...). Pero sobreviviste²⁸.

Si bien los dos ejemplos que hemos expuesto no funcionan en paralelo, sí que podemos encontrar algún modelo análogo de este tipo de magia protectora en la Torá. Sin duda, nos viene a la cabeza la historia de José, vendido por sus hermanos como esclavo en Egipto. La interpretación más evidente parece suponer que este doloso acontecimiento ha sucedido por designio divino para mantener a su pueblo a salvo de la hambruna. Por esa razón José ha sido inmoralmemente vendido, por la misma razón Dios le ha dado poderes espirituales y, obviamente, ha mantenido vivo a su pueblo durante los cuatro siglos que dura el exilio en las tierras del Nilo. La voluntad de Yahvé actúa como un ejemplo de magia que no solo protege, sino que renueva y refuerza la fe ante los obstáculos y reveses de la vida.

En la Torá sobrevuela la idea de que existe una energía espiritual que deriva de las buenas acciones que tomamos y que, además, y de forma tangible, genera un efecto protector sobre quienes nos rodean. Esta idea, sin duda, es compartida por el texto sagrado, así como por la saga potteriana, y explicaría el sentido del sacrificio de los padres de Harry.

La voluntad de sacrificio es muy evidente desde la primera novela, siendo el amor el que justifique el sufrimiento, pues será lo que purifique el alma. Incluso algunos estudios mantienen que este auto-sacrificio es el principal tema de la

²⁸ J.K. Rowling, *Harry Potter y la piedra filosofal* (Barcelona: Salamandra, 1998), p. 58.

misma: “On a symboli clevel, the novel describes the transformation of victimin to sacrifice (...) Only innocent victims who have suffered themselves, but did not intentionally cause other people’s and creatures’ sufferings can obtain the state of a sacrifice”²⁹.



Fig. 5 Jesús multiplicando los panes. Catacumba de ViaAnapo, Roma. Ss III-IV

Uno de los objetos indisolubles en la iconografía de la magia es la vara de quien la practica. En la primera iconografía del cristianismo encontramos con frecuencia imágenes de san

²⁹ Vladimir Ryabov y AndreiSerikov. «Signs and Meanings of Sacrifice in J.K. Rowling’s “Harry Potter and the Philosopher’s Stone”», en*Semiotic Studies* (Samara: Samara University, 2021) Vol 1. 3:13-19.

Pedro o de Jesús de Nazaret³⁰ haciendo milagros y portándola en sus manos como elemento identificador de sus ejercicios de taumaturgia

De esta misma forma se comenzó también a representar a personajes compartidos en la Torá y en el Antiguo Testamento. Y si bien el judaísmo siempre fue anicónico, los primeros cristianos se encargaron de multiplicar imágenes de Moisés haciendo brotar agua de la roca con la ayuda de la vara con la que la golpea.



Fig. 6 Moisés hace brotar agua de la roca. Sarcófago romano S. IV. Grutas Vaticanas

³⁰ Domingo Sola, «La imagen salvífica de Jesús en el arte del Cristianismo Primitivo», en *Taumaturgia en el Mundo Antiguo pagano, judío y cristiano*, ed. por Antonio Piñero y Eugenio Gómez (Madrid: Editorial Tritemio, 2016), 210-251.

Este instrumento se había convertido, con el paso de los siglos, en el símbolo de la magia, siendo así cómo se proyectaría hasta el presente una fina línea que unía la del pasado con la actual -real o de ficción-.

Si en los relatos de Rowling la magia requiere siempre de una varita que, además, es personal e intransferible del mago o bruja que la usa³¹, en la Torá aparece también como un instrumento relacionado con episodios milagrosos. Jacob la usa, Moisés la usa y Aarón también, pero no solo ellos, pues podemos encontrar bastantes más episodios donde aparece, en la mayor parte de las ocasiones dispuesto por Yahvé, puesto que las acciones siempre satisfarán sus designios.

Krulwich expone un planteamiento muy interesante sobre la razón de su uso. En la Cábala, en un texto denominado «Tzimtzum», se explica la creación tridimensional del Universo partiendo de la primera dimensión, la X de un eje axial que se prolongaría de derecha a izquierda y sobre el que se crearían las otras dimensiones. Esa línea recta, que simbolizaría la varita en su movimiento, no sería, por tanto, sino la primera de las dimensiones de la creación divina, “the symbolism of straight line stap sinto the Divine powerof G-d’screation of some thing from nothing”³².

Esta interpretación es realmente interesante pues relaciona el objeto mágico con la voluntad divina. Obviamente, el uso es similar, salvando el elemento sagrado, al de las novelas de Potter en el sentido en que convertimos al objeto en un

³¹ A no ser que mataras a un mago, pues desde ese momento su varita te pertenecería.

³² Dov Krulwich, *op.cit.*, 109-110.

medio, en la proyección de la energía creadora y transformadora de quien lo usa. Aunque a fuerza de ser objetivos, es mucho más probable que las varas y sus derivados surjan como una transformación en el uso chamánico de los bastones de mando durante la Edad del Bronce.

Como decíamos, la diferencia con la obra de la escritora británica reside en la decisión divina del acto de la que, obviamente, carecen sus relatos, así comola individualidad de cada una de ellas y la elección por estas a su poseedor:

Every single wand is unique and will depend for its carácter on the particular tree and the magical creature from which it derives its materials. Moreover, each wand, from the moment it finds its ideal owner, will begin to learn from and teach its human partner³³.

Sea como fuere, parece ser que el origen de las varitas mágicas en sus diferentes versiones puede ser judío.

Expresiones mágicas y numerología

Debemos entender toda la historia de Harry Potter como un gran viaje iniciático cuyo comienzo, su llegada a la vida, recuerda a la de tantos héroes y dioses de la Antigüedad pagana, pero también a las de Moisés o Jesús de Nazaret. Todos ellos sobreviven a una primera amenaza mortal que pone sus vidas en riesgo, sea el peligroso Nilo, la visceralidad de un infanticida como Herodes el Grande o la extrema perversidad de Lord Voldemort. Consideremos,

³³ J.K. Rowling, «Wand Woods», en *Wizardingworld: The Official Home of Harry Potter* (Londres, Agosto 10, 2015) <https://www.wizardingworld.com/writing-by-jk-rowling/wand-woods>.

por tanto, estos comienzos difíciles como un primer paso en su iniciación y las cicatrices, en el cuerpo o en el alma, la prueba del conocimiento adquirido en la misma y la ausencia de miedo ante la muerte. En este sentido, Harry actúa como aquellos lo hicieron miles de años atrás. La idea del sacrificio está en sus actos, como su madre lo había hecho por él, puesto que al final la saga es una gran lección sobre el amor, pero también sobre la muerte.

Y esta llega de muy diversas maneras, entre ellas a través de maleficios (maldiciones), a través de expresiones mágicas que encierran sonoridades latinas excepto una, que parece sacada de la Cábala. Las tres más importantes, denominadas en el original como “unforgivable” (imperdonables) y que practicaban Lord Voldemort y los mortífagos serían: «Avada Kedavra», «Cruciatius» e «Imperius». Así las define Bill Trusiewicz:

The first curse is violence agaisnt the body... the painless «killing curse». The second is violence against the soul (feeling)..., which is meant to inflict excruciating pain. The third is violence against the spirit (free choice) ..., which causes one to act according to another’s will³⁴.

Antes de entrar en otro tipo de consideraciones, debemos recordar que en el comienzo fue la palabra. La tradición judía, además, conmina a orar en voz alta pues las invocaciones, los conjuros y encantamientos, las oraciones

³⁴ Bill Trusiewicz, «What about Harry Potter: Is He or Will He Remain significant? A Spiritual Scientific Perspective. Part I: Answering the Moral Questions», en *Online Journal of the Anthroposophical Society in America* (Jan 23, 2016), 10, https://www.academia.edu/17350986/What_About_Harry_Potter_Is_He_or_Will_He_Remain_Significant_A_Spiritual_Scientific_Perspective_Part_I_Answering_the_Moral_Questions

y la lectura de la Torá deben ser escuchados. Todo ello deriva de que lo que solo está en nuestra cabeza carece de forma, de fisicidad, y al ser expresado adquiere un nuevo significado pues, de manera literal, hablar es un acto de creación. Así, en la Torá (en el Génesis bíblico) Dios enumera lo que va a crear y a continuación queda creado, pues solo su verbo tiene ese poder.

De ahí deriva la conexión de la palabra con la magia, lo que expone Krulwich en el siguiente fragmento en su relación con la obra de Rowling y la maldición principal:

The connection of speech to magic is even alluded to in some magical incantations themselves. The «magic words» we have all heard magicians use, AbraKedabra, is not found in the Harry Potter series, but the worst of the three unforgivable curses, the killing curse, sounds remarkably similar: Avada Kedavra. Why do these two spells sound so alike (...). The answer may lie in the fact that these two incantations have their roots in the Hebrew language (...) So «abradakabra» means, in Hebrew, «I will create as I will speak», an appropriate description of most magic.

Avada means «I will destroy» (...) So the killing curse in Harry Potter... means in Hebrew «I will destroy as I speak»³⁵.

El uso, por tanto, de la maldición asesina, “destruiré por la palabra”, que aparece en la Cábala, parece absolutamente intencionado por parte de la escritora que, como intuimos, no deja ningún elemento del relato al azar. Aparece en dos de las novelas, “Harry Potter y el Cáliz de Fuego” y “Harry

³⁵DovKrulwich, *op.cit*, 24-25.

Potter y el Misterio del Príncipe Mestizo”. Los siguientes fragmentos recogen su uso. En el primero, «Ojo loco» Moody explica la maldición y la lanza sobre una araña; en el segundo, asistimos al asesinato de Albus Dumbledore:

¡Avada Kedavra! —gritó Moody.

Hubo un cegador destello de luz verde y un ruido como de torrente, como si algo vasto e invisible planeara por el aire. Al instante la araña se desplomó patas arriba, sin ninguna herida, pero indudablemente muerta. Algunas de sus alumnas profirieron gritos ahogados. (...).

No es agradable —dijo con calma—. Ni placentero. Y no hay contramaldición. No hay manera de interceptarla. Sólo se sabe de una persona que haya sobrevivido a esta maldición, y está sentada delante de mí.³⁶

.....

¡Avada Kedavra!

Un rayo de luz verde salió de la punta de la varita y golpeó al director en medio del pecho. Harry soltó un grito de horror que no se oyó; mudo e inmóvil, se vio obligado a ver cómo Dumbledore saltaba por los aires. El anciano quedó suspendido una milésima de segundo bajo la reluciente Marca Tenebrosa; luego se precipitó lentamente, como un gran muñeco de trapo, cayó al otro lado de las almenas y se perdió de vista.³⁷

Destrucción y muerte van de la mano de la maldición, pues como las palabras mágicas indican, no hay vuelta atrás. En

³⁶ J.K. Rowling, *Harry Potter y el cáliz de fuego* (Madrid: Salamandra, 2001), pp. 195-196.

³⁷ J.K. Rowling. *Harry Potter y el misterio del príncipe* (Madrid: Salamandra, 2006), p. 552.

la saga no todos los encantamientos usan la palabra, como sucede de común en la Torá, pero al menos requerirán de gran esfuerzo y concentración, así como de una notoria voluntad y poder mental.

Y si la palabra es importante también lo es el número. La numerología y la Cábala parecen ir de la mano, pues esta se basa en el misticismo hebreo, en la búsqueda de un conocimiento superior y esta, a su vez, se relaciona con la alquimia, como se puede rastrear en los textos atribuidos a Nicolás Flamel. Schlezinger³⁸, en su estudio sobre la Cábala, expone cómo los números son mucho más que signos matemáticos y las letras mucho más que códigos, pues no solo las usamos para nombrar cosas o formar palabras, sino que cada una de ellas esconde sabiduría arcana y, por tanto, deben ser interpretadas.

La saga potteriana, pero también el cristianismo esotérico y la sabiduría gnóstica, comparten esta fascinación por el número. Especialmente por el 7, recurrente en tantos textos sagrados, místicos y profanos. En este último caso, el relativo a la obra de la escritora británica, la referencia es evidente y su relación con la numerología judía también:

C.S. Lewis es autor de un ciclo de siete novelas conocido como *Las Crónicas de Narnia*. Rowling también escoge el siete como número límite para su saga. Es el número bíblico por excelencia y en la obra de Lewis adquiere un gran poder. Siete son los pecados capitales contra los que quizás los alumnos de Hogwarts tengan que luchar a lo largo de sus siete años de escolarización hasta alcanzar

³⁸ Aharon Schlezinger, *Numerología y Cábala* (Barcelona: Ediciones Obelisco, 2008).

la perfección, simbolizada por el número siete en pueblos como el judío.³⁹

Pero este número en la vida de los estudiantes de Hogwarts tiene una mayor presencia y significación pues: pasan siete años en el colegio para magos que resulta tener ese mismo número de plantas; en el Quidditch hay siete jugadores en el equipo e igual cantidad de hijos tuvo la familia Wesley. Harry resulta ser el séptimo Horrocrux y ese es el número que porta en su camiseta en la famosa competición de la escuela



Fig. 7. Harry Potter con el número 7 en uniforme del equipo de Quidditch de Gryffindor. En harrypotter.fandom.com

³⁹ Celia Vázquez y M^a Dolores González, J.K. Rowling y Harry Potter: el éxito de la magia o la magia del éxito (Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2006), pp. 45-58.

Es muy improbable que esta serie de coincidencias sea azarosa y no haya una clara intención por parte de Rowling para que sea este el número cabalístico que presida el viaje iniciático del protagonista. Todo ocurre por alguna razón, la idea del destino prefijado sobrevuela la narración y como podemos leer en la Torá: “Todo está predestinado, excepto el temor a Dios” (Mitzva 5) y quizá el 7 se haya convertido en el número mágico más poderoso.

Lord voldemort: el moderno golem

El cine y la literatura occidental se han encargado de tratar en diversas ocasiones una de las leyendas judías más famosas relacionadas con el gueto de Praga y el Rabbi Judah Loew de la misma ciudad. Nos referimos al Golem, cuya historia es especialmente conocida por el filme del cineasta expresionista Paul Wegener.

La historia, que pertenece al folklore medieval judío, recoge la creación de un ser inanimado a partir de barro o arcilla al que se insufla vida gracias a una chispa divina, y se hace para defender el gueto de los ataques contra la población judía. Carente de habla, habría que introducirle una orden por alguno de sus orificios para que ejecutara las acciones requeridas. Estas podrían revertirse convirtiendo al Golem en un ser inanimado e inerte, como el barro que lo modelaba. El rabino Loew conseguía insuflar vida gracias a los conocimientos cabalísticos, pero no dejaba de ser un ser sin alma, sin libre albedrío y, obviamente, sin ningún tipo de juicio y conocimiento.

Hasta aquí el mito que, con el paso del tiempo, ha llegado hasta nosotros como el trasunto de un ser sin cerebro, controlado por terceros, un autómatas con una connotación

bastante peyorativa. La versión imperfecta de la creación humana frente a la divina, “un esclavo artificial al que se le dota de vida que más adelante escapa de control y de la comprensión humana y que en ocasiones puede volverse en su contra”.⁴⁰

La idea de poder crear o devolver a la vida es algo que comparte este mito con la historia de Lord Voldemort, quien tras su enfrentamiento con los padres de Harry ha perdido su apariencia humana, su cuerpo. Gran parte del relato resultará de su necesidad de volver a una vida “física” completa que reinstaure todos sus poderes. El siguiente ritual, denominado “Hueso, carne y sangre”, es el que devuelve la corporeidad al Señor Tenebroso:

Colagusano habló. La voz le salió temblorosa, y parecía aterrorizado. Levantó la varita, cerró los ojos y habló a la noche:

—¡Hueso del padre, otorgado sin saberlo, renovarás a tu hijo!

La superficie de la sepultura se resquebrajó a los pies de Harry. Horrorizado, vio que salía de debajo un fino chorro de polvo y caía suavemente en el caldero. La superficie diamantina del agua se agitó y lanzó un chisporroteo; arrojó chispas en todas direcciones, y se volvió de un azul vivo de aspecto ponzoñoso.

(...)

La voz se le quebraba en sollozos de espanto.

—¡Carne... del vasallo... voluntariamente ofrecida... revivirás a tu señor

⁴⁰Concepción Perea, *Simbología del Bestiario* (Madrid: Libsa, 2020), pp. 154-155.

Extendió su mano derecha, la mano a la que le faltaba un dedo. Agarró la daga muy fuerte con la mano izquierda, y la levantó.

Harry comprendió lo que iba a hacer tan sólo un segundo antes de que ocurriera. Cerró los ojos con todas sus fuerzas, pero no pudo taparse los oídos para evitar oír el grito que perforó la noche y que atravesó a Harry como si él también hubiera sido acuchillado con la daga. (...) Colagusano sollozaba y gemía de dolor. Hasta que notó en la cara su agitada respiración (...)

—Sa... sangre del enemigo... tomada por la fuerza... resucitarás al que odias⁴¹.

Este hechizo, realizado por Colagusano, parte de la misma estructura de los llevados a cabo en épocas abrahámica y posteriores, como se recoge en el *SéferIetziráo Libro de Abraham*, una de las principales fuentes del esoterismo judío y de la Cábala, que observa diferentes meditaciones y combinaciones alfanuméricas que deben recitarse como composiciones sagradas para dotar a un cuerpo de vida. Lógicamente, no existe una relación directa entre Voldemort, el Golem y los hechizos y recitaciones del libro, pero la noción de crear e insuflar vida a los cuerpos es, de nuevo, de tradición judía.

Incluso la capacidad reversible del proceso recuerda a la del Señor Tenebroso, como sucedese según se van destruyendo los primeros seis *horrocruxes* en el último libro de la saga. En él “vemos que el alma de Voldemort se está reduciendo. (...) Sus ojos están cada vez más vacíos y la piel comienza a

⁴¹ J.K. Rowling (2006), *op.cit.*, 557-560.

agrietársela y le salen pequeñas lesiones. Literalmente, se rompe”⁴². Como el Golem, vuelve a la nada.

De esta forma, los espectadores de la saga pueden rastrear un subtexto religioso que les resulta cuanto menos familiar y que genera un sentimiento identitario, de pertenencia. Como indica Trusiewicz, “Rowling has addressed deep moral and spiritual principles that can make much that takes place in the soul and spiritual worlds visible to spiritually inclined readers, perhaps as never before”⁴³.

Un revisionado de la película de Wegener, además, nos hará observar ciertos correlatos con las de la saga pues en ambas encontramos paralelismos claros: se habla de almas atormentadas y se profundiza en los aspectos más oscuros de esta, pero también de la identidad y de la capacidad del ser humano para convertirse en un monstruo. Sin duda, de alguna forma a todas ellas las atraviesa una constante obsesión: qué sucede con la “vida” después de la vida, cómo se transita hacia una nueva experiencia no corpórea.

Además, resulta evidente que según nos acercamos a los últimos filmes, al menos los tres que cierran toda la serie, se nos muestra una estética intencionada, derivada de los lindes del expresionismo cinematográfico y del terror gótico, reflejo del desequilibrio moral y de la angustia de los protagonistas

⁴²JodieRevenson, *El gran libro de los personajes de Harry Potter* (Barcelona: Norma Ediciones, 2016), p. 165.

⁴³Bill Trusiewicz, *op.cit.*, 13.



Figs. 8 y 9 Espacios para la angustia en El Golem y la muerte de Dumbledore en Harry Potter y el misterio del príncipe. Fotogramas de los filmes.

Animales y derechos de las criaturas mágicas

El Talmud recoge historias que para los lectores de formación cristiana nos son absolutamente desconocidas. Entre ellos existe un relato que forma parte de la literatura midráshica relativa al Arca de Noé. En él se habla del *avarshinao*, lo que es lo mismo, el Ave Fénix.

Para los judíos, que también lo denominan Chol o Milcham, es una metáfora de cómo la inteligencia siempre prevalece, incluso en los momentos más oscuros y en las horas más bajas de nuestra existencia. El mito narra la presencia de esta criatura ya en el Jardín del Edén, siendo la única de las allí vivientes que rechazara la manzana ofrecida por la serpiente. Por ello se le concedió la vida eterna, que debía renovar cada mil años, por lo que viviría un ciclo de muerte y renacimiento permanente. De esta forma, como símbolo de muerte y resurrección, fue adoptado siglos más tarde por los primeros cristianos. Por lo tanto, la cultura occidental se lo va a arrojar como alegoría de transformación, pues el Fénix resurge de sus cenizas tras superar las adversidades.

El relato midráshico viene a narrar el encuentro entre Noé y el *avarshina*, que estaba escondido en el fondo del arca. El patriarca le ofrece comida, a lo que este replica que le había visto ocupado y no quería molestarlo. Noé insiste diciéndole que es la voluntad de Dios que nunca muera. Y termina: “moriré en mi nido, prolongaré mi vida como el Fénix” (*Job* 29:18).

Según Krulwich⁴⁴ en la tradición hebraica algunos lo vencomounametáfora “for the Jewish people throughout history, often appearing «burn out» but always being reborn”.

En la saga filmica volvemos a encontrarnos a uno de estos animales míticos, Fawkes. La conexión se vuelve a establecer con claridad, aunque como no podía ser de otra manera, el Chol potteriano tiene algunas características singulares, entre ellas la posibilidad de curar gracias a sus lágrimas o la de transportar un peso muy superior al de su cuerpo. Revenson aclara en que se basó el equipo artístico para dar vida a este ser:

es una fusión de diversos pájaros poderosos, en especial un águila marina y un buitre. La cresta exagerada de su cabeza tiene plumas situadas al revés, cosa que le da un aspecto de nobleza. Su pico y sus garras afiladas resultan amenazadoras (...) se le dio una estética más cercana al buitre, con cuello largo y arrugas⁴⁵.

Como hemos visto en estas líneas, Rowling vuelve a inspirarse en una criatura mágica del corpus judío, aunque

⁴⁴ Dov Krulwich, *op.cit.*, 40.

⁴⁵ Jodie Revenson, *op.cit.*, 178.

reproducido por el cristianismo hasta la saciedad. El fénix de Dumbledore resulta ser una metáfora sobre la inmortalidad, pero también y más importante, sobre nuestra conducta.

Esta cuestión, nuestro comportamiento hacia los otros, tiene un caro reflejo en otro de los temas que comparten los libros de Potter con la lectura de los textos sagrados del judaísmo, los derechos de los animales y las criaturas mágicas.

En los filmes, Hermione Granger crea la P.E.D.D.O., unas siglas malolientes para referirse a la “Plataforma Élfica de Defensa de los Derechos Obreros” —SPEW es su denominación en inglés—. Lo hace en un arrebato por considerar injusto el tratamiento que se le daba a los elfos domésticos. En “Harry Potter y el cáliz de fuego” los tres protagonistas mantienen una conversación muy significativa al respecto⁴⁶:

Está todo en «Historia de Hogwarts». Aunque, desde luego, ese libro no es muy de fiar. Un título más adecuado sería «Historia censurada de Hogwarts», o bien «Historia tendenciosa y selectiva de Hogwarts, que pasa por alto los aspectos menos favorecedores del colegio».

—¿De qué hablas?, preguntó Ron, aunque Harry creyó saber a qué se refería.

—¡De los elfos domésticos! —dijo Hermione en voz alta, lo que le confirmó a Harry que no se había equivocado—. ¡Ni una sola vez, en más de mil páginas, hace la *Historia*

⁴⁶ J.K. Rowling (2001), *op. cit.*, 215-216.

de Hogwarts una sola mención a que somos cómplices de la opresión de un centenar de esclavos!

Harry movió la cabeza a un lado y otro con desaprobación y se dedicó a los huevos revueltos que tenía en el plato. Su carencia de entusiasmo y la de Ron no había frenado lo más mínimo la determinación de Hermione de luchar a favor de los elfos domésticos. Era cierto que tanto uno como otro habían puesto los dos sickles que daban derecho a una insignia de la P.E.D.D.O., pero lo habían hecho tan solo para no molestarla. Sin embargo, habían malgastado el dinero, ya que si habían logrado algo era que Hermione se volviera más radical. Les había estado dando la lata desde aquel momento, primero para que se pusieran las insignias, luego para que persuadieran a otros de que hicieran lo mismo, y cada noche Hermione paseaba por la sala común de Gryffindor acorralando a la gente y haciendo sonar la hucha ante sus narices.

—¿Sois conscientes de que son criaturas mágicas que no perciben sueldo y trabajan en condiciones de esclavitud las que os cambian las sábanas, os encienden el fuego, os limpian las aulas y os preparan la comida? —les decía furiosa.

(...)

Ron alzó los ojos al techo, donde brillaba la luz de un sol otoñal, y Fred se mostró enormemente interesado en su trozo de tocino (los gemelos se habían negado a adquirir su insignia de la P.E.D.D.O.). George, sin embargo, se aproximó a Hermione un poco.

—Escucha Hermione, ¿has estado alguna vez en las cocinas?

—No, claro que no —dijo Hermione de manera cortante—. Supongo que los alumnos no...

—Bueno, pues nosotros sí —la interrumpió George, señalando Fred—, un montón de veces, para mangar comida. Y los conocemos, y sabemos que son felices. Piensan que tienen el mejor trabajo del mundo.

—¡Eso es porque no están educados! Les han lavado el cerebro y... —comenzó a decir Hermione acaloradamente, pero las siguientes palabras quedaron ahogadas por el ruido de batir de las alas encima de sus cabezas que anunciaba la llegada de las lechuzas mensajeras. (...).

Hermione Granger representa en la saga la adalid de la sempiterna lucha contra la injusticia, siendo su conciencia social muy superior a la de sus compañeros de aventuras, como demuestra la defensa de los derechos de los elfos domésticos en el texto que acabamos de incorporar. Ella será una de quienes use con más frecuencia el hechizo *Protego*, que como su propio nombre indica, servía para proteger a los inocentes.

Esta manera de entender la justicia social es propia de la ética contemporánea, siendo difícil encontrar paralelismos en el mundo antiguo, al menos tal y como la entendemos en nuestros días. Suponer que Rowling pudo haber utilizado algún fragmento de la Torá para inspirarse en ello nos resulta, cuanto menos, difícil de aceptar, pero lo cierto es que la protección de los seres mágicos ya aparecía recogida en la literatura sagrada judía.

En su estudio sobre estos materiales, Krulwich hace hincapié en esta idea y nos propone el punto de vista de los textos sagrados que no versan específicamente sobre los derechos sino sobre cuál es el alcance de nuestra responsabilidad, como seres humanos, a la hora de tratar a

todos ecuanímente, prohibiendo tratos de iniquidad contra cualquier criatura:

In the case of animal, the discussion is not the rights of animals, but rather the responsibility of people to treat animal well, and the prohibition of causing animals pain. This prohibition is called «tzar ba'aleichayim», literally «pain (or distress) to animals»⁴⁷.

En este sentido, el ejemplo de la burra de Balaam es paradigmático ya que su dueño no la puede golpear pues se presenta mágicamente ante sus ojos como un ángel.

Aun así, nos encontraremos con algunas excepciones ya que todo dependerá del propósito para el que hayan sido creadas. Esto explicaría algunos comportamientos que podríamos considerar inhumanos, especialmente con los animales. Recordemos, además, que en el pensamiento religioso judío todo ocurre por alguna razón, por voluntad divina, y, por tanto, incluso las conductas que consideremos negativas contra los otros pueden tener una ulterior razón de ser.

Sangre sucia y antisemitismo

La persecución que a lo largo de la saga se tiene hacia los Sangre sucia ofrece un claro paralelismo de la que históricamente han sufrido los judíos. En las películas dedicadas a Newt Scamander, Grindewald muestra una serie de tesis supremacistas que a la larga favorecerán el advenimiento de una nueva edad oscura y la llegada de Lord Voldemort. Por otro lado, la saga del joven mago tiene varios episodios que así lo confirman, como podemos

⁴⁷ Dov Krulwich, *op.cit.*, 132.

comprobar en el siguiente fragmento de una conversación mantenida entre Draco y Scorpius Malfoy, padre e hijo, en la obra de teatro “Harry Potter y el legado maldito”, que refleja, sin duda alguna, la analogía que proponemos⁴⁸:

DRACO

—Ten mucho cuidado

SCORPIUS

—Los campos de exterminio de los Sangre sucia, las torturas, los opositores quemados vivos ¿Estás implicado en todo eso? Mamá siempre me decía que eras mejor persona de lo que yo creía, pero en realidad eres así, ¿no? Un asesino, un torturador, un...

Draco se levanta, agarra a Scorpius del cuello y lo lanza contra la mesa. Con una violencia terrible

DRACO

—No pronuncies su nombre en vano, Scorpius. No recurras a eso para anotarte puntos. Ella se merece algo mejor.

Scorpius no dice nada, está horrorizado y asustado. Draco se da cuenta. Lo suelta. No le gusta hacer daño a su hijo.

DRACO

—Y no, esos imbéciles que se dedican a masacrar muggles no tienen nada que ver conmigo (...).

En el mundo creado por Rowling la sociedad humana se divide entre los no magos (muggles) y los que sí lo son. Y

⁴⁸J.K. Rowling, Jack Thorne y John Tiffany, Harry Potter y el legado maldito (Madrid: Salamanca, 2016), p. 180.

estos entre los Sangre Pura y los Sangre sucia, los primeros son aquellos cuyos ancestros son magos, mientras que los segundos, son hijos de muggles. Esta división genera un vívido debate en la saga entre quienes tienen pureza de sangre, lo que parece otorgarles unos derechos adquiridos y una superioridad moral, y los que no.

Obviamente, la obsesión de los Sangre Pura será subyugar al resto hasta prácticamente esclavizarlos o acabar con ellos. Su supremacismo es evidente y la conexión con el racismo científico del Tercer Reich también.

Por otra parte, esta pureza recuerda a los estatutos de limpieza de sangre practicados contra las minorías conversas en la España durante los siglos del mundo moderno para comprobar que no seguían practicando sus antiguas religiones.

En otro orden de cosas, dejando de lado el antisemitismo, en la Torá nos encontramos otros ejemplos relativos a esta pureza, especialmente cuando nos referimos a familias mesiánicas, la realeza judía. Parece correcto pensar que Dios coloca al pueblo elegido, en especial a sus gobernantes, en una posición de altura moral muy superior al resto. Pero a su vez, son también singulares aquellos episodios donde alguien de procedencia impura alcanza la mayor pureza judía. El ejemplo más evidente es el de Moisés que, aun siendo criado por la hija del faraón, muy lejos de la religión y costumbres judías, tornará su existencia para conducir durante cuarenta años a su pueblo de vuelta a casa, transformando así su impureza primigenia en el más elevado de los crecimientos espirituales. Es así que este modelo narrativo se repite en varias ocasiones pues parece proceder de la voluntad divina. Dios escoge de entre los más

humildes a aquellos que tendrán un papel significativo en la Torá (en general en todo el Antiguo Testamento), enunciando cómo la nobleza de cuna no es siempre la nobleza de espíritu.

Albus Dumbledore se expresa de manera similar cuando dice: “¡No te das cuenta de que no importa lo que uno es por nacimiento, sino lo que uno es por sí mismo!” o “Son nuestras elecciones las que muestran lo que somos, mucho más que nuestras habilidades”.

Al final, ambas historias comparten parte de su esqueleto y no son sino un constructo mitológico con varas de medir muy diferentes sobre conceptos muy similares. Pues, como a punta Frydrysiak: “it is remarkable that J.K. Rowling’s series do not only provide fantasy elements but also affect morality of people (and) make people aware through the demonstration of the structure and hierarchy”⁴⁹.

.....

Hay otras correlaciones menores en las que podemos relacionar el imaginario judío con las novelas y películas de la saga de Harry Potter. J.K. Rowling ha sido reacia en varias ocasiones a pronunciarse sobre los credos de los alumnos de Hogwarts, pero ha confirmado el caso de uno de ascendencia judía perteneciente a la casa de Ravenclaw, Anthony Goldstein. Nada ha dicho, por el contrario, de Propertina y Queenie Goldstein, personajes de la saga de

⁴⁹K. Frydrysiak, *The Bible, Occult, and Harry Potter: Religion in the Fantasy Literature and the Influence of Culture on Perception of the World* (Bydgoszcz: Kazimierz Wielki University, 2017).

Scamander, que comparten mismo apellido y que pudieran estar emparentados.



Fig. 10. Duendes banqueros de Gringotts. Imagen promocional

Sin duda, los duendes banqueros de Gringotts reproducen un estereotipo, que podríamos tachar de antisemita y que caricaturiza la imagen de los banqueros judíos bajo medievales. Dedos, orejas y, especialmente, narices largas, tez morena con barba lampiña y puntiaguda —aunque no todos—, son las características físicas de estos personajes

que se sientan en los altos taburetes del banco del Callejón Diagón.

Los vemos pesando monedas, examinando gemas o llevando pesados libros de cuentas, mientras esperan atender a un cliente.

No creemos que Rowling pensase en incluir «duendes judíos» como gestores de un banco subterráneo, al menos conscientemente, pero lo cierto es que ahí están ocultos, lo que todavía hace la analogía más evidente. Quizá habría que llegar un poco más allá y pensar si la representación de estos en la cultura occidental, como afirmaba en 2019 Dan Kahan, venga de bastante más atrás pues “es probable que muchos de los rasgos más antisemitas de los duendes estén en realidad relacionados con la fantasía más antigua que rodea a los banqueros”, incluso con su supuesta codicia. La noticia, recogida por *Cinemanía* en 2022, cuestionaba el debate que se había abierto al respecto sin posicionarse de un lado o del otro, pues de obvio resultaba innecesario.

Dejando esta discusión de lado, la saga presenta algún otro valor que podríamos claramente relacionar con la cultura y tradición hebreas. Nos referimos a la inclinación al bien, al valor y trascendencia de nuestras elecciones o la importancia de la amistad, o como recoge el denominado «Tratado de los padres»: “recibe con un buen semblante a toda persona”.

Curiosamente, gran parte de la comunidad judía - especialmente la ortodoxa-recibió de forma negativa la aparición de las novelas de Rowling. Hechizos, brujería y magia relacionaban a la saga con el ocultismo y, supuestamente, animaba a los jóvenes a abandonar el estudio de la Torá para dedicarse a una literatura profana y

escapista. Pero bien es cierto que la Torá no prohíbe la magia, o al menos aquella que proviene de la voluntad divina y que deberíamos de entender de manera diferente, como un acto sobrenatural. De igual forma habría que entender su uso en los tratados de alquimia y en la Cábala. Por tanto, la prohibición es matizable hasta cierto punto, aunque no olvidamos pasajes del Éxodo y del Levítico que la condenan: “A la hechicera no dejarás que viva” (Ex 18:22) o “No comeréis cosa alguna con sangre. No seréis agoreros o adivinos” (Lev 19:26).

Sea como fuere, las páginas anteriores han intentado bucear en las conexiones entre la cultura judía y la saga potteriana que, como hemos podido comprobar, son mucho más notorias que lo que en una primera lectura de la obra parece. Al final, si rascamos la superficie nos damos cuenta que “todo lo oculto sale a la luz” (Lc8:17).

Bibliografía

Biblia de Jerusalén. 1998. Madrid: Desclee de Brouwer.

Day, David. 2020. *The Ring Legends of Tolkien*. Londres: Cassell Illustrated.

Deutsch, Karl Wolfgang. 1966. *Nationalism and Social Communication: An Inquiry into Foundation of Nationalism*. Cambridge: MIT Press.

Flamel, Nicolás. 1996/1399. *El libro de las figuras jeroglíficas*. Barcelona: Ediciones Obelisco.

González, Federico y Mireia Valls. 2006. *Presencia viva de la Cábala*. Zaragoza: Libros del Innombrable.

Frydrysiak, K. 2017. *The Bible, Occult, and Harry Potter: Religion in the Fantasy Literature and the Influence of Culture on Perception of the World*. Bydgoszcz: Kazimierz Wielki University.

- Highfield, Roger. 2017. «Potions and Alchemy». En *Harry Potter: A History of Magic*, editado por Pottermore Ltd, 57-94. Londres: Bloomsbury Publishing Plc.
- Krulwich, Dov. 2006. *Harry Potter and Torah*. Research Triangle NC: Lulu.
- Lewis, C.S. 2009. *Mero Cristianismo*. Madrid: RIALP.
- Liu' Sha, Ting Cao, Mengyi He y TingHu. 2022. «The Cultural Complex in Harry Potter: Greek Cultura and Hebrew Culture». En *Lecture Notes on Language and Literature*. Vol. 5. Num 6. 14-19.
- Perea, Concepción. 2020. *Simbología del Bestiario*. Madrid: Libsa.
- Plate, S. Brent. 2017. *Religion and Film: Cinema and the Re-Creation of the World*. Nueva York: Columbia University.
- Revenson, Jodie. 2016. *El gran libro de los personajes de Harry Potter*. Barcelona: Norma Ediciones.
- Rowling, J.K. 1998. *Harry Potter y la piedra filosofal*. Barcelona: Salamandra.
- Rowling, J.K. 1999. *Harry Potter y la cámara secreta*. Madrid: Salamandra.
- Rowling, J.K. 2001. *Harry Potter y el cáliz de fuego*. Madrid: Salamandra.
- Rowling, J.K. 2004. *Harry Potter y la Orden del Fénix*. Madrid: Salamandra.
- Rowling, J.K. 2006. *Harry Potter y el misterio del príncipe*. Madrid: Salamandra.
- Rowling, J.K. 2015a. «Alchemy». *Wizardingworld: The Official Home of Harry Potter*, Agosto 10. <https://www.wizardingworld.com/writing-by-jk-rowling/alchemy>
- Rowling, J.K. 2015b. «Nicholas Flamel». *Wizardingworld: The Official Home of Harry Potter*. Agosto 10. <https://www.wizardingworld.com/writing-by-jk-rowling/nicholas-flamel>
- Rowling, J.K. 2015c. «Wand Woods». *Wizardingworld: The Official Home of Harry Potter*. Agosto 10. <https://www.wizardingworld.com/writing-by-jk-rowling/wand-woods>
- Rowling, J.K., Jack Thorne y John Tiffany. 2016. *Harry Potter y el legado maldito*. Madrid: Salamanca.

Ryabov, Vladimir S. y Andrei Serikov 2021. «Signs and Meanings of Sacrifice in J.K. Rowling's "Harry Potter and the Philosopher's Stone"». *SemioticStudies*. Samara University. Vol 1. 3:13-19. doi: 10.18287/2782-2966-2021-1-3-13-19

Schleziinger, Aharon. 2008. *Numerología y Cábala*. Barcelona: Ediciones Obelisco.

Sola, Domingo. 2016. «La imagen salvífica de Jesús en el arte del Cristianismo Primitivo». En *Taumaturgia en el Mundo Antiguo pagano, judío y cristiano*, editado por Antonio Piñero y Eugenio Gómez, 210-251. Madrid: Editorial Tritemio.

Sola, Domingo e Irene C. Marcos. 2021. «Magia, religión y mito. Harry Potter bajo el signo de la Postmodernidad». *Accadere: Revista de Historia del Arte* 1: 21-47.

Trebolle, Julio. 2022. *Historia mínima de la Biblia*. Madrid: Turner Publicaciones.

Trusiewicz, Bill. 2016. «What about Harry Potter: Is He or Will He Remain significant? A Spiritual Scientific Perspective. Part I: Answering the Moral Questions». *Online Journal of the Anthroposophical Society in America*, Jan 23.

Vázquez, Celia y M^a Dolores González. 2006. *J.K. Rowling y Harry Potter: el éxito de la magia o la magia del éxito*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.

«¿Fue J.K. Rowling antisemita al crear a los duendes de Gringotts? La nueva polémica de 'Harry Potter'». *Cinemanía*, Enero 6, 2022.

El autor

Sola Antequera, Domingo es Doctor y profesor de Historia de Cine del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna. Director de *Latente*. Revista de Historia y estética del Cine, Fotografía y Cultura Visual. Director del Máster Universitario en Teoría e Historia del Arte y Gestión Cultural de la U.L.L. Colaborador de Filmoteca Canaria en labores de catalogación e investigación. Especialista en cine español y latinoamericano, así como en la hipertextualidad de los relatos cinematográficos contemporáneos y en las relaciones entre cine y religión.

 <https://doi.org/10.48162/rev.45.007>

Encuentros entre las Musas y Narciso: estudio transversal audiovisual aplicado a un cortometraje musical de creación de Floria Sigismondi

Encounters between the Muses and Narciso: cross-sectional audiovisual study applied to a musical short film created by Floria Sigismondi.

Encuentros entre las Musas y Narciso: estudio transversal audiovisual aplicado a un cortometraje musical de creación de Floria Sigismondi.

Rencontres entre les Muses et Narcisse : étude audiovisuelle transversale appliquée à un court métrage musical réalisé par Floria Sigismondi

Встречи между Музами и Нарциссом: поперечное аудиовизуальное исследование, примененное к музыкальному короткометражному фильму, созданному Флорией Сигизмонди.

González Brito, Almudena

Universidad de La Laguna Facultad de Humanidades –Departamento de
Historia del Arte y Filosofía – Tenerife, España
agonzabr@ull.edu.es

González Brito, Almudena. “Encuentros entre las Musas y Narciso: estudio transversal audiovisual aplicado a un cortometraje musical de creación de Floria Sigismondi”, en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 41, NE 16 – julio-noviembre 2023 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp. 253-284.

Resumen

Este trabajo analiza el encuentro de Narciso con dos musas, la imagen y la música, en el cortometraje *Knowing through nothing* (2014) dirigido por Floria Sigismondi. Se profundiza de forma transversal en la relación poética entre las musas y, su conjunción en la creación artística a través del concepto del misterio y distorsión de la realidad. La narración es conducida por la interpretación de Jamie Bochert en un contexto onírico vertebrado a través de sonidos, efectos, música, sincronía y letra, articulados en perfecta conjunción. Se producen intensos efectos psicofisiológicos con la utilización de elementos sonoros que van a potenciar la atmósfera de la producción, rica en signos hipertextuales de diferentes disciplinas artísticas como el surrealismo con notable influencia metafísica. Estos elementos conceptuales subyacen al mensaje comercial de la naturaleza del cortometraje relacionada estrechamente con la idea estética de la productora Newbar K. En conclusión, es esta una exploración de la lógica del sueño, la identidad, la superstición, la coincidencia y el misticismo donde la luz, el fuego, el reflejo, los objetos y el cuerpo juegan un papel importante en este encantamiento contado a través de fragmentos que unidos a lo acústico crean un discurso trascendental de valor artístico contemporáneo.

Palabras clave: cortometraje, Floria Sigismondi, hipertextualidad, sonoridad

Abstract

This paper analyzes Narciso's encounter with two muses, as well as the image and music, in the short film "Knowing through nothing" (2014) directed by Floria Sigismondi. The analyzes focuses on the poetic relationship between the muses and the artistic creation through the concept of mystery and distortion of reality. The film features Jamie Bochert in a perfectly articulated dreamlike context structured through sounds, effects, music, synchrony, and lyrics. Intense psychophysiological effects are produced with the use of sound elements that will enhance the atmosphere of the production, rich in hypertextual signs from different artistic disciplines such as surrealism with notable metaphysical influence. These conceptual elements underlie the commercial message of the short film closely related to the aesthetic idea of the production company NewbarK. In conclusion, this is an exploration of the logic of dreams, identity, superstition, coincidence, and mysticism where light, fire, reflection, objects and the body play an important role. This enchantment

conveyed through fragments that together with the acoustic create a transcendental discourse of contemporary artistic value

Key words: short film, Floria Sigismondi, hypertextuality, sound

Resumo

Este trabalho analisa o encontro de Narciso com duas musas, a imagem e a música, no curta-metragem *Knowing through nothing* (2014) dirigido pela Floria Sigismondi. Profunda-se de forma transversal a relação poética entre musas e, a sua conjugação na criação artística através do conceito do mistério e distorção da realidade. A narração é conduzida pela interpretação de Jamie Bochert em um contexto onírico vertebado através de sons, efeitos, música, sincronia e letra, articulados em perfeita conjugação. Se produzem intensos efeitos psicofisiológicos com a utilização de elementos sonoros que vão potenciar a atmosfera da produção, rica em signos hipertextuais de diferentes de diferentes disciplinas artísticas como o surrealismo com notável influência metafísica. Estes elementos conceituais da natureza do curta-metragem relacionada estreitamente com a ideia estética da produtora NewbarK. Em conclusão, é esta uma exploração da lógica do sonho, a identidade, a superstição, a coincidência e o misticismo onde a luz, o fogo, o reflexo, os objetos e o corpo jogam um papel importante neste encantamento contado através de fragmentos que unidos ao acústico criam um discurso transcendental de valor artístico contemporâneo.

Palavras chaves: Curta-metragem, Floria Sigismondi, hipertextualidade, sonoridade

Résumé

Ce travail analyse la rencontre de Narcisse avec deux muses, l'image et la musique, dans le court métrage *Knowing through nothing* (2014) réalisé par Floria Sigismondi. On approfondit de manière transversale la relation poétique entre les muses et leur conjonction dans la création artistique à travers la notion de mystère et de déformation du réel. La narration est conduite par l'interprétation de Jamie Bochert dans un contexte onirique vertébré à travers des sons, des effets, de la musique, de la synchronie et des paroles, articulés en parfaite conjonction. Des effets psychophysiologiques intenses se produisent avec l'utilisation d'éléments sonores qui vont renforcer l'atmosphère de la production, riche en signes hypertextuels issus de différentes disciplines artistiques comme le surréalisme avec une influence métaphysique notable. Ces éléments

conceptuels sous-tendent le message commercial de la nature du court métrage étroitement lié à l'idée esthétique de la société de production NewbarK. En conclusion, il s'agit d'une exploration de la logique du rêve, de l'identité, de la superstition, de la coïncidence et du mysticisme où la lumière, le feu, le reflet, les objets et le corps jouent un rôle important dans cette incantation racontée à travers des fragments qui, unis à l'acoustique, créent un discours transcendantal de valeur artistique contemporaine.

Mots clés: Court-métrage Floria Sigismondi, hypertextualité, sonorité

Резюме

В статье анализируется встреча Нарцисо с двумя музами, образом и музыкой, в короткометражном фильме *Knowing through nothing* (Познание сквозь ничего) (2014) режиссера Флории Сигизмонди. Он углубляется в поэтические отношения между музами и их соединение в художественном творчестве через концепцию тайны и искажения реальности. Повествование основано на интерпретации Джейми Бохерта в сказочном контексте, структурированном звуками, эффектами, музыкой, синхронией и текстами, сформулированными в идеальном сочетании. Интенсивные психофизиологические эффекты создаются с использованием звуковых элементов, которые усиливают атмосферу постановки, богатой гипертекстовыми знаками из различных художественных дисциплин, таких как сюрреализм с заметным метафизическим влиянием. Эти концептуальные элементы лежат в основе коммерческого посыла короткометражного фильма, тесно связанного с эстетической идеей продюсерской компании NewbarK. В заключение, это исследование логики сна, тождества, суеверия, совпадения и мистицизма, где свет, огонь, отражение, предметы и тело играют важную роль в этом очаровании, рассказанном через фрагменты, которые вместе с акустикой создают трансцендентный дискурс современной художественной ценности.

Слова: Короткометражный фильм, Флория Сигизмонди, гипертекстуальность, звук

Introducción

El argumento general de este cortometraje narra un conflicto femenino envuelto en misterio en diferentes escenarios. Este conflicto se manifiesta a través de la utilización de dos herramientas fundamentales, un velo y una máscara que se desenvuelven junto con la música. En relación al mapa audiovisual, el sonido del cortometraje es de forma extradiegética, es decir, ha sido añadido de manera artificial al desarrollo narrativo para con ello aumentar la carga expresiva de la narración enfatizando planos y secuencias. Los tipos de sonidos que percibimos son de varios tipos: ruidos/sonidos no naturales, ruidos/sonidos naturales, música instrumental y voz melódica, susurrante y de lectura. La música fue compuesta por Bochert, quien también es la actriz protagonista del cortometraje. Su trayectoria artística es interdisciplinar, pues en sus primeros momentos esta compositora fue modelo, aunque posteriormente se ha centrado en la música junto con la interpretación (Gordon, 2009). Esta dualidad estética donde la compositora también es quien realiza la actuación es un proceso complejo donde mediante dos disciplinas, composición e interpretación; participa y construye un producto cinematográfico de gran valor significativo. De esta manera, la unión entre estas dos materias, es fruto de la confluencia en un mismo autor que se refleja en la perfecta sincronía entre ambos conceptos artísticos.

División del relato según la relación entre imagen y sonido

El relato puede dividirse en tres partes estructurales según su naturaleza vinculada al audio y la imagen. La primera

parte, donde la imagen no se encuentra acompañada de música, sí se escuchan ruidos y susurros; una segunda y tercera parte, donde la imagen parece acompañar a la música y sonidos. Esta estructura es variable ya que, en un principio, la imagen es acompañada por el audio mediante sonidos, ruidos, ambiente, etc., pero en cuanto comienza la música, la imagen es sometida a los aspectos intra—musicales como ritmo, armonía, dinámica y otros; todo ello a través de movimientos en sincronía con estos aspectos o parámetros. Además, junto con los aspectos, los componentes acústicos como timbre, tono e intensidad musical, contribuyen a delimitar las partes estructurales, resaltar y construir la imagen y narración. Este uso del sonido como elemento delimitador de las partes estructurales es potenciador de la imagen y de conductor de la fluidez narrativa mediante un hilo sonoro de conducción se encuentra en relación con el objeto para el que fue creado. El objetivo final de este producto es comercial, pues fue creado por una agencia de publicidad artística *NewbarK*¹ con el objeto de promocionar productos de lujo. El concepto del producto se puede observar de forma transversal no directa, por ejemplo, mediante las referencias a Chirico donde se sustituye el guante rojo de sus obras por objetos de lujo en la misma tonalidad como zapatos o un bolso; todo ello envuelto en la idea del misterio o lo desconocido, que también hace referencia al artista. Por otro lado, y de nuevo con objeto artístico—comercial,

¹ NewbarK, se trata de un proyecto colaborativo basado en un continuo entre artistas y visionarios para crear fascinantes imágenes en movimiento. Esta productora fue lanzada en 2009 por las hermanas estilistas Marjan y Maryam Malakpour, quienes crean una colección de lujo de zapatos y bolsos hechos a mano con una estética de diseño elegante y limpia.

aparecen otras referencias, en este caso al fotógrafo Witkin. Estas referencias son utilizadas mediante objetos como ropa o máscara facial, ello junto con la estética conceptual referencial de este fotógrafo. Así, la naturaleza de este cortometraje se encuentra subyacente de tal forma que la narración no muestra evidencia explícita a ella y es mediante el misterio y las referencias donde podemos observarla.

En la primera parte existe una ausencia de música, pero se escuchan susurros y ruidos leves similares a sonidos ambientales presentes en el día a día. Desde los títulos del cortometraje aparece un sonido similar al ruido del viento realizado con una lámina de percusión (metálica) que varía de intensidad de *piano* a *forte* dejando cuando finaliza el primer plano y encuadre en silencio. Este efecto sonoro produce un silencio auditivo que acompaña el vacío de la imagen (silla vacía), ello provoca en el espectador una sensación de comienzo y continuidad, mediante el sonido bruscamente inacabado; y la sensación de continuidad y expectación por conocer qué ocurrirá después del silencio que produce una atmósfera de tensión. Podemos denominar este sonido como sonido *arousal* utilizado para crear expectación en la siguiente imagen y dar continuidad a la narración. El plano del encuadre informa de una estética pasada pero aún vigente en escenarios de lo cotidiano no influenciados por las tendencias actuales. Esta imagen concreta de una habitación interior ofrece al espectador la localización de la narración y sin apenas audio. Es entonces, cuando comienzan los susurros y ruidos leves como sonidos introductorios que acompañan a la imagen en las primeras secuencias. En los siguientes dos planos aparece por primera vez la figura femenina, de pie

al lado de la ventana; concretamente, se produce un enfoque a su cabeza tapada mediante un velo y sus manos alrededor sujetándolo, es entonces, cuando se oyen los primeros susurros y sonido ambiental. El uso del velo hace referencia a la estética “provocación–ocultación”. El esquema sonoro que acompaña a la imagen en esta primera parte, desde los títulos, consiste en un efecto sonoro de *piano* a *forte*: desde el silencio del primer plano de la ventana a los susurros y ruidos de los siguientes planos que acompañan a la protagonista. Seguidamente, la imagen se encuentra acompañada de efectos sonoros. Se visualiza el exterior consistente en un jardín, mediante un plano de abajo arriba tal como lo haríamos nosotros al mirar el cielo desde nuestra perspectiva, además a este plano lo acompaña un sonido fuerte e inesperado *arousal* del que anteriormente hemos hablado (sonido industrial) y que corresponde a lo cotidiano como puede ser una bocina de un coche o sirena acompañado de un sonido ambiente como el aleteo de los pájaros. Un sonido *arousal* activa la capacidad de estar despierto y de mantener la alerta, es decir, la activación fisiológica del organismo. Se trata de una respuesta de activación primaria ya que se sabe que el estado de alerta se corresponde con una parte del cerebro interior que comprende los ganglios basales, el tronco del encéfalo y el cerebelo; un área cerebral que ya estaba presente en los reptiles y que continua en los humanos. Hay que recordar que en animales en los que existe una ausencia de un verdadero neocórtex como los reptiles, su registro mediante la técnica de la electroencefalografía (EEG) exhibe actividad lenta en el rango de la onda delta (De Verat et al., 1994). La actividad de onda lenta en humanos parece estar más relacionada con la dinámica de estructura

neuronales subcorticales de mayor antigüedad evolutiva y por lo tanto más preparada evolutivamente a responder a sonidos sin estructura como el ruido que se escucha en el plano exterior. Por tanto, este sonido cumple con la función de alertar al espectador, creando una expectativa. Se ha postulado que la música inarmónica disonante interfiere con un rendimiento cognitivo que requiere un mayor procesamiento cognitivo que la música armónica debido a su mayor complejidad acústica y estructura sintáctica irregular (Bonin y Smilek, 2016). Se ha informado que estas características musicales producen una mayor complejidad sensorial de situaciones inesperadas y desconcertantes, o momentos de expectativas incumplidas y niveles más altos de excitación (Bodner, Gilboa y Amir, 2007). En este caso, parece claro que mediante un sonido *arousal* se pretende producir las sensaciones de las que hemos hablado, es decir, producir un estado emocional más que cognitivo. Además, este plano exterior, que enfoca hacia las copas de los árboles y palmeras, se silencia el sonido bruscamente cuando aparece la figura femenina estática en el siguiente plano en el exterior. A continuación, la figura femenina continúa estática y vuelve a aparecer en el interior con una cabeza de cabra detrás mirando a través de la ventada con la cabeza tapada, la secuencia muestra a la mujer observándose a sí misma como figura femenina tendida en el suelo de espaldas al espectador, frontalmente opuesta a una estatua en horizontal en un jardín exterior con otras estatuas. La estatua que aparece con junto a la figura femenina y los fragmentos de las otras que aparecen son de estética romana, por los atributos que presenta como la toga y el pelo, se encuentra exenta con la mano en el pecho. Durante esta parte no hay susurros, pero sí acompaña el

ruido del viento que se muestra en el movimiento sincronizado con el sonido del velo de la protagonista. En el plano final la figura se mueve en el exterior por primera vez, se desdobra y contonea creando una expectativa.

Seguidamente en la segunda parte, la figura femenina mira por primera vez a la cámara con un antifaz sobre su cara en un plano retrato en sincronía con el comienzo de la música. Este antifaz recuerda a la máscara mitológica que es a su vez una representación, cargada de intenciones y simbolismos, convertidos en arquetipos que son parte del inconsciente colectivo e individual y representan los temores y aspiraciones de una civilización. En este caso se utiliza la máscara sobre la protagonista como elemento de representación de sí misma con intenciones y simbolismo. Es entonces cuando comienza la música mediante un pedal de un piano de seis notas que se repite una y otra vez (re, sol, la, si *b*, la, sol) en una métrica que parece ternaria y un ritmo pausado. El uso de un pedal se podría memorizar y repetir interiormente en muy poco tiempo porque se encuentra relacionado con tres conceptos muy presentes en música: predictibilidad, anticipación y expectación. Se ha relacionado que la sintaxis de tensión musical se genera mediante el uso armónico secuencial y jerárquico en pasajes musicales (pedal repetitivo ternario), que producen las respuestas psicológicas asociadas con ellos (Krumhansl, 2010). Este concepto de tensión musical está relacionado con el procesamiento de la estructura intra—musical por medio de factores estructurales subyacentes (Koelsh, 2014).

En este cortometraje la imagen acompaña y refuerza la generación de expectativas y predicciones a través de movimientos secuenciados, pausados y sincronizados de la

protagonista con la rítmica del pedal y que más tarde sincronizará con la letra de la música. Desde el interior del hogar vuelve el encuadre de la ventana del comienzo, pero con la protagonista de espaldas y con sus manos sobre la misma, el velo continúa sobre su cabeza para luego girarse y caminar pareciendo que se comienza a destapar. Ya sin velo en la cabeza, se mueve en diferentes escenarios, continúan los susurros que acompañan a los movimientos de la protagonista. La imagen que acompaña la música a lo largo de distintos planos de la protagonista donde se encuentra presente la estética de la provocación—ocultación mediante el velo. La música continúa a través de un pedal, pero se le une por primera vez la voz melódica que canta junto con más instrumentación. Este hecho es remarcado desde la imagen con un plano exterior donde la protagonista realiza un movimiento de agitación un velo de color rojo al ritmo de la música. El color rojo es la primera vez que aparece, hasta entonces los colores se basaban en conjunto en colores claros, sepia y negro, sin tonalidades. La voz refuerza la sensación de expectativa ya que se expresa mediante preguntas como: *Why light? Why night? Where have you gone?* El espectador buscará la respuesta en la imagen la voz femenina que canta se relaciona con la protagonista, aunque no mueve sus labios al cantar lo cual se sugiere que es ella quien canta mediante la imagen y propone estas preguntas interiormente. Además, a cada palabra le corresponde un movimiento de la protagonista, de tal forma que los planos se encuentran condicionados por la letra de la canción. Un ejemplo es cuando se formula *Why* lentamente, un monosílabo al igual que *light* marcados por movimientos de la protagonista. Para la tercera pregunta que es más larga *Where have you gone*) la

secuencia muestra a la protagonista con un limón entre sus manos que deposita lentamente mientras gira sobre una mesa. En definitiva, cada palabra que la voz canta está estrechamente relacionada con la imagen mediante el movimiento de la figura, movimientos de otros elementos, planos y secuencias.

Por último, en la tercera parte, otro plano del velo rojo ondeante sacudido por la protagonista marca la entrada de una voz que recita y delimita otro hecho relevante del cortometraje, la entrada del sonido de un violín en cuerdas graves y aumento de la dinámica general (pedal y voz). Cuando el velo ondea se produce un ruido *arousal* parecido al del viento. El violín no acompaña armónicamente a la voz que canta, sino que efectúa efectos sonoros, arpeggios, *glissandi* y pasajes de notas a gran velocidad. La línea musical que produce el violín provoca una tensión musical aumentando la velocidad de las notas a medida que va interpretando. A este hecho inquietante hay que sumarle la voz que recita un texto...*this is...* mediante el cual parece contarnos algo sobre la protagonista o sobre el contenido del cortometraje. Todo ello, rompe con la estructura musical que se había producido hasta entonces con el pedal y la voz que cantaba sobre él, se produce así una interferencia con la canción que se escuchaba. El sonido desestructurado, no previsible del violín y la voz recitadora marca un cambio estructural del cortometraje que junto con la instrumentación precedente conforma una atmósfera cargada de sonoridad. Es además acompañado por la imagen que muestra un cambio de actitud en la protagonista con nuevos movimientos de mayor amplitud en coordinación con el ritmo de la música. Parece un baile porque se mueve en total sincronía con el patrón métrico de

la música dando la ilusión de una danza por su sincronización. Estos movimientos más decisivos y definidos muestran a la protagonista empoderada y trascendente donde el velo y el antifaz aparecen y desaparecen. En algunos planos ella mira a la cámara y en otros los movimientos se combinan con momentos más estáticos en el sofá donde se desmerece o donde sobre una mesa aparece en primer plano mirando a la cámara sin apenas movimiento. La cuestión del elemento rojo continúa a lo largo del cortometraje en un bolso, zapatos y complementos femeninos. Cuando la música parece alcanzar el momento del clímax o punto álgido aparecen planos con humo como la una calavera oscura humeante, humo saliendo de la boca de la protagonista y sincronizada con el patrón rítmico la rosa prenderá fuego. En los últimos planos exteriores, bajando una escalera, e interiores del hogar, continúa presente el elemento del fuego y el humo, hasta que la voz que recitaba calla, es entonces cuando la calavera se prende fuego y la voz que cantaba calla junto con el pedal y el violín. Todo ello con en diferentes planos inconexos que se resuelven en dos planos finales largos, el primero de la protagonista mirando como la limón gira sobre sí mismo y un último de ella en el exterior. Continúa el silencio que acompaña a la imagen con un plano del velo rojo sin su protagonista ondeando al viento para finalizar con la imagen de la calavera humeante. El cortometraje comienza y acaba en silencio.

El audio del cortometraje se encuentra dentro de las bandas de audiofrecuencias o gama de frecuencias audibles que el oído humano puede percibir (entre 20 Hz—20 kHz). En las secuencias donde se escucha música solo se emplean sonidos en el rango entre 30 Hz—12 kHz, aunque tal como

hemos visto, la música comparte espacio sonoro con ruidos, susurros o voz melódica y hablada. El ruido se encuentra asociado a la cantidad de energía que lleva la onda por unidad de tiempo y de superficie en la dirección de propagación. Tal como hemos analizado anteriormente, existen dos momentos donde la intensidad del ruido es un pico elevado, son los momentos *arousal* de la primera parte. Se denomina ruido a un sonido que contiene una combinación aleatoria de frecuencias, además, la palabra ruido puede aplicarse a todo sonido que distrae, incomoda, perturba al receptor humano. Esta funcionalidad está en línea con lo que arriba hemos explicado de los momentos *arousal* y su capacidad de producir un estado de alerta lo que conduce a la activación fisiológica del organismo.

Por otro lado, el efecto que el ruido de fondo tiene sobre el nivel acústico real depende de la diferencia entre el nivel acústico total y el del ruido de fondo. En el cortometraje el primer ruido *arousal* no tiene ruido de fondo y aparece desde una intensidad pequeña hasta su mayor intensidad que cuando se produce desaparece y da paso al silencio. En el caso del segundo ruido *arousal* sí hay ruido de fondo, voz hablada de baja intensidad y ruidos ambientales (el ruido del viento es relevante ya que acompaña al movimiento del velo de la imagen) que se encuentran presentes, pero son suaves y poco perceptibles, por lo que no disturban el efecto del ruido que irrumpe con alta intensidad acompañando el primer plano exterior. Esto es así porque cuando la diferencia entre el nivel acústico total y el del ruido de fondo es mayor de 10 dB, el ruido de fondo puede ser despreciado por el oído humano. Con ello, estos ruidos consiguen el efecto *arousal* ya que su pico de intensidad es alto y se produce de forma seca y no continuada sino en dos

momentos específicos de duración aproximadamente de entre 1 o 2 segundos. Esto se denomina ruido de impacto, cuya intensidad aumenta bruscamente durante un impulso. Ello va a producir en el espectador un estado fisiológico de alerta y expectación además de acompañar a la imagen en momentos que relevantes o significativos en el mensaje que se pretende comunicar. El primer ruido comienza en un tono medio para ascender a medida que aumenta su intensidad, es por tanto variable y así lo muestra la imagen donde se expresa esta variabilidad a través del movimiento del título que aparece y desaparece. No así el segundo ruido, es estático, un sonido de frecuencia media—alta que acompaña a una imagen del exterior también estática. El tono de otros ruidos que aparecen en la primera parte es diferente y variable de medio a agudo, lo cual produce en el caso de algunos de ellos su diferenciación y en otros un ruido base, poco perceptible, que sin embargo tiene reflejo en la imagen como, por ejemplo, en el movimiento del velo. A continuación, en este apartado sobre el ruido hablaremos del timbre. El primer ruido contiene un timbre electrónico mientras que el segundo contiene un timbre asociado a un ruido industrial, o bien la pita de un coche o similar. El cortometraje presenta estos dos ruidos dentro de un sonido de fondo compuesto por ruidos y una voz que recita en una intensidad muy baja de tal forma que parece un timbre de susurro. Este timbre no es constante, aparecen momentos metálicos y otros similares a un ruido transitorio que se delimita por un comienzo y un final en un corto intervalo de tiempo, como ocurre con el paso de un vehículo. También con ruido fluctuante en el cual la intensidad fluctúa a lo largo del tiempo en intervalos mayores que ± 5 dB. Un ejemplo de ruido fluctuante en el día a día sería el ruido del

tráfico. Por tanto, estos ruidos que acompañan la imagen en la primera parte contienen timbres no reconocibles o naturalistas, son ruidos fruto de la elaboración intencionada por parte de la autora. Si bien el sonido de la voz hablada se mantiene cuando aparece la música no así el ruido que desaparece prácticamente por completo dejando solo el sonido del piano interpretando el pedal al que se une posteriormente la voz. Si en la primera parte los ruidos mediante sus características acústicas acompañaban a la imagen y delimitaban planos, movimiento (como el del velo) etc., en la segunda parte va a ser la voz que canta, melódica, acompañada del piano e instrumentación y más tarde el violín, quien toma protagonismo mediante sus características acústico/musicales.

Para analizar la letra y los susurros que se escuchan en el cortometraje hemos utilizado el software *Logic* con el fin de aislar la voz y poder escuchar la letra. Se escuchan las preguntas en inglés *¿Por qué luz / noche?* dos elementos antagónicos que no pueden subsistir en el tiempo ni el espacio. Mientras se realizan estas preguntas visualmente se observa a la figura femenina en un contexto a medias entre el día y la noche. La protagonista se encuentra a medias cuando ese espacio no es posible sino en un mundo onírico y deformado de la realidad. La siguiente cuestión *¿dónde has ido?*, puede interpretarse como la pregunta que se hace la protagonista a sí misma mientras está cubierta con el velo, se cuestiona aquí dónde está su naturaleza humana perdida tras su el velo. La letra de la canción se encuentra en perfecta sincronía con el elemento visual, es más, lo complementa acentuando el contexto mediante el mensaje. El hecho de que se produzcan preguntas conlleva un efecto de expectación en el espectador quien

visualmente buscará el significado o respuesta a las mismas. Es este otro elemento sincrónico en el cortometraje tanto con la música debido a su naturaleza como con lo visual en perfecta conjunción.

Por último, destacar que la intensidad con la que comienza el pedal musical de seis notas es suave, aunque mayor que la voz, conforme va avanzando el cortometraje la voz va cambiando y aumentando la intensidad. Lo mismo ocurre con el sonido del violín. Sobre el tono de la voz es suave y fluctúa a moderada en los momentos de más intensidad dramática, no así el piano (pedal) e instrumentación que se mantiene constante. Esta constancia es la naturaleza intrínseca de un pedal musical, notas constantes que se repiten una y otra vez. Este pedal es de un timbre reconocible, corresponde a un piano al igual que el timbre del violín que aparece en la tercera parte. Es destacable esta entrada, del violín, porque no se encuentra dentro del contexto (ni el ritmo y la armonía están en relación con el pedal y la voz) que suena mediante su inclusión en aspectos intra—musicales, es por ello que provoca una sensación en el espectador de interferencia y tensión musical. Por todo ello, se observa que las características acústicas al igual que las características intra—musicales realizan una funcionalidad en la narración del relato y en la división de sus partes.

Puesta en escena, edición e interpretación

Este cortometraje dirigido por Sigismondi aporta como en tantas producciones anteriores, una mirada dionisiaca impregnada de connotaciones mitológicas y una *mise—en—scène* decadente (Pascual P. 2011). Esta pieza ha sido realizada para la promoción de artículos, pero de una

manera artística y no de manera industrial, estereotipada ni convencional. Como normalmente efectúa el videoclip y el anuncio publicitario, que de manera general tienen como objetivo principal llegar a un público determinado y obtener obviamente una reacción de este, para seducirlos y conseguir su posterior consumo. Para ello, este vídeo de Sigismondi, crea una expectativa desde una atmósfera inquietante con el fin de llegar a una audiencia particular de alto nivel adquisitivo y cultural. Sin embargo, este cortometraje por su construcción léxica, fragmentación narrativa y rico imaginario metafísico, puede considerarse como una obra artística contemporánea debido a la concurrencia de múltiples agentes en el proceso de creación, como, por ejemplo: la ocultación de la identidad, lo siniestro espacial y una singular reacción psicológica en el espectador de índole sensual, auditiva y de inusual extrañeza. Una singular atmósfera audiovisual que contiene elementos de promoción de moda de forma subyacente, y envueltos en múltiples mensajes, significantes y alusiones poéticas no directas al espectador. En relación, a la fotografía del cortometraje, Sigismondi comenzó su carrera artística como fotógrafa de moda y esa influencia es palpable en este trabajo. Los parámetros de elección del escenario, la distancia de cámara, el encuadre de la imagen, la altura, la colocación de la protagonista y hacia dónde debe dirigirse, así como en qué sentido debe moverse la cámara se encuentra perfectamente definido y estudiado en una perfecta sincronía con el audio.

Este cortometraje ha sido realizado y montado bajo la sucesión de planos cortos planos interrelacionados — también denominado fragmento— siguiendo la línea o idea de “conflicto” de Eisenstein (Eisenstein, 1997) quien

denomina al fragmento como un trozo de película montado con el fin de obtener una relación de sonoridad emocional, así lo que unifica los planos de un momento en concreto del filme es la propuesta de misma emoción y tonalidad al espectador (Aumont, 2004). Siguiendo la metodología de Eisenstein este cortometraje continúa la línea del montaje intelectual, la transposición fuera del terreno puramente emocional del modelo armónico teniendo en cuenta todos los datos de los planos como duración, tonalidad, etc. Mediante los planos cortos, el fragmento se convierte en la unidad del discurso narrativo y siguiendo los fragmentos de este cortometraje se encuentra la cadena sintagmática (Aumont, 2004). Ello ocurre mediante la relación, vinculación y el choque impulsivo con otro fragmento lo cual va a originar el conflicto simbólico. En el comienzo del cortometraje se produce un choque entre dos fragmentos: el interior del hogar y el exterior del hogar, es este un choque de sintagmas, un tipo de conflicto “espacial” que actúa como elemento de cohesión o unión del discurso narrativo. Otro ejemplo se puede observar en los primeros planos de la protagonista, en un principio con el uso del velo y conforme avanza el cortometraje con el antifaz o a cara descubierta. La sucesión de planos cortos mediante el conflicto “gráfico” ofrece una unidad del discurso conformada por el fragmento.

En relación al ritmo de los conflictos entre fragmentos que se observan en el cortometraje, van a ir cambiando conforme el mismo se desarrolla. En un comienzo es de destacar el conflicto producido por el choque de planos del interior y exterior del hogar, acrecentado además por un sonido *arousal*. Ello es realizado con la intención de producir en el espectador una sensación de alerta y

expectación en un ritmo fluido y con gran velocidad (estímulo vs reacción). Otro tipo de conflicto visual, sin audio, atañe a la protagonista la cual aparece con velo y posteriormente sin el mismo; es este un conflicto dramático donde se cambia de escenario a un ritmo lento. Otros tipos de conflicto que aparecen reforzados/remarcados con el uso de la música mediante momentos rítmicos sincronizados son los que se refieren a elementos como: humo – calavera – y fuego – flor y calavera-. Todo ello rítmicamente a alta velocidad, marcado e interrelacionado con planos cortos de la protagonista. Podemos decir que el conflicto entre fragmentos se encuentra presente a lo largo del cortometraje con diferentes ritmos, aunque siempre es fluido no estático, puede ser claramente observable en el interior/exterior del hogar y puede ser simbólico o ser intuido como un mensaje poco claro y comprensible con el fin de provocar un misterio o expectativa.

El conflicto visual junto con el auditivo va a producir una mezcla perfecta a través de momentos sincronizados como por ejemplo en los movimientos de la protagonista, las sucesión y tipología de planos, cambio de escenarios, etc. Todo ello ilustra la idea del montaje productivo de Eisenstein, el fragmento es creado a través de una relación con el referente, en este caso la protagonista femenina y los escenarios del interior y exterior. Es este un cuadro definido como imagen sin albergar intención de fuera de cuadro, este tipo de creación de la realidad para la cámara se puede observar en este cortometraje ya que si bien el referente es claro la creación trasciende lo real para dar lugar a la creación. Aquí, si bien los referentes son visualmente nítidos, la creatividad realizada mediante el montaje va a producir un impacto en el espectador que va más allá del

referente y de la realidad, es por tanto la creación de un mundo a través del filme; un mundo que el espectador puede interpretar de diferentes maneras.

En este cortometraje podemos afirmar que los elementos sonoros son igual de imperantes que los visuales. Esto es así porque parece estar creado bajo el montaje métrico—dialéctico, una metodología también estudiada por Eisenstein donde se favorece la transición por el corte y el empleo del contrapunto audiovisual entre todos los parámetros del filme tanto de imagen como de sonido. En este filme el audio mediante ruido, sonidos, y música refuerza la imagen; destacamos que el parámetro del sonido, en la segunda y tercera parte, contiene más fuerza dramática al estar acompañado de la imagen. Este tipo de forma filmica nace con el objetivo de influir en el espectador y ello es posible mediante la analogía entre los procesos formales en el filme y el pensamiento humano. Por otro lado, el fragmento puede ser descompuesto en los parámetros que corresponden a la representación grafica. En este sentido el cortometraje presenta varias tipologías de planos dependiendo de la sintaxis narrativa. Entre aquellos más utilizados se encuentran:

- Plano general: se observa en el primer plano del cortometraje donde aparece una ventana desde el interior y una silla vacía. La ventana aparece íntegra, lo cual favorece el encuadre. Otros planos generales van a estar centrados en la figura femenina, en general aparecen en el exterior del hogar.
- Plano americano de la protagonista en el interior de la casa: el segundo plano que se observa es de la protagonista con el velo lo cual aparece varias veces.

- Plano primero de la protagonista con el velo, el antifaz.
- Plano detalle de la cara de la protagonista y su reflejo.

Otro elemento de análisis es el que concierne al desplazamiento de la cámara. Este recurso sintáctico del lenguaje audiovisual se refiere tanto a la forma óptica como a la forma física. El desplazamiento de la cámara varía lo largo del cortometraje, comienza desde la estática y conforme la narración se desarrolla y la protagonista comienza a moverse la cámara va a realizar un movimiento de acompañamiento *travelling* del personaje. El encuadre no se modifica. En relación a la aproximación de la cámara nos acerca a un personaje sin desenfocar el fondo, sí se desenfoca en algún momento la verja para favorecer el enfoque de primer plano de la protagonista.

La composición de la imagen durante el cortometraje transmite inquietud y tensión. Ello se debe a que la narración visual y sonora no es lineal y ni de fácil lectura, la protagonista se muestra mediante signos y símbolos en movimientos y formas acompañada por el sonido que va a sufrir una transformación desde el ruido a la música. El esqueleto estructural de las primeras escenas encuadradas entendido como la reducción de las formas a líneas produce sensación de estabilidad, equilibrio y firmeza ya que son verticales; sin embargo, conforme avanza la figura mediante movimientos va a incorporar las líneas curvas de movimiento que evocan acción. Si hablamos del punto como elemento básico de la composición de la imagen, un ligero desplazamiento de este punto respecto al centro de la composición hace que lo percibamos como inestable y, según variemos su posición, percibiremos diferentes fuerzas sobre los límites del cuadro. El punto descentrado

es percibido como inestable, y si lo situamos en el borde del encuadre da la sensación de sentirse atraído por el margen, en este caso es el velo, y los elementos en rojo. Las formas tienden a agruparse en un esquema global por relaciones de semejanza o por disposición espacial. La forma inducida forma una unidad con un peso y valor visual específico, en este caso la protagonista, funciona como un único elemento en el equilibrio compositivo del encuadre. Las formas están dotadas de diferente peso visual o masa según el tamaño, el color, su ubicación en el encuadre, su profundidad espacial, su interés intrínseco, su acompañamiento o aislamiento, su compacidad, su posición respecto a otros motivos, su dirección, su tono, su contraste, su movimiento y su acción.

La interpretación de la protagonista se integra dentro de la atmósfera del cortometraje a través de una gestualidad femenina mediante la cual consigue la sincronía con el audio, en algunos momentos parece retorcerse y deslizarse mientras sutilmente se presentan los objetos a promocionar. Esta gestualidad es manifiesta en los planos exteriores donde el movimiento es mayor que el estaticismo del interior. El cuerpo se muestra en su totalidad ya sea caminando o moviéndose en movimientos de elongación donde potencia la ropa que lleva puesta, esto es así ya que el objetivo del cortometraje es la promoción de determinados artículos. También la gestualidad facial se muestra en sincronía con la música, se observa claramente en el momento del segundo fotograma que se muestra en este apartado donde en punto de inflexión rítmica la protagonista mira directamente a la cámara. Por tanto, tanto la interpretación del movimiento y gestualidad como

la composición musical y presenta un producto inquietante de esta artista tripe: modelo, cantante y compositora.

Referencias estéticas y contexto

Sobre el imaginario de este vídeo de Sigismondi, alude al surrealista René Magritte mediante el uso del velo por parte de la protagonista Bochert, que también podemos observar en dos de sus pinturas *Los amantes* y *Memoria*. En *Los Amantes*, un óleo de 1928 se observa como un hombre y una mujer se besan a través de los velos que cubren sus rostros. La utilización por parte de Magritte del velo se vincula a un hecho de su vida, la muerte de su madre que fue encontrada muerta con el rostro tapado en un río. Si bien esta atribución al velo es conocida, Magritte no dejó constancia de ello por escrito, lo que es claro es que la utilización del velo inhibe el rostro. Ello supone que aspectos del ser humano, presentes y reconocibles a través del rostro como la personalidad, el carácter o la expresión facial no son visibles, es por ello que el personaje con velo se encuentra en el anonimato, en el vacío de las cualidades humanas no perceptibles. Por tanto, es un personaje envuelto en una fuerza invisible y desconcertante del que no podemos percibir sus aspectos humanos que puede ser interpretada como la muerte. Además de la referencia a Magritte, este cortometraje interrelaciona esta referencia con la obra del artista plástico Giorgio de Chirico. Es conocido que Chirico fue una figura fundamental para el movimiento surrealista de tal forma que incluso se ha atribuido la adherencia de Magritte (Calvo, 2016) a este movimiento a raíz de la visualización de la obra *La canción de Amor* realizada en 1914, una obra que aparece referenciada en el cortometraje a través de la mención a la mitología clásica. En esta obra

aparece descontextualizado el pasado grecolatino y presente lo metafísico, un parámetro estético que antecede al surrealismo y que se encuentra presente en el filme en las escenas de las estatuas clásicas en el jardín/ exterior. Aquí, podemos observarlo en los planos y fragmentos del exterior, encuadrado en formas arquitectónicas junto con esculturas que recuerdan al Apolo de Belvedere de la obra de Chirico (Gámez, 2020). Esta mezcla de signos clásicos y provenientes de dichas pinturas oníricas va a favorecer el desenlace y las acciones de la protagonista femenina en los espacios decadentes de la producción cinematográfica. Además, la autora cambia el color a rojo en los contados elementos que desea remarcar al igual que Chirico lo hace con el guante de cirujano en la obra anteriormente mencionada. Tal como hemos comentado anteriormente distintos objetos como zapatos o bolsos aparecen en rojo en clara referencia a Chirico donde para él el misterio se presenta como una metafísica del arte que se descubre en los objetos familiares o cotidianos. Este tipo de representación en conjunción con la interpretación de la actriz y el audio desprende misterio y enigma relacionando el arte con el misticismo, y considerándolo como una especie de escalera para elevarse al conocimiento del sumo bien.

En este cortometraje podemos observar la estéticameta física mediante atmósferas de melancolía, arquitecturas vacías en pasajes sombríos, el silencio del ensueño, la soledad con vestigios de la presencia femenina evoca la incertidumbre profunda de un universo que acabará desgarrado por los conflictos de la protagonista. Las referencias en este filme a Magritte y a Chirico continúan en la línea surrealista de una historia lógica en apariencia y altamente metafísica en el fondo (Moro, 1945). Tanto para

Chirico, un pintor onírico, como para Magritte, el misterio se encuentra presente al igual que en este cortometraje, ambos pertenecen a una zaga de creadores de relatos fronterizos entre sueños, vida y muerte (Tostado, 2004). Otra referencia sobre el ideario de la imagen se refiere al fotógrafo Joel Peter Witkin, en este caso mediante la máscara y el uso del antifaz por parte de la protagonista. En las fotos *Autorretrato*, *Desnudo con máscara* y *Melvin Burkhart*, *A Human Oddity* de Witkin aparece este elemento relacionado con la mitología y con la ocultación del rostro (Romo, 2003) —identidad— lo cual nos recuerda a Magritte. Pero además de este elemento, otras características aparecen como es el uso del color, el cual se reduce al blanco y negro, tonos sepia o apagados que muestra una visión distinta a la realidad común de la existencia, una forma de vida con ausencia de color. El mundo de sombras de Witkin, referenciado en sus fotografías a través de raspaduras, arañazos, incisiones, rayas y borrados y en específico y especialmente del virado de color sepia, fruto de la manipulación posterior al revelado; aparece como una característica en este filme. La utilización de una gama de grises entre el blanco y el negro parece trasladar al espectador a un espacio diferente a la realidad o referente estático, pálido y silencioso a excepción de los ruidos leves y de alerta. Al igual que en la fotografía de Witkin, la falta de color también es una forma de quitarle vida a la imagen, con la excepción de los elementos de color que aparecen como el rojo en un bolso, el velo o zapatos. La imagen con predominancia de negro e iluminación baja, alude a la parte negativa de la existencia, se relaciona con lo oculto, lo escondido, lo ominoso. Lo ominoso exige una mirada profunda y obsesiva que permita, en alguna medida,

dilucidar el sentimiento de inquietud frente a la extrañeza provocada en el espectador. Es por ello, que este filme pueda suscitar una actitud en el espectador correspondiente en cierta medida a la perversión del voyeur mediante la obsesión provocada en los detalles y la incertidumbre. El uso del antifaz puede estar relacionado con la necesidad de interponer una máscara entre la protagonista y el espectador para mantener su secreto. La máscara se quema en paralela similitud con la ausencia del velo al final de la narración, aparece entonces la apariencia humana y la personalidad. En el cortometraje al igual que en la obra de Witkin los personajes se ubican en un espacio ficticio, aunque no degradante, en este caso se trata de un lugar cuyo fondo es de reminiscencias clásicas. En ese espacio de ficciones, en los que predomina la frontalidad, descuellan un conjunto de objetos y *bibelots* que destilan indicios semánticos para reforzar en unos casos el sentido de bodegón (Navarro, 2002).

Con respecto a referencias más recientes, encontramos a la misteriosa mujer velada de Magritte en el videoclip *All The Things* de 2014 de Crysta Bell, dirigido por Nicolangelo Gelormini y producido por David Lynch. Pero no es solo utiliza esta referencia, al igual que el cortometraje objeto del estudio utiliza la figura femenina como eje narrativo a través de la música. En este caso es la música la que acompaña a la imagen, pero desde una interrelación estrecha con lo visual. En determinados momentos del cortometraje de Sigismondi también la música acompaña la imagen, aunque son numerosos los efectos sonoros en sincronía con los visuales. Como referencias exclusivamente musicales, la característica de los sonidos *arousal* ha sido utilizada ampliamente en el cine de terror

como por ejemplo en las bandas sonoras de John Carpenter, Roque Baños o Jerry Goldsmith entre otros. En este cortometraje, por sus características acústicas podemos observar similitud con un estilo académico, el espectralismo. Este estilo de música contemporánea se basa principalmente en el descubrimiento de la naturaleza y percepción del timbre musical y en la descomposición espectral del sonido musical (Grisey, 1978; Rose, 1996; Fineberg, 2000).

Por último, en relación a la directora Floria Sigismondi, comienza su carrera artística como fotógrafa de moda para posteriormente y por la influencia de Don Allan comenzar a dirigir videos musicales, cortometrajes y películas. En el ámbito musical dirigió a Tilda Swinton y David Bowie en el exitoso video musical de la estrella de rock *The Stars(Are Out Tonight)* así como multitud de artistas musicales como Björk, Sheryl Crow, Marilyn Mason entre otros donde fue forjando su desarrollo artístico en un mundo grotesco de imágenes formadas por los sueños. Este concepto onírico es deudor del autor David Lynch en concreto en la utilización de la iluminación, fotografía y tonalidades. Sobre la temática de resistencia feminista, en similar paralelismo con el cortometraje objeto de este estudio, encontramos su trabajo *The Runaways* (2010). En concreto su primer videoclip *A certain slant of light* (1993) de ritmo pausado contiene el devenir en relación a la elección de los espacios, así como características que observaremos en trabajos posteriores como los enmascarados o referencias a la mitología. Esto es algo que va a desarrollar en el tercer videoclip de esta serie titulado *Fighter* (2003). Encontramos ciertas similitudes en el estilo de este cortometraje con la etapa manierista a la renovación fría de 1996—1999, donde

lo encuadres y la iluminación parecen tener influencia de David Lynch. Un ejemplo es *Most Hight* (1998) que, aunque se considera una obra de transición muestra signos elaborados además de cosméticos, prendas sofisticadas y códigos (Pascual, 2011).

Conclusiones

El cortometraje *Knowing Through Nothing* (2014) de Floria Sigismondi utiliza la interrelación entre música e imagen de una forma sincrónica, de esta forma se resaltan aquellos aspectos narrativos y referenciales como por ejemplo es el uso del velo. Es, por tanto, un producto que produce en el espectador un efecto sincrónico audiovisual de fluidez del discurso narrativo desde su comienzo hasta el final mediante la interpretación de la protagonista femenina y el contexto que la rodea. Los numerosos elementos referenciales, sobre todo surrealistas, informan sobre parámetros subyacentes a la narración que han de ser interpretados por parte del espectador. Esta forma de enriquecimiento del discurso también se encuentra perfectamente integrada en los tiempos del cortometraje. Volviendo al mito que titula este trabajo, la naturaleza de Narciso, enamorado de sí mismo pero ajeno a su belleza, puede ser interpretada como la figura femenina a quien observamos entre el día y la noche, vagando y luchando por descubrir su cabeza del velo mediante gestualidad y movimientos corpóreos complejos. Aunque Narciso parece no prestar atención a las musas con las que se encuentra, imagen y música, el espectador no es consciente de las referencias artísticas de forma directa, se encuentran presentes en la narración definiendo y conduciendo la misma de forma indirecta. Finalmente, la protagonista

femenina adquiere su personalidad, se desvela, y entra en contacto con las musas de forma directa convirtiéndose en una nueva mujer libre que ha quemado su máscara en conjunción de diferentes artes. Es por tanto una pieza perfectamente estructurada y elaborada desde la unidad narrativa y musical. La naturaleza comercial del cortometraje subyace a la imagen y al sonido no perceptible de forma directa para el espectador. Ambos parámetros se mueven en una intencionalidad indirecta que, junto con las referencias plásticas y musicales entre otras, presenta los productos de lujo objetos de la promoción. Tanto la composición del audio del cortometraje, como la distorsión de la realidad se entrelazan en perfecta simbiosis narrativa donde una nueva realidad es presentada al espectador desde varias perspectivas artísticas. Es este un producto que abarca numerosos componentes conceptuales provenientes de diferentes ámbitos artísticos como la fotografía, la música, la pintura entre otros. Ello supone una exploración artística desde la lógica de los sueños, la superstición, la coincidencia y el misticismo para el espectador sin ser consciente totalmente de ello. Esto es definitorio en el resultado del mismo, ya que, aunque recolecta diferentes extractos referenciales y visuales; resulta un producto coherente en el discurso y rico artísticamente en la narración.

Bibliografía

AUMONT, J. La teoría de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores. Grupo Planeta, 2004, Madrid, 90-150.

BONIN, T. & SMILEK, D. "Inharmonic music elicits more negative affect and interferes more with a concurrent cognitive task than does harmonic music". *Attention, perception & psychophysics*, 2015, 78.

BODNER, E. GILBOA, A. & AMIR, D. D. "The unexpected side—effects of dissonance". *Psychology of Music - PSYCHOL MUSIC.*, 2007, 35, 286-305.

CALVO, M, Rene Magritte, (España, 2020).

<https://historia-arte.com/artistas/rene-magritte>

DE VERA, L., GONZÁLEZ, J. Y RIAL, R.V. "Reptilian waking EEG: slow waves, spindles and evoked potentials". *Electroencephalography & clinical Neurophysiology*, 1994, 90, 298-303.

EISENSTEIN, S, M. *El sentido del cine. Siglo XXI Editores*, 1997, Madrid.

FINEBERG, J. "Spectral music: history and techniques". Overseas Publishers Association, 2000, published by license under the Harwood Academic Publishers imprint.

IITTI, S., IAWM Journal, web (2002)
https://web.archive.org/web/20061003173857/http://www.iawm.org/articles_html/iitti_saariaho.html

Internet Movie data base (2020)

<https://www.imdb.com/>

KRUMHANSL, C.L. *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. Oxford University Press, 2010, Inglaterra, 22-98.

GÁMEZ, S., Giorgio de Chirico: "pintor del misterio laico" (2018).

<https://www.descubrirelarte.es/2018/09/17/giorgio-de-chirico-pintor-del-misterio-laico.html>

GORDON, K., Jamie Bochert, (2009)

<https://www.interviewmagazine.com/music/jamie-bochert>

GRISEY. "Tempus ex machina: a Composer's Reflections on Musical Time". *Contemporary Music Review*, 1978, 2 (1):238–275.

KOELSCH, S. "Brain correlates of music-evoked emotions". *Nat Rev Neurosci*, 2014, 15, 170–180.

MORO, C. (1945). Pequeña antología de Chirico. El hijo pródigo, número 22. México.

Nozaradan, S. Exploring how musical rhythm entrains brain activity with electroencephalogram frequency-tagging. *Phil. Trans. R. Soc.*2014, B3692013039320130393

<http://doi.org/10.1098/rstb.2013.0393>

PASCUAL, P. Lo monstruoso en los vídeos de Floria Sigismundi y Chris Cunningham en los años noventa (1993-1999). Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2011, Valencia.

ROMO, M. “Entre lo obsceno y lo sublime”. *Trama y fondo: revista de cultura*, No. 15, 2003 (Ejemplar dedicado a: El Bien), 149-152.

ROSE, F. “Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music”. *Perspectives of New Music*, 1996, 34 (2): 6–39.

Squarespace, (2020),

<http://www.franciswolves.com/#press>

TOSTADO, C. Giorgio de Chirico, Hebdomeros. UAM/SIC/ Secretaria de Culturade Puebla, Los Insospechables, 1, 2004, México.

La autora

González Brito, Almudena es Profesora del área de Música de la Universidad de La Laguna, su línea de investigación analiza los lenguajes artísticos de las artes escénicas contemporáneas como la danza y la música desde la perspectiva de la interpretación, la neuromusicología y la neuroestética.

 <https://doi.org/10.48162/rev.45.008>

Auges y balances de las nuevas arquitecturas en la gestión museística en España durante comienzos del siglo XXI (parte II)

New architecture boom and balance in museum management in Spain at the beginning of the 21st century (part II)

Auges e balanços das novas arquitetura na gestão museística na espanha durante o ségulo XX (parte II)

Booms et bilans de nouvelles architectures dans la gestion des musées en Espagne au début du XXIe siècle (partie II)

Подъемы и балансы новой архитектуры в музейном менеджменте в Испании в начале XXI века (часть II)

Segovia Martín, Nuria

Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna
Campus de Guajara, 38.205 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife– España
nsegovim@ull.edu.es

Resumen

Este artículo pretende poner en relevancia el cambio de paradigma y evolución en los modelos estandarizados de gestión museística mediante la profunda transformación de los diseños arquitectónicos, su influencia

Segovia Martín, Nuria. "Auges y balances de las nuevas arquitectura en la gestión museística en España durante comienzos del siglo XXI (parte II)" en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 41, NE 16 – julio-noviembre 2023 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp. 285-318.

en la comunidad y en los entornos urbanos. Actualmente, somos los protagonistas del cambio, del contexto de una sociedad de la información, el conocimiento y el aprendizaje, en el que el diseño y la innovación es un elemento competitivo fundamental. La creatividad y la exploración son capacidades altamente valoradas, entendiendo por creatividad la capacidad de generar nuevas ideas o novedosas aplicaciones de ideas pasadas, así como de aplicar lo conocido a otros contextos para dar respuestas útiles. La concienciación y puesta en valor de patrimonio cultural a todos los grupos de población mediante la exposición alternativa de las colecciones y su difusión a través de estrategias comunicativas y comerciales, refuerza el aparato institucional, define el proyecto artístico y perpetua la divulgación científica del patrimonio.

Palabras claves: diseño, arquitectura, museos, gestión.

Abstract:

This article aims to highlight the paradigm shift and evolution in standardized museum management models through the profound transformation of architectural designs, their influence on the community and on urban environments. Currently, we are the protagonists of change, in an information, knowledge and learning society, in which design and innovation are fundamental competitive elements. Creativity and exploration are highly valued abilities, understanding creativity as the ability to generate new ideas or novel applications of past ideas, as well as applying what is known to different contexts to provide useful answers. Raising awareness and enhancing cultural heritage for all population groups through the alternative exhibitions and their dissemination through communication and commercial strategies reinforces institutions, defines artistic projects and perpetuates heritage scientific dissemination.

Keywords: design, architecture, museums, management.

Resumo

Este artigo pretende pôr em relevância o câmbio de paradigma e evolução nos modelos padronizados de gestão museística por meio da profunda transformação dos desenhos arquitetônicos, a sua influência na comunidade e nos entornos urbanos.

Atualmente, somos os protagonistas do câmbio, do contexto de uma sociedade da informação, o conhecimento e a aprendizagem, no que o design e a inovação é um elemento competitivos fundamental. A criatividade e a exploração são capacidades altamente valoradas,

entendendo por criatividade a capacidade de gerar novas ideias ou inovadoras aplicações de ideias passadas, assim como de aplicar o conhecido a outros contextos para dar respostas úteis. A conscientização e a posta em valor do patrimônio cultural a todos os grupos da população por meio da exposição alternativa das coleções e da sua difusão através de estratégias comunicativas e comerciais, define o projeto artístico e perpetua a divulgação científica do patrimônio.

Palavras chaves: Design, arquitetura, museus, gestão

Résumé

Cet article vise à mettre en évidence le changement de paradigme et l'évolution des modèles standardisés de gestion des musées par la transformation profonde des conceptions architecturales, leur influence dans la communauté et dans les environnements urbains. Aujourd'hui, nous sommes les acteurs du changement, du contexte d'une société de l'information, de la connaissance et de l'apprentissage, où la conception et l'innovation sont un élément compétitif fondamental. La créativité et l'exploration sont des capacités hautement appréciées, comprenant la capacité de la créativité à générer de nouvelles idées ou de nouvelles applications d'idées passées, et d'appliquer ce qui est connu à d'autres contextes pour apporter des réponses utiles. La sensibilisation et la mise en valeur du patrimoine culturel à tous les groupes de population par l'exposition alternative des collections et leur diffusion à travers des stratégies communicatives et commerciales, renforce l'appareil institutionnel, définit le projet artistique et perpétuelle la divulgation scientifique du patrimoine.

Mots clés: design, architecture, musées, gestion.

Резюме

Целью данной статьи является освещение смены парадигмы и эволюции стандартизированных моделей музейного менеджмента через глубокую трансформацию архитектурных проектов, их влияние на сообщество и городскую среду. Сегодня мы являемся главными действующими лицами перемен, контекста информационного общества, знания и обучение, в которых дизайн и инновации являются фундаментальным элементом конкурентоспособности. Творчество и исследование являются высоко ценимыми навыками, понимая творчество как способность генерировать новые идеи или новые приложения прошлых идей, а

также применение известного к другим контекстам для получения полезных ответов. Информирование и расширение культурного наследия среди всех групп населения посредством альтернативной выставки коллекций и их распространения через коммуникативные и коммерческие стратегии он укрепляет институциональный аппарат, определяет художественный проект и увековечивает научное распространение наследия.

Слова: дизайн, архитектура, музеи, менеджмент

Las instituciones culturales españolas han sido objeto de una profunda transformación en los últimos veinte años, que ha dado a lugar al diseño y construcción de modernos y competentes edificios ejecutados por arquitectos de firma, internacionales que posicionan a las ciudades en donde se erigen, en el ranking de las más importantes a nivel internacional en lo que a arquitectura de museos se refiere. De esta operación cultural han sido objeto, tanto el Museo Thyssen-Bornemisza como TEA- Tenerife Espacio de las Artes, cuyos edificios, fueron concebidos con posterioridad a la adquisición de sus colecciones. En primer lugar, las negociaciones entre el Estado y los barones Thyssen para la compra de su colección no se habían fraguado en su totalidad, cuando se inauguró el edificio tras su rehabilitación, ejecutada por el arquitecto Rafael Moneo, ya que el contrato de compra-venta se firmó en 1993, nueve meses más tarde de la inauguración del museo. Por otro lado, la posterior ampliación que padeció esta institución en 2004, fue objeto de la intervención de un joven estudio catalán, BOPBAA, cuyas obras dieron cabida a la colección de la baronesa, las cuales se encuentran en régimen de depósito en este museo, sin haber previamente negociado con ella un acuerdo de compra. No obstante, tales obras

adecuaron nuevos espacios, usos e instalaciones en el museo preexistente, optimizando la calidad de los mismos. Tras la decisión a la creación de estas instituciones culturales se inició el proceso de la definición jurídica. Por ello, abordar en este estudio científico dos modelos de gestión museística como son el Thyssen y TEA, entendidos como una fundación y como una entidad pública empresarial local, respectivamente, requiere de un análisis exhaustivo y detallado de su naturaleza jurídica, estructura organizativa y ámbito de actuación dentro del panorama nacional e internacional, a partir del cual se determina la singularidad de ambos modelos dentro del panorama actual. Los marcos teóricos y conceptuales de ambas, definen dentro de la museología española, los programas artísticos y su difusión en la sociedad, a partir de los canales y de las herramientas que le son del alcance a cada una de éstas. Por ello en este capítulo, eje vertebrador de nuestro estudio científico, analizaremos y estableceremos un juicio crítico en relación a tales modelos, sus estructuras y programas de trabajo, relacionados con las áreas de sus colecciones, exposiciones temporales, arquitectura, seguridad, mantenimiento, educación, planes comunicacionales, nuevas tecnologías, éxito comercial y difusión social, optimización de recursos, búsqueda de vías de financiación, entre otros de los aspectos a desarrollar, prioritarios todos en la gestión de los museos, que pretende poner en relevancia a ambas instituciones dentro del mosaico museístico español, partiendo de la singularidad de su forma de gestión, únicos en España en lo que a instituciones museísticas se refiere, un modelo mixto como el Thyssen, y una entidad pública empresarial como TEA.

Así, el planteamiento comenzó estableciendo una visión panorámica de la gestión museística en España, línea de investigación que me atrae y me interesa profundamente, para centrarme y focalizar la atención en dos modelos de gestión aquí planteados y analizados debido a su singularidad dentro del panorama actual: el Museo Thyssen- Bornemisza y TEA- Tenerife Espacio de las Artes. Por tanto, y atendiendo a la contemporaneidad del tema, he aplicado una metodología de trabajo cuyo objeto fundamental ha sido la consulta de las fuentes escritas y orales, en donde prevalecen éstas últimas, debido al valor añadido que generan las entrevistas, al proporcionarnos datos inéditos, aún no publicados. Por ello, consideramos esta fuente directa, un método idóneo, eficaz y troncal en el desarrollo de este trabajo. No obstante, debemos aclarar que esta fuente de información es utilizada y mencionada de forma constante en este trabajo científico, dado que las entrevistas fueron realizadas a casi todas las personas implicadas en los procesos de gestión de estos museos- desde los cargos públicos, tales como exministros, directores generales, expresidente del Cabildo de Tenerife, exconsejeros, hasta los directores artísticos, personal técnico de la instituciones, comisarios externos, especialistas en historia del arte, galeristas, socios de programas de Amigos de los museos, etc, debido a que responden a cuestionarios completos que abordan aspectos de diversa naturaleza relacionados con los procesos de gestión y puesta en funcionamiento de los museos y centros de arte.

El concepto de un sistema geométrico abstraído de la naturaleza pero en paralelo a ella, recuerda a los principios de la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright. El

ornamento para este arquitecto creador de transparencias visuales y profusión lumínica era un microcosmos, una convencionalización del mundo natural. El mismo sistema que se usa para los detalles de una vidriera podría aplicarse también a la planta de un edificio, incluso a todo un trazado urbano o paisajístico. A partir de esa geometría emblemática puede surgir una gramática arquitectónica básica para todas las escalas, en las que se podría establecer una serie de paralelismos a base diálogos entre algunas de las construcciones de los autores de TEA Tenerife Espacio de las Artes, Jacques Herzog & Pierre de Meuron¹.

El Cabildo Insular de Tenerife encargó este ambicioso proyecto a los arquitectos suizos Jacques Herzog & Pierre de Meuron, ganadores en el año 2001 del Premio Pritzker de arquitectura, máximo galardón al que puede optar un arquitecto. Estos artífices de lo natural, desarrollan actualmente importantes proyectos por todo el mundo, entre los que podemos destacar el TEA-Tenerife Espacio de las Artes, que ejecutaron en estrecha colaboración con el estudio de uno de los arquitectos de mayor prestigio de Canarias, Virgilio Gutiérrez Herreros. La absoluta abstracción se detiene en la reducción de sus edificios cuyas formas más elementales y de cuidada definición se traducen en la piel de cada uno de sus trabajos. En las obras arquitectónicas de Herzog & de Meuron no se intenta expresar un nuevo lenguaje, sino trasladar con total claridad la condición diáfana y pura de su arquitectura. En palabras de estos:

¹ TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES, Memorias (Santa Cruz de Tenerife: Excmo Cabildo Insular de Tenerife, 2003) 10–23.

Nunca hemos deseado que nuestras obras de arquitectura sean vistas como obras de arte, siempre las hemos querido como parte de la ciudad, como parte de un todo sometido al cambio, con o sin nuestra participación.

Para ello se debe considerar de gran relevancia los planteamientos de estos arquitectos, ya que inciden en la idea de crearentornos significativos, en donde deben desarrollar su capacidad, no sólo de proyectar esos espacios, sino también de promoverlos, de luchar para convertirlos en parte posible y necesaria del proceso de realización. El propósito del proyecto cultural fue crear un edificio público muy denso, una especie de encrucijada para los turistas, los visitantes del museo y los usuarios de la biblioteca. El virtuosismo y la imaginación se apoderan de la técnica arquitectónica de estos arquitectos, en donde el espacio y el hombre se convierten en la esencia de la creación artística que huye del artificio para recrear en sus obras las formas empíricas de la naturaleza.

Tras acabar sus estudios de arquitectura en la ETH Zúrich (Escuela Politécnica Federal de Zúrich) en 1975, Jacques Herzog y Pierre de Meuron, fundaron su estudio de arquitectura en Basilea en 1978. Actualmente éste cuenta con diecinueve asociados y trescientos treinta colaboradores que trabajan en más de cuarenta proyectos de toda Europa, América del Norte y Asia. La sede principal del estudio se encuentra en Basilea con oficinas en Londres, Hamburgo, Barcelona, Nueva York y Pekín. Además, estos arquitectos suizos han recibido numerosos galardones incluyendo el premio Pritzker de arquitectura en 2001, así

como la Medalla de Oro del Royal Institute of British Architects y el Premium Imperiale, en 2007. También, debemos destacar que Herzog & de Meuron son profesores visitantes de la Universidad de Harvard, de la ETH de Zúrich y del ETH Studio Basel en Basilea, así como cofundadores del ETH Studio Basel-Instituto Ciudad Contemporánea.

Entre sus trabajos más reconocidos podemos destacar el que lanzó a la fama a su estudio, el almacén de Ricola en Laufen, en Suiza. En Estados Unidos el éxito llegó con las bodegas Dominus en Yountville en California, la reconversión de una central eléctrica de Bankside, junto al Támesis, en la Tate Modern de Londres. Posteriormente, los proyectos más relevantes han sido el Estadio Nacional de Pekín, el Epicentro Prada Aoyama en Tokio, el Fórum Universal de las Culturas en Barcelona, el estadio Allianz Arena en Múnich, las ampliaciones del Walker Art Center en Minneapolis y del Museo Young en San Francisco, la creación del Caixa Fórum en Madrid, el Espacio Goya, como ampliación del Museo de Zaragoza, la rehabilitación de la Plaza de España y el diseño de TEA-Tenerife Espacio de las Artes, ambos en Santa Cruz de Tenerife. A esta lista de proyectos, se suman los diseños para el Museo Arte Parrish en Southampton en EE.UU, Museo de Arte de Miami, (Florida) en EE.UU, Museo de Arte Moderno de Calcuta en la India. Debemos destacar, que en muchos proyectos los arquitectos han colaborado con artistas, tales como Rémy Zaugg, Rosemarie Trockel, Thomas Ruff, Michael Craig-Martin, Ai Weiewi, entre otros a mencionar. Entre los proyectos actuales, incluyen el nuevo Muelle de Enlace del Puerto de Santa Cruz de Tenerife, la Biblioteca Nacional de

Israel, Jerusalén, el Instituto de Ciencia y Tecnología en Skolkovo, Rusia, etc.

En colaboración con Herzog & de Meuron, Virgilio Gutiérrez Herreros, S.L.P.U. forma sociedad desde 1998, para el desarrollo de TEA-Tenerife Espacio de las Artes, siendo gerente único de la misma y mano derecha de los suizos en la dirección de la obra. Unos años más tarde, en 2003 se constituye una UTE (Unión Temporal de Empresas) entre ambos, con el objeto de diseñar y construir un centro de arte contemporáneo para la ciudad de Santa Cruz de Tenerife. Virgilio Gutiérrez², tras licenciarse como arquitecto en 1982 por la Escuela de Madrid de Arquitectura, realizó continuas colaboraciones con diferentes arquitectos y estudios, tales como Rafael Moneo, de quien fue alumno-colaborador en la cátedra de composición. Además, podemos destacar que durante casi veinte años ha desempeñado diversas funciones en el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias-COAC. Demarcación de Tenerife, La Gomera y El Hierro, habiendo sido elegido decano. Asimismo, le han sido otorgadas diversas distinciones correspondientes a los Premios de Arquitectura de Canarias. Impulsor, desde el Colegio de Arquitectos, de la colección de documentos de arquitectos canarios, siendo coautor del primer volumen dedicado a Rubens Henríquez. También Gutiérrez ha sido miembro del jurado de alrededor veinticinco concursos de arquitectura, premios y bienales. Ha participado en sesiones críticas de las Escuelas de Arquitectura de Harvard, Lausanne, Princeton, Madrid, Norte de Londres, Las Palmas de Gran Canaria y ha sido comisario de las

² Estos datos han sido recogidos del curriculum vitae del arquitecto Virgilio Gutiérrez Herreros.

jornadas de Arquitectura Desde Canarias, en Santiago de Compostela, entre otras.

Si destacamos sus proyectos más significativos, podemos mencionar, la nueva sede del BBVA, en Madrid, el Pabellón español del Green Building Challenge en Oslo, la adecuación del Hotel Mencey, la remodelación de la Plaza de España y su entorno, TEA-Tenerife Espacio de las Artes, la adecuación del salón de plenos del Cabildo Insular de Tenerife, emplazados estos últimos en Santa Cruz de Tenerife, así como el edificio de servicio en el puerto deportivo de La Gomera, y centros comerciales, centros de día, colegios, casas y participación en diversos concursos, como el del mercado de La Laguna, la adecuación del paseo marítimo en Playa de Las Américas, Tenerife. Además, este arquitecto multidisciplinar, es autor de numerosas conferencias y textos que invocan su concepción de arquitectura y sus proyectos más íntimos. Debemos mencionar, que el arquitecto canario participa en la toma de decisiones de la gestión de TEA, obra de la que fue artífice, ya que forma parte del consejo de administración de la entidad.

Al consultar el proyecto arquitectónico de TEA realizado por este equipo de arquitectos³, ponemos en relevancia que esta obra, objeto del apoyo político y técnico del Cabildo de Tenerife, pretendía convertirse en un complejo que albergase la sede del Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea (IODACC) además de otros servicios culturales como la Biblioteca Insular y el Centro de Fotografía. Con esta institución, se perseguía que Tenerife

³ HERZOG Y DE MEURON, El proyecto arquitectónico, (Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 2004), 2-3.

estuviese dotado de un gran proyecto de carácter cultural que afrontase una decisiva apuesta por la arquitectura contemporánea de calidad, emplazado en el centro neurálgico de una zona recuperada de la ciudad, entre la calle de San Sebastián y el Barranco de Santos. Pero, debemos destacar que en cuestión de diseño, los arquitectos quisieron crear algo análogo a la isla de Tenerife y a su piedra, algo que recordase lo pesado del paisaje, pero al mismo tiempo algo artificial, como una prótesis.

Lo más importante es que Herzog & de Meuron pretendían generar en esta obra arquitectónica formas y espacios complejos sin introducir un estilo particular o una escritura personal, como podría haber hecho un escultor. Se trataba de una construcción artesanal “in situ” de hormigón con texturas inspiradas en la isla de Tenerife. El edificio se ha concebido como un elemento topográficamente y paisajísticamente complementario de un espacio que tiene su origen en la interpretación de unos elementos diagonales en planta y unos suelos inclinados que incluyen una rampa, de este modo, el espacio público penetra en el edificio gracias a unas versiones angulares y muy actuales de lo que es un patio. Estos son alargados y se sitúan en las distintas alas del edificio, creciendo alrededor de ellos, diferentes especies típicas de la isla.



Fotografías de las reuniones mantenidas entre Herzog & de Meuron con el estudio de arquitectura de Virgilio Gutiérrez y los responsables políticos y técnicos del Cabildo Insular de Tenerife. Fotografías cedidas por el estudio de arquitectura Virgilio Gutiérrez Herreros.

Los patios interiores, se concibieron como una parte relevante del proyecto porque además de proporcionar luz al interior del edificio y de permitir distintas vistas también sirven de orientación a los visitantes y los usuarios del centro de arte y de la biblioteca. Desde el comienzo del

proyecto se trabajó con esos patios con el objeto de conectar este edificio con el Museo de la Naturaleza y el Hombre. Por tanto, la interacción espacial entre el interior y el exterior integra más que separa los distintos espacios urbanos de la ciudad en el edificio. De este modo, en el proyecto, se pretendía que la institución se constituyera como un lugar de encuentro y un punto de confluencia entre la ciudad contemporánea, la imagen de la antigua trama urbana y la arcaica topografía del Barranco de Santos. Así, el edificio actúa como topografía visible desde el casco antiguo de la ciudad, mostrándose a través de su fachada principal y su cubierta.

La rampa que cruza la biblioteca se materializa como un gran puente que une la cota superior del mercado con el barranco, soportado por dos grandes pilares ocupables, como los definen sus arquitectos. Por otro lado, debemos resaltar, que el edificio entreteje construcciones y espacios distintos en su contexto, al tiempo que ofrece una institución cultural transparente. El proyecto ha pasado por una fase de paisajismo casi mimético para acabar en una analogía más abstracta y geológica, en el que la pixelización informática desempeña un papel importante en la generación de todo un sistema de perforaciones, penetraciones positivas y negativas, así como formas estriadas, proporcionadas por una singular decoración de pequeños vanos acristalados. Se tratan de mil doscientos cristales de setecientas veinte medidas y formas distintas en las fachadas, que consiguen crear en el edificio una piel atractiva y dinámica. Este sistema muestra los puntos de luz sobre la superficie del mar y genera un nuevo volumen lleno de luz, entendido como un hito en la ciudad de Santa Cruz.



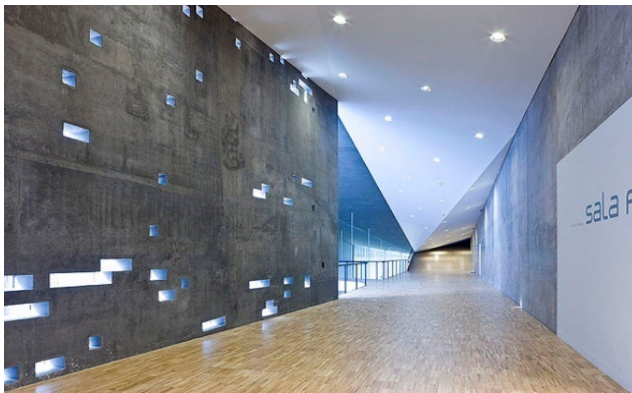
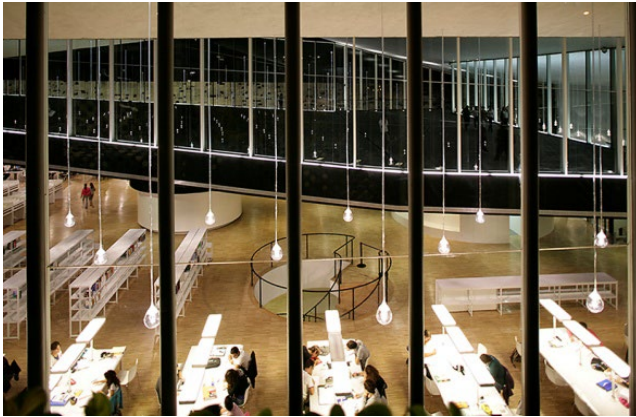
Vistas aéreas del proceso de construcción y ejecución de TEA-Tenerife Espacio de las Artes. Fotografías cedidas por el estudio de arquitectura Virgilio Gutiérrez Herreros.

Por tanto, TEA-Tenerife Espacio de las Artes, supone 20.622 metros cuadrados de una obra arquitectónica, de 165

metros de longitud, dividida en treinta ejes de 5,5 metros de separación, y de 58,5 metros de ancho medio, dividido en once ejes de 6,5 metros de separación y algunos de ellos de menor longitud. Consta de una planta de sótano y tres plantas sobre rasante. Las fachadas, que son muros de hormigón de color negro y distintos espesores, contienen dos mil doscientos doce huecos acristalados de diferentes formas geométricas que están formados por la unión de un número variado de píxeles. Bajo una única cubierta continua dotada de una plaza pública, abierta y accesible a todos los visitantes, que en las memorias figura con el nombre de Plaza Óscar Domínguez, se pretendía convertir este entorno en un nuevo espacio urbano, animado por el café y restaurante del centro de arte, que podrían servir comidas y bebidas no sólo en el interior del edificio, sino en la plaza o incluso bajo la sombra que ofrecen los árboles existentes junto al edificio en el Barranco de Santos. Además en este documento, se insiste en que la citada plaza podría ser utilizada como cine al aire libre, exhibiendo películas y videos, con el objeto de acercar la sociedad al consumo de la cultura. Un triángulo equilátero, correspondiendo al núcleo central de la plaza, conforma el enclave destinado a la intercomunicación espacial en la que se concentran las entradas a los diferentes edificios.

Tanto si se accede al centro de arte desde la antigua zona de la Noria, como si se hace desde la parte alta del puente Serrador, se atraviesa un espacio destinado a la vegetación, dotado de árboles y mobiliario urbano como los bancos, que favorecen al ciudadano que desea disfrutar del descanso visualizando una excelente construcción de la cultura en Santa Cruz de Tenerife. Desde el acceso principal y

descendiendo por la escalera de caracol de la entrada, que conecta con los niveles inferior y superior del edificio, se accede a la cafetería, frente a ésta se encuentra la biblioteca, dotada de 7.306 metros cuadrados. Este espacio divulgativo, de conocimiento y diálogo, cuenta con un importante centro de documentación e información, constituyéndose como uno de los edificios más transitados de su conjunto cultural, cuyas dimensiones superan al resto de las construcciones. Esta fue concebida por los arquitectos como un espacio lleno de luz por las grandes superficies acristaladas que envuelven a este espacio de estudio, lectura, ocio y recogimiento, generando así espacios translúcidos que regulan la intensidad de la luz y proporcionan las mejores condiciones para los usuarios de este espacio del centro de arte, orientado a investigadores y a usuarios en general, en la cual además de encontrar amplias fuentes bibliográficas, se puede apreciar una sala multimedia, donde se persigue realizar proyecciones de gran interés en el ámbito de la cultura. En un nivel inferior a ésta, encontramos un espacio destinado para los niños, donde se realizan actividades didácticas para este colectivo infantil. Además, en las presentes memorias, se hace hincapié, en destacar que aparte del servicio de biblioteca, el centro cuenta con una amplia y confortable sala de estudios que se mantiene abierta durante veinticuatro horas.



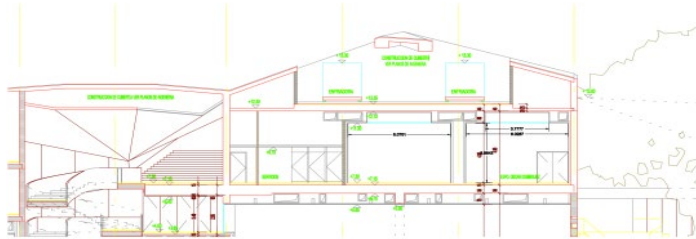
Vista parcial de la biblioteca y de los vestíbulos de acceso a las salas de exposiciones de TEA- Tenerife Espacio de las Artes. Fotografías cedidas por el estudio de arquitectura Virgilio Gutiérrez Herreros.

También resaltamos la existencia de un amplio espacio de cristalera hacia la calle San Sebastián, con una zona flanqueada por seis palmeras de ocho metros, sobre las cuales se abre una claraboya que dota de luz natural. Asimismo, colgando hacia esta zona verde, cae una

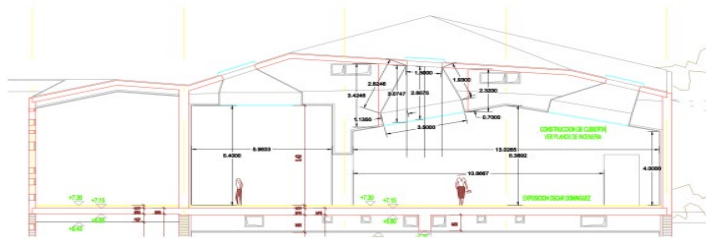
enredadera que forma parte de la fachada interior, otorgando al usuario la sensación de estar dentro de un recinto ajardinado. En las memorias que consultamos, se sigue describiendo el proceso de construcción del edificio, resaltando que en el nivel superior, iluminado por lucernarios, se encontraría la sala de la colección permanente del Instituto Óscar Domínguez, adaptada a las características de las obras del pintor surrealista. Este espacio cuenta con una superficie de 4.339 metros cuadrados que estarían divididos en tres secciones. Una dedicada a la colección de obras del artista Óscar Domínguez, otra más amplia en la que se podría ver la evolución del arte canario del siglo XX, a través de una selección de obras de los artistas más destacados de ese período, así como una última sección dedicada al arte internacional posterior a 1975. Junto a este espacio se sitúa el Área 60, una sala de exposiciones temporales que posee 60m² y que está destinada a mostrar las obras de artistas emergentes. Asimismo, el salón de actos o auditorio del TEA, se encuentra ubicado en la última planta del edificio. Este espacio tiene una capacidad para doscientas personas y está dotado con todos los equipamientos técnicos para el desarrollo de conferencias, presentaciones, representaciones y ciclos de cines.



Vista parcial de las salas de exposiciones (A) de TEA- Tenerife
Espacio de las Artes. Fotografías cedidas por el estudio de
arquitectura Virgilio Gutiérrez Herreros.



Plano de la sección transversal por la escalera principal de TEA-Tenerife Espacio de las Artes.



Plano de la sección constructiva. Sala de exposiciones Óscar Domínguez. Estudio lumínico. Planos cedidos por TEA- Tenerife Espacio de las Artes.

Descendiendo por la escalera helicoidal, en el nivel inferior, se disponen dos espacios destinados para acoger exposiciones temporales de 1.200 metros cuadrados cada uno, dedicadas a las muestras de las tendencias contemporáneas del arte actual. En ente mismo nivel se

sitúa el Centro de Fotografía Isla de Tenerife, adscrito a TEA, y cuenta con unos 1.168 metros cuadrados para destinarlos a exposiciones temporales. Por otro lado, cabe destacar, la concepción de espacios de encuentro y lugar de trabajo que este centro de arte ofrece al usuario que visita el edificio demandando este tipo de servicio. Se tratan de salones polivalentes con capacidad destinados a la organización de reuniones para empresas u otros eventos de carácter interno. Asimismo, la tienda del centro de arte, se puede visitar desde los accesos exteriores, dotada de un amplio repertorio de productos, joyas y libros, que potencian a través de su comercialización la difusión del centro de arte. No obstante, debemos resaltar que los arquitectos suizos, redactaron un proyecto para el equipamiento interno del centro de arte. Una parte de este mobiliario fue diseño de estos y otra se eligió entre diferentes marcas comerciales.

Si tenemos en consideración la memoria del área de cultura del Cabildo de Tenerife⁴, en donde se pone de manifiesto las competencias de los cabildos en materia de cultura y de patrimonio histórico, resaltamos la intención política en Tenerife de los responsables correspondientes de la citada época de gestión por fomentar el arte contemporáneo, no sólo a través del Centro de Fotografía, existente desde hacía varios años, sino también la puesta en marcha del Espacio Cultural El Tanque y la creación del Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea, cuya finalización se tenía prevista para el año 2004, concretamente cuatro años antes de su ejecución real. De

⁴ TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES, Memorias, (Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 2001), 195–235.

este modo, el Cabildo justifica el interés que ha demostrado por el arte contemporáneo a lo largo de los cinco años de actividad que registra el documento, ocupando éste una de las parcelas más relevantes dentro de la política cultural de la isla.

La apuesta por difundir y promocionar las tendencias artísticas del último siglo ha sido el objetivo fundamental, tanto a través del IODACC, como a través de otras infraestructuras culturales, anteriormente citadas. Además, en el presente documento, se deja constancia que la creación de un centro de arte contemporáneo en Tenerife era una antigua aspiración de la sociedad tinerfeña y por ello en la etapa de actividad que registra esta memoria, se ha sentado las bases para hacer realidad el proyecto, encargando el diseño del edificio que llevará el nombre de Óscar Domínguez, el artista más internacional que ha dado la isla y del que el Cabildo posee la mayor colección mundial. Por tanto, se define dicho proyecto como un gran complejo cultural que albergaría el Centro de Fotografía Isla de Tenerife y la Biblioteca Insular, sirviendo de plataforma para promocionar el arte contemporáneo, dando a conocer la evolución del arte canario y difundiendo la obra de artistas que han realizado aportaciones significativas en el ámbito internacional. De este modo, en la memoria se analiza de forma cronológica el nacimiento y la evolución de un proyecto cultural, que pretendía generar grandes expectativas a nivel internacional. Un proyecto del que se había decidido en 1997, emplazar entre el Barranco de Santos, el Museo de la Naturaleza y el Hombre (antiguo Hospital Civil) y la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. Lugar que se presumía idóneo por su céntrica

ubicación, por encontrarse en pleno casco antiguo y cuyos terrenos pertenecían en su mayoría al Cabildo y al Ayuntamiento de la capital. Por ello, el documento explica que se le pidió a los arquitectos canarios María de los Nieves Febles y Agustín Cabrera, un estudio detallado de la zona, con el fin de dotar el programa de necesidades del conjunto de un lenguaje arquitectónico capaz de integrarse satisfactoriamente entre los edificios públicos e históricos de su entorno y asegurar la correcta inserción de las nuevas edificaciones al Conjunto Histórico del Antiguo Hospital, y de la iglesia de la Concepción. Programa éste ligeramente modificado por los arquitectos Herzog & de Meuron. De este modo, el 30 de octubre de 1998 la comisión de gobierno decidió aprobar el programa de contenidos para la futura sede del instituto e iniciar el expediente de contratación, mediante procedimiento negociado sin publicidad, de la asistencia técnica para la redacción del anteproyecto al equipo de arquitectos suizos. Así, vista la propuesta de la consejera de cultura, patrimonio histórico y educación, Dulce Xerach Pérez, en la que explica el porqué de la elección.

El texto venía a decir en líneas generales, que después de haber estudiado la obra de varios arquitectos como son Rafael Moneo, Steven Holl, Sáenz de Oiza, Richard Meier, Renzo Piano, Tadao Ando y Frank Gehry y sus proyectos de centros de arte contemporáneos, se optó por Herzog & de Meuron, ya que se pretendía levantar un edificio singular, pero no colosal y grandioso, que no olvidase el fin para el que se creaba y supiese adaptarse a la ciudad histórica de Santa Cruz. Además, el argumento se sostenía explicando que el prestigio de estos arquitectos estaba fuera de toda

duda y que estaban dispuestos a aceptar el proyecto. Finalmente, el consejo de administración, tras visitar y conocer diferentes infraestructuras culturales que estos arquitectos habían realizado, decide que ese estudio era el idóneo para el tipo de edificio que se quiere levantar, cuya singularidad no le restase protagonismo a las obras de arte que se expusieran y que además respetase el entorno en el que se iba a ubicar, pero con personalidad de formas simples, que se preocupase del contenido y no sólo de la grandiosidad del exterior. Por tanto, el 3 de febrero de 1999, Pierre de Meuron firmó en nombre de Herzog & de Meuron Architekten AG, el contrato de la redacción del anteproyecto del IODACC, que incluía la realización de una maqueta y del estudio de detalle de las oficinas del organismo autónomo de museos y centros, el Centro de Fotografía y la Biblioteca Insular, por un presupuesto total de 29.354.703 pesetas, cuya adjudicación se publica en el Boletín Oficial de la Provincia de Santa Cruz de Tenerife el 22 de marzo de 1999.

Dos años más tarde, se presentó en las memorias del área de cultura del Cabildo de Tenerife, el plan estratégico del sector cultural de Tenerife⁵ 2002-2010. Toda una declaración de intenciones de esta institución en donde se expone que la estrategia de transformación de Tenerife y de Canarias debe ser inminentemente cultural y debe incidir en los contenidos de lo que se quiere para el archipiélago, en el desarrollo sostenible de la isla. Este plan estratégico para el sector cultural de la isla, se basa en un plan que se

⁵ EXCMO CABILDO INSULAR DE TENERIFE, El plan estratégico del sector cultural de Tenerife, (Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 2010) 201–215.

pretendía desarrollar a través de dos grandes etapas: una primera de diagnóstico, en la que participarían personas implicadas en el mundo de la cultura, la educación y la sociedad y una segunda etapa de diseño de estrategias y proyectos de actuación. Dentro de este plan, se encuentra el impulso de los proyectos del Auditorio de Tenerife y el IODACC, como muestra de la capacidad cultural. Además, la memoria explica su apuesta por la arquitectura contemporánea, ya que considera que ésta refleja el espíritu de una época, en donde la inversión fuerte y decidida en arquitectura y diseño urbano posiciona a Tenerife dentro del marco europeo y lo sitúa como patrimonio cultural colectivo, aumentando el atractivo territorial y cultural de Canarias. Por ello, se apuesta por fomentar la creación arquitectónica contemporánea de calidad, estableciendo criterios racionales e incentivando la excelencia cultural y la evaluación del retorno social que toda inversión pública debe producir, incentivando la convocatoria de concursos de ideas y la creación de nuevos espacios que atraigan nuevos públicos, garantizando la complementariedad entre los espacios culturales del archipiélago y utilizando el patrimonio monumental, arquitectónico y natural como uno de los principales factores de atracción hacia Tenerife.

En cuanto a las fuentes orales consultadas, relativas al diseño y a la construcción de TEA, podemos establecer diversas líneas de opinión, la primera marcada por el argumento de uno de sus artífices, el arquitecto canario Virgilio Gutiérrez, quien considera que este edificio afronta el reto del espacio público contemporáneo, capaz de generar una continuidad en la traza de la ciudad, construyéndola y enriqueciéndola, a través de la

conjugación del espacio y del territorio. Nos explica, que constructivamente, fue una obra que provocó resoluciones delicadas a nivel estructural, lo cual la hizo compleja, pero fue resuelta y adaptada a las directrices de su estudio. Nos cuenta, que objetivo que se marcaba el Cabildo era el de reconstruir una zona deprimida de la ciudad, por tanto la ubicación fue una decisión política. Además, el arquitecto considera que el edificio no compite con las exposiciones que alberga TEA, sino que se complementa con su gestión y difusión. En cuanto a las características técnicas y de disposición del edificio, hace referencia a la disposición de las plantas, las cuales considera muy bien organizadas, así como la biblioteca, aunque no comparte su uso actual. El tipo de iluminación y equipamiento de ocio, tal como la cafetería-restaurante, los considera los puntos débiles de este centro de arte, que si bien es cierto, se diluyen ante la magnitud de un proyecto que se ha convertido en un espacio de referencia. También, pudimos recoger algunos argumentos sobre el proyecto, a través de María Caballero, arquitecta de interiores que durante cinco años colaboró en la UTE, de la mano de Virgilio Gutiérrez, actuando como diseñadora del mobiliario interno de TEA, redactando una memoria con las necesidades del equipamiento interno del centro de arte, diseñándolo y montándolo en los espacios correspondientes. Asimismo, esta arquitecta nos cuenta que intervino tanto en la biblioteca como en las oficinas administrativas, en las salas de exposiciones y en el sótano, ocupando el 80% de su tiempo este último espacio. Por otro lado, y desde el punto de vista de sus gestores políticos, citamos algunas cuestiones relevantes para nuestro trabajo científico. En este sentido, en la entrevista mantenida con el anterior presidente del Cabildo Tenerife, Ricardo Melchior,

nos expuso que este proyecto fue heredado por parte del anterior presidente del Cabildo, Adán Martín, quien era especialmente sensible a la cultura y a las necesidades de la gente de la tierra. Nos cuenta, que la obra, que tardó seis años desde la colocación de la primera piedra, cumplió con una doble motivación: la revitalización de una zona deprimida de la ciudad, que además une la zona histórica y contemporánea de Santa Cruz, así como una labor educacional y de conservación con el patrimonio histórico. Sin duda, la posiciona como una de las cinco mejores infraestructuras culturales de la isla y las veinte mejores de España, fruto de unos arquitectos estrellas que han sido capaces de diseñar un buen equipamiento. Incide que en aquellos momentos en la ciudad debían construirse obras de prestigio para situarse entre las mejores ciudades. No obstante, explica que no se ha sabido captar la suficiente atención del turista cultural, teniendo en cuenta que el edificio potencia las colecciones que alberga.

En el mismo sentido, se manifiesta la exconsejera del área de cultura del Cabildo de Tenerife, Dulce Xerach Pérez quien es consciente de la necesidad que existía de una infraestructura cultural de estas características en Santa Cruz de Tenerife, que no recibió ninguna crítica negativa durante su periodo de construcción, contrariamente a la sí recibidas por el Auditorio de Tenerife. La exconsejera, pone de nuevo de manifiesto como el anterior presidente del Cabildo, las motivaciones de regeneración urbana que potenciaron la creación de TEA, uniendo los dos cascos de la ciudad y convirtiéndose este enclave es un espacio lleno de visitantes y transeúntes. Además, nos explica que una de las premisas que se marcó el Cabildo cuando concibió este

centro de arte, fue que la obra arquitectónica no compitiese con los fondos o la actividad del centro. Asimismo, explica que la elección de los arquitectos suizos, junto con otros factores, situó a la institución cultural dentro de un panorama homogéneo con el resto de centros de arte. Podemos destacar también, la opinión del actual consejero de cultura del Cabildo de Tenerife, Cristóbal de la Rosa, quien es consciente de la motivación que -durante aquellos años de gestación de TEA- tenía la corporación insular, por contar con una infraestructura que albergara un proyecto cultural en donde se expusiera arte contemporáneo. El consejero apunta que este proyecto fue político y personal, objeto del presidente del Cabildo de aquella época, Adán Martín, y su consejera Dulce Xerach Pérez, comprometidos ambos con el arte contemporáneo. En otro sentido, valora positivamente el diseño y construcción del edificio realizado por Herzog & de Meuron y Virgilio Gutiérrez. Entiende que éste complementa los fondos y la actividad del centro de arte, por las connotaciones estéticas y sencillas a pesar de su rotundidad constructiva. Resalta que TEA, es un proyecto público y que antes de 2008, la ciudad no contaba con infraestructuras bibliotecarias y por ello se planteó la creación de una biblioteca, además de un centro de arte. En definitiva, este consejero define esta infraestructura como, “un espacio contemporáneo para Santa Cruz”. Si tenemos en consideración el papel fundamental que ejerce el puesto de director-gerente de TEA, dentro del organigrama del centro y de sus estatutos, subrayamos las argumentaciones de estos, en relación a la creación de este centro de arte en la ciudad santacruzera.

En este sentido, la primera responsable de la gestión económica y de personal del centro, Isabel Acosta, considera que TEA, es el resultado de una novedad arquitectónica influenciada por la polémica relativa a que todas las ciudades españolas deben contar con un espacio de arte contemporáneo. En este sentido, piensa que este centro de arte se trata de un espacio dimensionado para la ciudad en la que se encuentra, por tanto no se le puede comparar con cualquier otro centro que se encuentre en el territorio nacional, a pesar de ser pionero en el diseño arquitectónico y su exquisita calidad estética. Además, resalta que, “los arquitectos diseñaron un edificio estéticamente bello pero con una funcionalidad reducida, carente de las correspondientes instalaciones y dotaciones espaciales necesarias, en el hall y en los pasillos de accesos, así como el salón de actos, lo cual imposibilita rentabilizar más el centro de arte”. También, Iñaki Domínguez, posterior director-gerente de TEA, hasta 2013, apunta, que a la vulnerabilidad y practicidad de este centro de arte se le añade un sello de firma a nivel arquitectónico, como es de Herzog & de Meuron, quienes han generado un núcleo urbano inmejorable, céntrico y bien comunicado, a través de la excelente comunicación de transportes y servicios públicos que facilitan la comunicación con el centro de arte. Por otro lado, recogemos las declaraciones que nos proporciona el anterior director artístico de TEA, Javier González de Durana, quien sostiene que, “para conseguir la transformación de la dinámica cultural de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, son necesarias varias acciones, a parte de las contar con un equipamiento de firma como es TEA”. Piensa que este centro de arte cuenta con una fuerza muy relativa y disminuida respecto a la fuerza que proyecta

la arquitectura del edificio. También, contamos con la colaboración en las entrevistas de los conservadores-jefes del centro de arte. En este sentido y en primer lugar destacamos, la opinión de Isidro Hernández, quien sostiene que, “TEA debe considerarse un proyecto a medio-largo plazo, ya que en la actualidad, se asiste a una escasa tradición por parte de la clase media canaria, de visitar espacios culturales y frecuentarlos de manera directa, de ahí el esfuerzo que se debe ejercer en la educación y en la comunicación”. La segunda conservadora, Yolanda Peralta, se manifiesta partidaria de haber inaugurado primero el edificio y a posteriori las exposiciones. Considera que, “el público en general no siente interés por visitar los museos ni centros de arte en Canarias y TEA, debe convertirse en un centro de arte de referencia en esta comunidad”. Por último, en este capítulo, recogemos la argumentación sobre el tema por parte del catedrático en historia del arte y exmiembro de consejo de administración de TEA y ex patrono del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fernando Castro Borrego, quien opina que el centro de arte no dispone de una programación a la altura del proyecto arquitectónico. No obstante, apunta que este espacio ha experimentado una revitalización debido en gran medida a la biblioteca del centro, a la programación de cine y a las actividades, así como al acierto de los arquitectos al diseñar una rampa que une el casco antiguo de la ciudad con el centro de negocios y compras de Santa Cruz. Por tanto, insiste en que, “el dinamismo que preside la relación del centro con la ciudad lo genera el edificio, no por su programación expositiva, ni por la calidad de sus colecciones”. Tacha de proyecto fallido a este centro de arte, el cual vino determinado por la

relación del arquitecto Fernando Menis con Herzog & de Meuron.

Por tanto, y tras el análisis exhaustivo de dos modelos de gestión museística, como son la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza y TEA- Tenerife Espacio de las Artes, valoramos que ambos surgen de la iniciativa de las instituciones públicas por posicionarse dentro del panorama museístico de la etapa dorada de los años noventa en España, mediatizado por la necesidad de contar con grandes infraestructuras culturales, realizadas por arquitectos de reconocido prestigio internacional, y como en el caso de TEA, ha resuelto la regeneración urbana del enclave de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife en donde ha sido ubicado por sus arquitectos. Además, ambas instituciones están dotadas de relevantes colecciones, cuyo objeto fundamental es la programación de actividades que generen rentabilidad económica y social. Sin duda, consideramos que la creación de TEA y la posterior rehabilitación del Thyssen, ha posibilitado la visibilidad social e impacto comercial de los proyectos artísticos de ambas, aunque en desigual proporción, delimitado en el caso de TEA, por una falta de previsión tanto en el proyecto arquitectónico, como en el proyecto económico, y en el de marketing. La infradotación de espacios comerciales, que conduzcan a una correcta optimización de ingresos de éste, ha dado lugar al replanteamiento ingenioso de sus gestores para aumentar la autofinanciación del centro de arte, ofreciendo espacios que en ocasiones no cumplen las características de idoneidad suficientes para el desarrollo de los eventos correspondientes. Además, de no haber centrado los esfuerzos esta entidad, en la potenciación y

comercialización de la marca TEA en el extranjero y en eventos culturales de la misma magnitud que la institución. Asimismo, la tienda, entendida en cualquier institución cultural, como la principal fuente de ingresos, no es objeto del principal interés de sus gestores, convirtiéndose en un espacio estático, poco atractivo y desconocido en la ciudad, al margen de la diversidad de productos y artículos de interés que oferta. En este sentido y teniendo en cuenta este paradigma ¿los museos persiguen la rentabilidad social o económica? ¿son espacio educativos, de recreación y estudio o son entendidos como empresas culturales de gestión de eventos?

Bibliografía:

Excmo Cabildo Insular de Tenerife, El plan estratégico del sector cultural de Tenerife, (Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 2010) 201–215.

Herzog y De Meuron, El proyecto arquitectónico, (Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 2004), 2–3.

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Memorias, (Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 2001), 195–235.

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Memorias (Santa Cruz de Tenerife: Excmo Cabildo Insular de Tenerife, 2003) 10–23.

La autora

Nuria Segovia Martín, es doctora en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna, profesora asociada del Departamento de Historia del Arte y Filosofía, consultora de arte, museóloga, comisaria y perito tasadora de obras de arte. Sus líneas de investigación científica se centran principalmente dentro del campo de la museología y museografía,

mercado del arte, peritaciones y tasaciones, así como de la gestión de museos y centros de arte, estudios que emanan de su tesis doctoral relativa a los modelos de gestión museística y organización institucional en España. En la actualidad, participa con ponente en congresos, imparte conferencias en instituciones culturales, y publica artículos en revistas, catálogos y libros en relación a estas ramas científicas

 <https://doi.org/10.48162/rev.45.009>

De Lilith a Eva Perón: La prefiguración de estereotipos femeninos en la obra musical de Andrew Lloyd Webber

From Lilith to Eva Perón: The prefiguration of female stereotypes in the musical work of Andrew Lloyd Webber

De Lilith a Eva Perón: A prefiguração de estereótipos femininos na obra musical de Andrew Lloyd Webber

De Lilith à Eva Perón: la préfiguration des stéréotypes féminins dans l'œuvre musicale d'Andrew Lloyd Webber

От Лилит до Евы Перон: прообраз женских стереотипов в музыкальном творчестве Эндрю Ллойда Уэббера

Higueras Rodríguez, Virginia E.

Universidad de La Laguna
Departamento de Historia del Arte y Filosofía
San Cristóbal de La Laguna - España
alu0100773439@ull.edu.es

Resumen

A lo largo de la Historia del Arte, encontramos una clara diferencia entre los dos estereotipos femeninos representados: la *femme fatale*, heredera de Lilith y la *madonnavirginal*, que encuentra en Eva su homónima bíblica. La cultura audiovisual se ha apropiado de esta iconografía, perpetuando los

Higueras Rodríguez, Virginia. "De Lilith a Eva Perón: La prefiguración de estereotipos femeninos en la obra musical de Andrew Lloyd Webber", en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 41, NE 16 – julio-noviembre 2023 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp. 319-353.

arquetipos a lo largo de los siglos. A finales de la década de los setenta, veinte años después de la muerte de Eva Perón, el compositor Andrew Lloyd Webber, explora en forma de musical, junto al letrista Tim Rice, la tumultuosa existencia de una mujer que pasó de *femme fatale* a ser canonizada por parte de la población argentina. Nuestra propuesta pretende poner de manifiesto el origen decimonónico de los arquetipos femeninos que se mantendrán a lo largo de la obra de este compositor.

Palabras clave: musical, mujer, estereotipos, victorianismo.

Abstract

Throughout the History of Art, we find a clear difference between the two female stereotypes represented: the femme fatale, heir to Lilith, and the virginal madonna, who finds her biblical namesake in Eva. Audiovisual culture has appropriated this iconography, perpetuating the archetypes throughout the centuries. At the end of the seventies, twenty years after the death of Eva Perón, the composer Andrew Lloyd Webber, together with the lyricist Tim Rice, explores the tumultuous existence of a woman who went from being a femme fatale to being canonized by part of the Argentine population. Our proposal aims to highlight the nineteenth-century origin of the feminine archetypes that will be maintained throughout the work of this composer.

Keywords: musical, woman, stereotypes, Victorianism.

Resumo

Ao longo da História da Arte, encontramos uma clara diferença entre os dois estereótipos femininos representados: a “femme fatale”, herdeira de Lilith e a moça virginal, que encontra em Eva a sua homônima bíblica. A cultura audiovisual tem se apropriado desta iconografia, perpetuando os arquétipos ao longo dos séculos. A finais da década dos setenta, vinte anos depois da morte de Eva Perón, o compositor Andrew Lloyd Webber, explora em forma musical, junto ao letrista Tim Rice, a tumultuada existência de uma mulher que passou de “femme fatale” a ser canonizada por parte da população argentina. A nossa proposta pretende revelar os arquétipos femininos que se manterão ao longo da obra deste compositor.

Palavras chaves: musical, mulher, estereótipos, victorianismo.

Résumé

Tout au long de l'Histoire de l'Art, on retrouve une nette différence entre les deux stéréotypes féminins représentés : la femme fatale, héritière de Lilith, et la Madonna virginale, qui trouve en Ève son homonyme biblique.

La culture audiovisuelle s'est approprié cette iconographie, perpétuant les archétypes à travers les siècles. À la fin des années soixante-dix, vingt ans après la mort d'Eva Perón, le compositeur Andrew Lloyd Webber explore sous forme de comédie musicale, avec le parolier Tim Rice, l'existence tumultueuse d'une femme qui est passée de femme fatale à être canonisée par une partie de la population argentine. Notre proposition vise à mettre en évidence l'origine au XIXe siècle des archétypes féminins qui seront conservés tout au long de l'œuvre de ce compositeur.

Mots clés: musical, femme, stéréotypes, victorianisme

Резюме

Между 1755 и 1759 годами были построены три алтаря для церкви Теко, города, расположенного на северо-востоке Юкатана. Для них были характерны предметы, в которых использовались ножки с региональными решениями, вдохновленными моделью, используемой в главном алтаре собора Мериды, который строился в то время под руководством епископа Игнасио Падильи и Эстрады, который за несколько лет до этого спонсировал духовенство в поиске завершения храмов и их украшения. Со временем эти запрестольные образы послужили источником вдохновения и стали последним признаком юкатекского регионального барокко; По этой причине цель этой статьи состоит в том, чтобы проанализировать их с намерением понять эстетические предпочтения, художественные решения, изменения и локальные адаптации, возникшие из модели собора, которая послужила осью и/или источником вдохновения для разработки этого типа. штук, в то же время знать, кто был его дарителем и цель его реализации; все, от его формального и стилистического анализа, который будет дополнен архивными данными и информацией о вмешательстве, которое было осуществлено над ними в конце 20-го века.

Слова: От Лилит до Евы Перон: прообраз женских стереотипов в музыкальном творчестве Эндрю Ллойда Уэббера

En 1975, el compositor Andrew Lloyd Webber y el letrista Tim Rice se aventuraron a componer su segunda ópera rock tras el éxito abrumador que habían logrado con *Jesucristo Superstar* (1971). Este tándem que parecía haber

encontrado un modelo de musical perfecto, en el que mezclaban historias universales con sonidos del pop y el rock contemporáneo, estrenan, en 1978, el que será considerado por muchos críticos como el gran musical argentino, *Evita*. Una obra que explora la corta pero intensa vida de la primera dama del país del tango, Eva Perón. A pesar de tratarse de un personaje latinoamericano, los citados autores de origen británico decidieron usar una figura pública, querida y vilipendiada a partes iguales, como protagonista de lo que en origen fue un álbum conceptual que igualaría en éxito a su predecesor. Se servían ahora del texto de la escritora nacionalizada estadounidense y de origen argentino Mary Main, autora de la que muchos consideran la biografía más precisa de Eva Duarte, *The Woman of the Whip*. Si bien el propio Andrew Lloyd Webber no deja claro en sus memorias que este texto fuese utilizado como base para construir su relato, tanto la obra musical como el libro de Main poseen suficientes similitudes para creer que éste le sirvió de inspiración.

Durante el periodo que nos ocupa, Gran Bretaña vivió una época de cambios políticos que llevaron a un desastre socioeconómico hacia mitad de la década; en medio de un gobierno conservador mientras que la izquierda más radical amenazaba con derrumbar la administración tres años antes de que se iniciase una guerra abierta entre los primeros y los sindicatos, que se vio exacerbada por la subida de los precios del petróleo a finales de 1970.

Sin apagar estos fuegos, en 1974 los mineros británicos se pusieron en huelga, el gobierno establecería una semana laboral de tres días y la Crisis del petróleo se agudizó, por lo que comenzaron a tomarse medidas impopulares, como los cortes de luz que afectaron a teatro e industrias. Ese mismo

año, la inflación era considerable y el IRA (Irish Republican Army) atentaría en Inglaterra, especialmente en Guildford, durante el mes de noviembre.

En este contexto de incertidumbre, según declararía Andrew Lloyd Webber en sus memorias, la historia del “pro-fascista Perón que llegó al poder aprovechándose de los sindicatos argentinos para derribar la que era la democracia más liberal de Latinoamérica¹”² resonaba con fuerza asemejándose a lo que se estaba viviendo en la Isla. Será en este momento cuando compositor y letrista comenzaron a trabajar en la idea primigenia del musical *Evita*, que, como anteriormente apuntamos, se lanzaría en 1976 como álbum conceptual.

La historia de *Evita* es simple. Eva Duarte era la hija ilegítima de una familia de un pequeño pueblo en la pampa argentina que llegó a Buenos Aires donde se convirtió en una estrella local, engañando y acostándose con distintos hombres. Después de muchos altibajos, se convirtió en la compañera de cama de un coronel hambriento de poder llamado Juan Perón. Pronto se convirtió en su glamurosa esposa, desempeñando un papel vital en el logro de sus ambiciones políticas. Incansablemente buscó el apoyo a Perón entre los descamisados, con tópicos como “para muchos, no para unos pocos”. Juntos eliminaron despiadadamente cualquier cosa o persona que se interpusiera en el camino del objetivo de Perón de convertirse en presidente de Argentina. “Evita”, como se la conoció, adquirió el aura de santa entre sus queridos descamisados, mientras era

¹ Traducciones de los textos originales en inglés realizadas por la autora.

² Andrew Lloyd Webber, *Unmasked: A Memoir*. (London: HarperCollins Publishers Ltd, 2018), 2009.

percibida como una puta común por la élite argentina. No había cumplido 30 años cuando le diagnosticaron cáncer terminal. Murió a los 33 años, irónicamente a la misma edad que Jesucristo.³

Con estas palabras resume Andrew Lloyd Webber la historia de Eva Duarte, una mujer reducida a un personaje en el que mito y realidad se difuminaron en favor de un discurso en pro o en contra de un movimiento político. El gran volumen de textos generados en torno a la vida y muerte de esta figura imposibilita tener una única versión de los hechos que se pueda considerar como verídica. La controvertida figura de Eva Duarte, convertida en Eva Perón, Evita o Santa Evita, ha generado distintos relatos contrapuestos lo que, sumado a su condición femenina, además del sensacionalismo y el escrutinio que la acompañaron, produjeron discursos que se alimentaban y, en ocasiones, anulaban entre sí.

Los límites entre persona y personaje se confunden, permitiendo así reducirla a un mero estereotipo maniqueo capaz de soportar el paso del tiempo, así como las distintas políticas e ideologías de género desde las que se ha abordado el relato. A partir de esta visión de Eva Duarte, por tanto, estableceremos las bases sobre las cuales se fundamentan los personajes femeninos de las narraciones del autor londinense, así como su relación con la moral victoriana y los estereotipos de origen bíblico.

La obra de Andrew Lloyd Webber ha sido analizada desde distintos puntos de vista, abordando el estudio de sus personajes femeninos en relación con la idiosincrasia

³Lloyd Webber, *op.cit.* 211-212

anglosajona y su pasado victoriano. Autoras como Kathryn Lowerre en su texto “Fallen Woman Redeemed: Eliot, Victorianism, and Opera in Andrew Lloyd Webber’s *Cats*” en *Journal of Musicological Research*, 23 (2004) o Amanda Eubanks Winkler en su trabajo “Politics and the Reception of Andrew Lloyd Webber’s *The Phantom of the Opera*” en *Cambridge Opera Journal*, 26 (2014), hacen un análisis crítico de los musicales de Lloyd Webber dentro de su contexto sociopolítico y cultural.

Si bien en *Evita* encontramos el origen de los personajes femeninos que explota el compositor, los arquetipos a los que acude se encuentran presentes ya en la sociedad de la Inglaterra victoriana. Será entonces cuando se establecen las diferencias entre los dos modelos femeninos que inundan los relatos artísticos que muchos autores perpetuaron y legitimaron a lo largo del siglo XX. Por un lado, nos encontramos, en época de la reina Victoria, la prefiguración de la conocida como *femme fatale*, heredera directa de la Lilith de los textos bíblicos y, por otro, a la *madonna* virginal de moral intachable, que encuentra a su homónima en la Eva del Génesis. Esta dicotomía no solo generó una iconografía propia en torno a los distintos estereotipos femeninos recogidos por escritores y artistas, sino que, además, fundamentó la moral victoriana propia de la tradición sociocultural británica.

Evita, Historia de una fallen woman

El musical *Evita* es una obra compuesta por pequeños números dramáticos que, de manera episódica, nos dejan ver una parte de la vida de Eva Duarte, y cuya narración se

inicia y se termina con el entierro de la argentina. Podríamos entender, este episodio como un elemento que dota a la historia de un carácter circular, como el último viaje de Eva Duarte. Este relato, acompañado de un narrador externo que guía al espectador a través de la historia, confiere un carácter de irrealidad dramática que nos aleja de la idea de biografía fiel. Si bien dirimir si nos encontramos ante un fiel reflejo de la realidad o una mera sucesión de hechos sensacionalistas es completamente estéril, la realidad es que el personaje de Eva nos acerca a uno de los modelos estereotípicos más extendidos a lo largo de la historia del arte, la *femme fatale*, cuyo origen se encuentra en la *fallen woman* decimonónica. Esta es quizás la única conexión con la realidad de este musical, su acercamiento a la ideología de género asociada con la moral victoriana que, a través de sus obras, perpetúa Andrew Lloyd Webber.

El victorianismo encuentra sus raíces en siglos anteriores y sus influencias se extienden hasta nuestros días, como ocurre con la mayoría de los movimientos socioculturales.

El victorianismo debió muchas de sus reconocibles características a los avances que tuvieron lugar entre 1780 y 1837; y la era victoriana tardía se extiende a lo largo de la primera mitad del siglo XX, por lo que hay aspectos en los que Inglaterra siguió siendo victoriana, y fue gobernada y administrada por victorianos.⁴

Una de las características principales y distintivas de este periodo fue, sin duda, la conocida como «moral victoriana»,

⁴Seaman, L.C.B. *Victorian England. Aspects of English and Imperial History 1837–1901*. (London: Routledge, 1973), 6.

que se cimentaba en el fuerte sentido de la responsabilidad personal, del deber y de la vida más allá de los placeres y las satisfacciones personales e inmediatas.

Los victorianos valoraban la estabilidad, la tradición, la autoridad y la grandeza en la vida pública; por lo que es apropiado que su cultura esté simbólicamente aliada con la tradición monárquica [...] la fuerte identificación con la Reina, que conscientemente se retrató a sí misma como esposa, madre y viuda afligida, nos recuerda que los victorianos imaginaron su sociedad como una "familia" armoniosa, sostenida por la decencia y la simpatía, por el deber y el respeto.⁵

Esta moral fue instigada, en parte, por la gran influencia que tuvo el evangelicalismo⁶ en el imaginario cultural del siglo XIX, pues hacia finales de siglo se había convertido en el principal credo dentro de la Iglesia de Inglaterra. Esta rama del cristianismo ponía especial "énfasis en la naturaleza débil de la humanidad"⁷, de esta manera, implantó la introspección y la culpa como señas de identidad victorianas. La noción de autoconocimiento que se desarrolló en esta época estaba dirigida casi exclusivamente a reconocer la maldad en uno y a estar constantemente alerta frente a los peligros de la tentación. "Para el victoriano promedio criado en una familia con

⁵Moran, Maureen. *Victorian Literature and Culture*. (London: Continuum International Publishing Group, 2006) 1-2

⁶ El evangelicalismo es una rama dentro del protestantismo que, a su vez profesa el cristianismo como su única religión. Es un movimiento mundial transconfesional cuyo origen se remonta a principios del siglo XVIII.

⁷ Moran, *ibidem*. 27.

inclinaciones evangélicas, la religión era ‘un estado del corazón’; ‘repentino, patente, palpable’ sentir significaba una conversión sincera”⁸. La Iglesia no sólo dictaba lo que era moralmente correcto, sino que se convirtió, además, en un medio de adoctrinamiento a través del que se inculcaba una convicción casi obsesiva hacia el trabajo que “inevitablemente condujo a una visión cuasi marxista de ella como una ‘ideología’ cuidadosamente cultivada diseñada para inducir a las masas a una aceptación dócil de la tiranía del empresario capitalista”⁹

Fue entonces cuando, siguiendo la tradición cristiana, quedaron completamente definidos los roles de género, la mujer quedaría reducida a la vida privada, mientras el hombre será quien se dedique a la vida pública. Las estructuras religiosas colocaban a este último como el *pater familias*, la autoridad patriarcal dentro del hogar, mientras que ella debía ser la esposa ideal, dedicada al servicio de su familia. “La esfera pública del comercio, la política y la vida profesional era definida como la esfera masculina. La esfera privada del amor, las emociones y la domesticidad era definida como la esfera femenina”.¹⁰

Como define la historiadora Deborah Gorham, el ideal de mujer victoriano era «femenino», “la feminidad es un concepto psicológico que implica un distintivo modelo de personalidad femenina”¹¹. De modo que la mujer, más emocional que el hombre, era más capaz de renunciar a sí

⁸*Ibidem*, 27.

⁹ Seaman, *op. cit.* 6

¹⁰ Deborah Gorham, *The victorian girl and the feminine ideal*. (London: Routledge, 1982), 4.

¹¹ Gorham, *op.cit.* 5.

misma, por lo que era idolatrada y oprimida a partes iguales. Las cualidades femeninas que se reflejaban en la literatura, el arte y la cultura de esta época, estaban continuamente reforzadas a través de “las teorías médicas y psicológicas y la ley, que también “justificaban” la exclusión de las mujeres de las instituciones de poder que daban forma a su futuro”¹².

En el musical de Lloyd Webber y Rice encontramos, en el tema *She's a Diamond*, los militares, como representación de la masculinidad, critican la figura de una mujer que debe apartarse de la vida pública, del poder y de los asuntos de estados, regresando así a la inocencia y al ámbito doméstico que le corresponde, pues quita protagonismo al presidente de la nación.

It's all very well to a certain extent,
for the lady at the side of the president,
to show an interest in affairs.

But let's not be blind to drift of events,
she's eclipsing the strength of the government.
She should return to innocence.¹³

En este tema, se refieren a Eva como un diamante demasiado brillante, que destaca por encima del hombre pues como recoge Virginia Woolf en “Una habitación propia” publicado por primera vez en 1929, la mujer sirve

¹²Moran, *op. cit.* 35.

¹³Todo está muy bien hasta cierto punto, / Para la dama al lado del presidente, / Muestre cierto interés en los asuntos. / Pero no seamos ciegos a la deriva de los acontecimientos, / Ella está eclipsando la fuerza del gobierno. / Debería volver a la inocencia.

como una lupa que refleja al hombre multiplicado por dos, de modo que el hombre no desea que la mujer sea inferior, sino más bien ser él superior.

Napoleón como Mussolini insisten tan marcadamente en la inferioridad de las mujeres, ya que, si ellas no fueran inferiores, ellos cesarían de agrandarse [...] si ellas se ponen a decir la verdad, la imagen del espejo encoge; la robustez del hombre ante la vida disminuye.¹⁴

Esta ideología de género, así como la concepción de la incapacidad de la mujer para definirse por sí misma sin necesidad de una figura masculina a su lado, hizo que la reputación femenina se juzgara, en gran medida, a través del hombre que le fuera inmediatamente superior. Todo esto queda reflejado en la obra de Lloyd Webber de manera clara. El relato de *Evita*, está ligado a una figura masculina desde su inicio. El primer hombre con el que se la asocia es Agustín Magaldi, figura que le ayudará a comenzar su viaje dentro del *status quo*, como se refleja en la canción *On this night of a thousand stars*. El personaje de El Che, como narrador omnisciente, nos relata la situación que se da entre Eva y el cantante:

As this tango singer found out
Agustin Magaldi
Who has the distinction of being the first
Man to be of use to Eva Duarte¹⁵

¹⁴ Virginia Woolf, *Una Habitación Propia*, (España: Austral, 2021) 51.

¹⁵ Como descubrió este cantante de tango/ Agustín Magaldi/ que tiene la distinción de ser el primer hombre utilizado por Eva Duarte.

Posteriormente, se la describirá como una ‘trepadora social’ que se aprovecha de los hombres que están a su lado, con los que mantiene relaciones sexuales puramente por interés, convirtiéndola así, en un personaje de dudosa moral, favoreciendo la crítica y el cuestionamiento de sus actos más allá de su vida privada. En *Goodnight and thank you whoever*, sus logros se supeditan a su capacidad para manipular a los hombres que le pueden conseguir trabajo.

Goodnight and thank you, Magaldi
You've completed your task
What more could we ask of you now?

[...]

Goodnight and thank you, whoever
She's in every magazine, been photographed,
seen
She is known

[...]

Goodnight and thank you, whoever
We are grateful you found her
A spot in the sound radio
We'll think of you every time she's on the air
We'd loved you to stay but you'd be in the way
So do up your trousers and go

[...]

She needs a man she can monopolize
With fingers in dozens of different pies¹⁶

¹⁶Buenas noches y gracias, Magaldi/ Has completado tu tarea / ¿Qué más podemos pedirte ahora? [...]/ Buenas noches y gracias, quienquiera que seas/

La Evita de Lloyd Webber y Rice, culminará su ascenso hacia el poder acompañada de Juan Domingo Perón. De este modo, el personaje femenino siempre queda asociado a un hombre, y solo se nos presenta de manera independiente en su muerte. El victorianismo, en cambio, entendía que la mujer debía ser intachable, evitando cualquier tipo de comportamiento que pudiera empañar su reputación.

En materia de conducta sexual y costumbres sociales en particular, no se permitía la desviación. Una mujer de clase media que participara en actividades sexuales fuera del matrimonio se enfrentaba a la exclusión: del prometido o del marido y los hijos, del hogar de los padres, de los amigos y de la sociedad educada.¹⁷

Esta circunstancia hacía que, de manera automática, quedara excluida y se convirtiera en una *fallen woman*, mujeres que quedaban aisladas de la sociedad y acababan cayendo en la prostitución para poder sobrevivir. Dicha figura femenina surgiría en contraposición con la inocente ama de casa que se adhería a la moral impuesta por las creencias religiosas.

Eva está religiosa, social, política y sexualmente bajo el control de su esposo [...] en la creación de Eva a partir de la costilla de Adán, descubrimos que su afirmación del

Ella está en todas las revistas/ Ha sido fotografiada, vista, ella es conocida [...] Buenas noches y gracias, quienquiera que seas/ Estamos agradecidos de que le hayas encontrado / Un spot en la radio / Pensaremos en ti cada vez que esté en el aire/ Nos encantaría que te quedaras, pero estarías en el camino/ Así que ponte los pantalones y vete [...] Necesita un hombre que ella pueda monopolizar / Con los dedos en docenas de pasteles diferentes.

¹⁷ Moran, *op. cit.* 36.

poder sexual y el control social nos proporciona la clave más importante de la naturaleza de Eva.¹⁸

Aparece, así, una dicotomía presente en el género femenino desde la Biblia. De ahí que la mujer caída para los victorianos se asociara con la Lilith bíblica, ya que “es una encarnación perfecta de las ansiedades victorianas: es una figura bestial de la feminidad desviada de otra religión que amenaza los cimientos de la moral victoriana”¹⁹. Ya en la mitología sumeria Lilith posee características de *fallen woman*, en los primeros textos se hace referencia a su naturaleza promiscua.

El epíteto de Lilith era "la hermosa doncella", pero se creía que había sido una ramera y un vampiro que, una vez que elegía un amante, nunca dejaba ir, pero nunca antes de darle una verdadera satisfacción. Ella fue incapaz de tener hijos y no tenía leche en sus pechos²⁰

Esta era castigada por la sociedad ya que no respetaba los valores morales, valores que enaltecían la figura de la mujer pura, recta y cristiana que permanecía en el hogar.

Un elemento constante en el mito de la *fallen woman*, que se remonta al Antiguo Testamento y a la épica

¹⁸ Phillips, John A. *Eve, the history of an idea*. (San Francisco, Harper & Row, 1984), 30.

¹⁹ Berkowitz, Emma, "The Other Eve: How Reading Lilith Reveals the Maternal Gothic" (2020). English Honors Theses. 45.

https://creativematter.skidmore.edu/eng_stu_schol/45

²⁰ Patai, Raphael. *The Hebrew Goddess*. (Detroit, Wayne State University Press, 1990) 222

reestructuración de Milton, es el poder transformador absoluto de la caída. En la caída de Eva, Milton nos dice: "La Tierra sintió la herida, y la Naturaleza desde su asiento / El avistamiento a través de todas sus Obras dio señales de aflicción, / Todo estaba perdido".²¹(Paradise Lost, IX, 781-784). En las revisiones victorianas es sólo la mujer la que está herida, suspira, se lamenta y está perdida; indiferente [...] la *fallen woman* se metamorfosea irremediabilmente de simplemente niña a mujer compleja.²²

Por tanto, podríamos establecer que la Evita descrita en la obra de Lloyd Webber posee las características propias de una *fallen woman*. Es un personaje que, heredero de la moral victoriana, es entendido como una figura femenina que se aleja del modelo moralmente aceptado. Es una mujer que pierde la inocencia en el momento en el que decide emprender su viaje a la ciudad. Convertirse en actriz la sitúa dentro de la esfera de las mujeres de bajo estatus, dentro de una sociedad que asocia esta profesión artística con la prostitución. Evita puede ser rápidamente relacionada con el tipo de mujeres que el victorianismo aísla y separa de la familia tradicional, haciendo que el relato, que para parte del público pueda ser desconocido, cobre características reconocibles, asociando a la protagonista con un estereotipo extendido gracias a la *femme fatal* del cine negro. Como ocurre en el pasaje tras la primera parte del primer acto, en el que una Eva que, en ese momento se presenta como una

²¹John Milton, *Paradise Lost* (Inglaterra, 1667), IX, 781-784.

https://milton.host.dartmouth.edu/reading_room/pl/book_9/text.shtml

²²Nina Auerbach, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. (Massachusetts: Harvard University Press, 1982), 160.

simple actriz de radioteatro, y que tanto el compositor como el letrista despojan de toda humildad, canta sobre los beneficios que les podría reportar tanto a ella como al coronel Perón su relación. Es así como desde ese momento se establece una relación basada en la manipulación: Eva se aprovecha del hombre, siguiendo el estereotipo femenino nombrado.

I'm not talking of a hurried night
 A frantic tumble then a shy goodbye
 Creeping home before it gets too light
 That's not the reason that I caught your eye
 Which has to imply, I'd be good for you
 I'd be surprisingly good for you²³

De la misma manera que la mujer caída de la época victoriana a menudo no era más que una librepensadora que traspasaba las fronteras de lo que los hombres habían decidido que era moralmente aceptado, la *femme fatale* es, en ocasiones, demasiado compleja para la mirada masculina. Como recoge Nina Auerbach, era mucho más fácil para la sociedad victoriana “aislar a la mujer caída sin piedad, imaginándola como una prostituta indigente o como una esposa errante expulsada de la comunidad humana”²⁴. Actitud que se perpetúa en el cine negro, que, además, demoniza a la mal llamada mujer fatal. Como Auerbach apunta, posiblemente en época victoriana los

²³No estoy hablando de una noche loca/ Un revolcón frenético y luego una tímida despedida/ Arrastrándome a casa antes de que sea demasiado de día/ Esa no es la razón por la que llamaste mi atención / Lo que tiene que significar, que sería buena para ti/ Sería sorprendentemente buena para ti

²⁴ Auerbach, *ibidem*. 159.

límites entre mujer respetable y mujer caída debían ser mucho más fluidos de cómo han llegado a nuestros días a través de la literatura, que presenta, a menudo, a una figura que pasa de ser la perfecta esposa glamurosa y domesticada a una caída, demacrada y físicamente irreconocible, para la que solo existía la muerte como redención.

La muerte en lugar del matrimonio es el único cambio humano implacable, el único símbolo honorable del poder transformador de su caída. La muerte no se limita a castigar o destruir a la mujer caída; su apariencia ritual por sí sola le hace justicia.²⁵

Eva Perón muere en 1952, a los 33 años, de un cáncer terminal. Con este episodio comienza y finaliza la obra de Lloyd Webber y Rice, de modo que desde un principio sabemos que los actos de la protagonista abarcan un tiempo limitado y acaban con su fallecimiento. A menudo, la muerte de un personaje supone el fin de los problemas de su historia; sin embargo, en el caso de Evita, ésta supuso el comienzo de nuevas intrigas, como describe el autor de *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez. Uno de los motivos que contribuyeron a la creación del mito en torno a Eva Perón fue precisamente el haber muerto joven, como los grandes mitos argentinos.

Pero a diferencia de Gardel y del Che, la agonía de Evita fue seguida paso a paso por las multitudes. Su muerte fue una tragedia colectiva. Entre mayo y julio de 1952, hubo a diario centenares de misas y procesiones para implorar a Dios por una salud insalvable. Mucha gente creía estar

²⁵Op. Cit. 160.

presenciando los primeros estremecimientos del apocalipsis. Sin la Dama de la Esperanza, no podía haber esperanza; sin la Jefa Espiritual de la Nación, la nación se acababa.²⁶

Según el discurso ideológico de la fuente escrita o fílmica que encontremos sobre la vida de Eva Perón, su muerte supondrá una ascensión a los cielos convertida en Santa o, por el contrario, una especie de castigo divino que la rebaja a puta. En el caso que nos ocupa, tanto Lloyd Webber como Rice se aferran al discurso de la *fallen woman* victoriana cuya única redención posible sería la muerte a la que se Eva se precipita hacia mediados del segundo acto, como recoge uno de los últimos temas, *The Chorus Girl Hasn't Learned the Lines*:

Thus all fairy stories end
 Only an actress would pretend
 Affairs of state are her latest play
 Eight shows a week, two matinees²⁷

Cómo defiende la autora Kerry Powell, en el siglo XIX la figura de la actriz se concibe en relación con la de una mujer caída, cuya situación era enfatizada por algún tipo de condición médica o psicológica.

Las novelas victorianas del teatro, la mayoría de ellas olvidadas hace mucho tiempo, están repletas de actrices

²⁶ Martínez, Tomás Eloy. *Santa Evita*. (Buenos Aires, Planeta, 1995) 70

²⁷ Así terminan todos los cuentos de hadas / Solo una actriz fingiría que los asuntos de estado son su última obra / Ocho espectáculos a la semana, dos matines

agotadas y enfermas, hermosas pero desecadas [...] Muchos de los escritos victorianos sobre actrices indican que sus "enfermedades" son más o menos graves en proporción a su éxito en el escenario: siendo las actrices más brillantes y dominantes también las más enfermas[...] El período victoriano fue capaz de tolerar a la actriz, con sus poderes únicos de palabra y acción, confinándola dentro de estructuras retóricas de locura, enfermedad, prostitución, deformación e inhumanidad. Vistas como enfermas, depravadas y exóticas, estas mujeres independientes no podían representar fácilmente una amenaza seria para el orden social.²⁸

De modo que, los creadores del musical utilizan así la concepción generada en torno al personaje de Evita que ha pasado de ser actriz, a prostituta y, finalmente se ha convertido en mujer caída, para aplacar el momento de mayor ambición política que se vislumbra hacia el final de la obra, cuando la protagonista busca convertirse en vicepresidenta de la nación. Según se acerca el final, escuchamos, en boca de Agustín Magaldi, la frase "Eva, ten cuidado de tu ambición". Queriendo así los autores establecer una relación entre su fin y la ambición presente en la *fallen woman* victoriana y que se mantendrá en el arquetipo de mujer del *film noir*. En el tema *Lament*, y como si de un llanto desesperado se tratara, Eva busca la redención y se arrepiente de lo rápida que vivió su vida:

The choice was mine, and mine completely
I could have any prize that I desired

²⁸Kerry Powell, *Women and Victorian Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 46.

I could burn with the splendor of the brightest fire
Or else, or else I could choose time²⁹

Dentro de los personajes femeninos tipo del cine negro que se amparan bajo la denominación de *femme fatale*, encontramos mujeres fuertes e independientes, cuyo único pecado es su ambición. Este tipo de mujer, como ocurre con la *fallen woman*, debía ser femenina, tenía que:

Ser receptiva, pasiva y siempre disponible, aceptando de buen grado y sin resentimiento su natural dependencia del varón y teniendo la convicción de que el fin último de la vida sexual, de su vida sexual, era la fecundación. Para aquellas mujeres que no aceptasen esta idea de feminidad sólo había palabras de rechazo y excomunión.³⁰

Esta se acaba transformando en un narcisismo exacerbado por su atractivo sexual hacia los hombres, a los que utiliza a su antojo para conseguir llegar a sus metas, perpetuando así uno de los estereotipos prefigurados ya en el siglo XIX que, además, se opone con el de la mujer pura e inocente

El cine negro es una fantasía masculina, como lo es la mayor parte de nuestro arte [...] Las mujeres son definidas con relación a los hombres, y la importancia de la sexualidad en esta definición es la clave para comprender la posición de las mujeres en nuestra cultura. El crimen

²⁹La elección fue mía, y mía por completo / podía tener cualquier premio que deseara / podía arder con el esplendor del fuego más brillante / O de lo contrario, o de lo contrario podía elegir el tiempo

³⁰Gonzalo Pavés Borges, *El cine negro de la RKO: en el corazón de las tinieblas*. (Madrid: T&B, 2003), 374.

principal del que es culpable la mujer "liberada" es negarse a ser definida de esa manera, y esta negativa puede verse perversamente (en el arte o en la vida) como un ataque a la existencia misma de los hombres. En el cine negro [...] las mujeres son símbolos activos, no estáticos, son inteligentes y poderosas, y cuando son destructivas, es por el poder, y no por la debilidad de su sexualidad.³¹

Lloyd Webber y Rice hacen una crítica mordaz a la necesidad de poder de Evita, una mujer tridimensional, compleja y activa políticamente, que aquí, sin embargo, queda reducida a una serie de características que benefician el discurso de los autores; los cuales consiguen reducirla a una mujer fatal que, haciendo uso de su condición femenina, manipula a todos los hombres a su alrededor.

Si bien su figura fue controvertida desde el momento en el que se casó con el coronel Perón, veinticuatro años mayor que ella, su vida política comenzó mucho antes de llegar a la Casa Rosada, donde continuó su lucha por los derechos de los trabajadores y de las mujeres. Uno de los hitos de su "política" fue la aprobación del sufragio femenino, ley que se terminaría ratificando en 1947, siendo en 1951 cuando, por primera vez, la mujer argentina pudo votar. Algunos autores han apuntado a que Evita era la mente política detrás de Perón y que, al final de sus días, sus ideas eran mucho más radicales y revolucionarias que las del propio presidente. Sin embargo, esta faceta de Eva se suele obviar

³¹Janey Place. Women in Film Noir. En E. Kaplan, & E. A. Kaplan (Ed.), *Women in Film Noir*. (London: Palgrave Macmillan, 1998), 47.

en los discursos que la describen únicamente como una actriz ambiciosa convertida en primera dama.

Eva, hija ilegítima de Juan Duarte y Juana Ibarguren, nació en un pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires en 1919. A mediados de la década de los treinta, debutó como actriz de teatro, pero no sería hasta los cuarenta cuando cobró mayor relevancia como intérprete en cine y radioteatro. A principios de esa década, fundó junto a otros trabajadores la Asociación Radial Argentina (ARA), de la que fue elegida presidenta en 1944 mientras su carrera artística comenzaba a desvanecerse. Ese mismo año conoció a Juan Domingo Perón, un militar que, tras el golpe de estado del año anterior, se había colocado al frente del Departamento de Trabajo, pasando posteriormente a la Secretaría de Trabajo y Previsión antes de llegar al Ministerio de Guerra y en menos de un año a la vicepresidencia. En 1945 Eva Duarte se convirtió en Eva Duarte de Perón y en 1946 llegó a la Casa Rosada como primera dama de Argentina.

Lloyd Webber perpetúa a través de una Evita maniquea, la representación de la mujer que encontramos en el cine negro que fue prefigurada en la literatura victoriana.

La narrativa victoriana y el cine negro, ambos productos de la cultura moderna, no sólo se alimentan mutuamente, sino que también son indicativos de los continuos problemas que tenemos para representar, analizar y comprender la compleja experiencia de las mujeres en el mundo social.³²

³² Julie Grossman. *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up.* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009), 99.

El cine no solo se sirve de la diferencia entre esferas que separan a la mujer del hombre, sino que, además, las aprovecha para generar una nueva iconografía en torno a las figuras femeninas. Lo que en época victoriana se entiende como espacio público y privado, se transforma en el cine en espacios contrapuestos, como es el caso del campo frente a la ciudad, entendiendo la ciudad como un lugar peligroso y lleno de posibilidades donde normalmente habita la mujer fatal. Los autores del musical utilizan esta dicotomía al inicio de su narración. Eva emprende un viaje desde La Pampa hasta de Buenos Aires, pasando, así, de un entorno rural a una gran ciudad. En la canción *Eva Beware of the City*, es el propio cantante de tangos Agustín Magaldi el que le advierte de los riesgos que de vivir en una ciudad y dejar su pueblo natal.

Eva beware of the city
It's hungry and cold, can't be controlled, it is mad
Those who are fools are swallowed up whole
And those who are not become what they should not
become
Changed, in short, they go bad.³³

A modo de contestación a Magaldi, en el número *What's new Buenos Aires?*; Lloyd Webber y Rice presentan por primera vez a una Eva ambiciosa que poco difiere de los jóvenes que van en busca de un futuro mejor. Sin embargo, en la letra del tema, ya se prefigura como un personaje narcisista y

³³Eva cuidado con la ciudad / El hambre y frío, no se pueden controlar, es una locura / Los que son tontos son tragados enteros / Y los que no lo son se convierten en lo que no deberían llegar a ser / Cambian, en definitiva, se echan a perder.

egocéntrico que crecerá, a lo largo del primer acto, hasta convertirse en la mujer manipuladora que consigue los favores de Perón.

What's new Buenos Aires?
I'm new, I wanna say I'm just a little stuck on you
You'll be on me too

I get out here, Buenos Aires
Stand back, you oughta know whatchagonna get in me
Just a little touch of star quality.³⁴

En el cine negro encontramos a menudo, una contraposición de estereotipos que se potencian y retroalimentan, y que, además, corresponden con los bíblicos que generaron la dicotomía dentro de la figura femenina.

El arquetipo femenino opuesto a la femme fatale también se encuentra en el cine negro: la mujer como redentora. Ella ofrece la posibilidad de integración para el hombre alienado y perdido en el mundo de valores, roles e identidades seguras. Ella da amor, comprensión (o al menos perdón), pide muy poco a cambio (solo que él vuelva a ella) y generalmente es visualmente pasiva y estática [...] Luego se la vincula con el entorno pastoral de espacios abiertos, luz y seguridad caracterizado por una iluminación uniforme, plana y en clave alta. A menudo este es un sueño idealizado del pasado y ella existe solo en

³⁴¿Qué hay de nuevo en Buenos Aires? / Soy nueva, quiero decir que estoy un poco enamorada de ti / Tú también lo estarás de mí / Aquí estoy, Buenos Aires / Retrocede, deberías saber quién está aquí / Soy una pequeña estrella de calidad

la memoria, pero a veces esta idealización existe como una alternativa real.³⁵

En el caso de *Evita*, Lloyd Webber y Rice se aprovechan de esta dicotomía para desdoblar al propio personaje protagonista. La Eva que describen en el primer acto, ambiciosa, narcisista y manipuladora, se ve reforzada en el segundo gracias a la contraposición que se produce dentro del propio personaje. Frente a la crítica que hacen en canciones como *The Art of the Possible* o *The Chorus Girl Hasn't Learned the Lines (You'd like to hear)* los militares y la alta sociedad, que ven en Eva un personaje manipulador y carente de empatía; en el segundo acto el tema *Santa Evita*, cantado por una niña que representa al pueblo argentino, describe a Eva como santa y madre:

Please, gentle Eva, will you bless a little child?
For I love you, tell Heaven I'm doing my best
I'm praying for you, even though you're already
blessed

Please, mother Eva, will you look upon me as your
own?
Make me special, be my angel
Be my everything wonderful perfect and true
And I'll try to be exactly like you³⁶

³⁵ Place, *op.cit.*.60-61.

³⁶Por favor, gentil Eva, ¿bendecirás a un niño pequeño?/ Porque te amo, dile al cielo que estoy haciéndolo lo mejor que puedo./ Estoy orando por ti, aunque tu ya estás bendecida/ Por favor, madre Eva, ¿me considerarás como si fuera tuya?/ Hazme especial, sé mi ángel/Sé mi todo maravilloso perfecto y verdadero/ Y trataré de ser exactamente como tú

[...]

Santa, Santa Evita
Madre de todos los niños
De los tiranizados, de los descamisados,
De los trabajadores, de la Argentina.

De esta manera, Lloyd Webber y Rice representan la dicotomía de la figura femenina, utilizando los estereotipos ya prefigurados en el victorianismo y perpetuados por el *film noir*. En este caso, al confrontar a la mujer poderosa del primer acto con la madre, desvalida e inocente en la que Eva se convierte al final de la obra, se potencia el relato que castiga a la protagonista; ya que para los autores, ella sólo es vulnerable cuando se acerca a la muerte.

Atendiendo a los textos escritos en torno a la figura de Eva Duarte, es considerada, en ocasiones, como un personaje disruptivo dentro de la sociedad argentina, encarnando la dicotomía de origen bíblico, ya que puede ser considerada santa y mártir a la par que cruel y radical.

El origen británico de Lloyd Webber y Rice queda patente en su obra. Las producciones argentinas abordan la figura de Eva desde una visión poliédrica, navegando continuamente entre el melodrama y la militancia política. En contraposición al musical aquí analizado, encontramos la obra producida y protagonizada por Nacha Guevara en 1986 *Eva, el gran musical argentino*. En este, Eva se presenta ante todo como una mujer, alejándose del mito, y generando un relato de Eva Duarte mucho más rico que se aleja de los estereotipos decimonónicos presentes en la idiosincrasia anglosajona que plaga la obra de los autores.

La obra de Lloyd Webber y Rice contribuyó a perpetuar la imagen mediatizada de Eva Perón, reduciéndola a un

personaje estereotipado y maniqueo con el que, como el propio compositor indicase en sus memorias, era muy difícil empatizar. El musical sirve, así, como el precedente en el que el compositor Andrew Lloyd Webber muestra su ideología de género que perpetuará a través de sus protagonistas femeninas.

2. *Las otras mujeres de Andrew Lloyd Webber*

Evita es el primer musical de Lloyd Webber protagonizado por una mujer, pero no será el último. A lo largo de su carrera distintas serán las obras cuyos personajes protagonistas, o en torno a los cuales gira la narración, será una mujer. En ellos, los retazos de moral victoriana que se vislumbran en *Evita* cobran más importancia, en parte por los textos que utiliza como base para sus creaciones. Este es el caso de Grizabella en *Cats* (1981) y Christine Daaé en *The Phantom of the Opera* (1986). Ambos personajes se complementan dentro de la obra de Lloyd Webber, la primera se identifica a menudo con la *fallen woman* y la segunda es el epitome de la mujer victoriana de moral intachable, joven e inocente.

Cats es un musical basado en el texto *Old Possum's Book of Practical Cats*, y su trama gira en torno a la tribu de los *Jellycal Cats* y el ritual en el que eligen a un gato que morirá y renacerá en una nueva existencia. A pesar de ser extravagante, no es precisamente una comedia, ya que el felino en torno al que se genera la narración, Grizabella, es una vieja gata que al final encuentra en la muerte la redención. Ante la complejidad de la obra, este personaje resulta reconocible para el público ya que personifica un

estereotipo universal, el de la *fallen woman*. Grizabella es un personaje que pasa desapercibido a lo largo de la obra de Lloyd Weber, y del que sólo se nos muestran pequeñas pinceladas a lo largo del musical. Sin embargo, las características con la que describen al felino por parte de los otros *jellycat cats*, son la ambición y el glamur que en un pasado ostentó. Al no tener un papel predominante, es la única que al morir no rompe el entramado social en este reino de los gatos; de hecho, a lo largo de la trama, se convertirá en una figura que queda completamente aislada y separada del resto. Como se establece en la moral victoriana, la mujer caída en desgracia es excluida por la sociedad, no reconocida y dejada a su suerte en las calles de la ciudad. Como apunta Kathryn Lowerre:

Grizabella funciona como una advertencia para los gatitos jóvenes y glamurosos en el escenario, pero las señales visuales y musicales están aún más explícitamente dirigidas a la audiencia. Su sombra musical, la ingenua soprano que canta un verso de la repetición de *Memory* y luego brevemente a dúo con Grizabella, funciona como las chicas que siguen a Eva Perón en el montaje funerario al comienzo del espectáculo anterior de Lloyd Webber, lo que sugiere que todas las mujeres jóvenes representadas en el escenario son Evitas potenciales o Grizabellas potenciales, y por lo tanto peligrosas.³⁷

³⁷Kathryn Lowerre. *Fallen Woman Redeemed: Eliot, Victorianism, and Opera in Andrew Lloyd Webber's Cats*. En *Journal of Musicological Research* (23) (Routledge: Londres, 2004), 312

En contraposición, el personaje de Christine Daaé, surgido de la novela del autor francés Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, se presenta como el estereotipo femenino clásico. A diferencia de Evita y Grizabella, Christine no muere al final de la obra, sino que encuentra su redención en el matrimonio con Raoul, poseyendo las características de la mujer victoriana moralmente recta y siendo descrita en varias ocasiones a lo largo de la obra como ingenua, joven, e inocente. Comienza el musical como una bailarina más dentro del cuerpo de ballet de la Ópera, y poco a poco se gana el estatus de diva, sin dejar de ser la niña huérfana, inocente. El personaje del Fantasma intenta atraerla, de modo que Christine salga de la rectitud que la caracteriza; sin embargo, no lo hace y se mantiene fiel a su prometido. Hacia el final se convierte en damisela en apuros, para acabar transformada en heroína tras salvar a Raoul. En esta obra, de nuevo, la mujer moralmente correcta, se ve tentada indicando que, por tanto, existe una dicotomía dentro del personaje femenino. Lo que salva a Christine es que su amor es puro y por ello es recompensada.

A diferencia del personaje de Evita, aquí encontramos los dos estereotipos femeninos de manera individual, de modo que Lloyd Webber crea personajes perfectamente unidimensionales. En esta ocasión, el vestuario sirve de apoyo a la creación de personaje. Si bien en *Evita*, el vestuario acompaña a la protagonista que va transformándose a lo largo de la obra para adecuarse a los distintos estados por los que pasa, la apariencia de Grizabella y Christine no cambia. La primera se nos muestra como una gata andrajosa y vieja, con una fisicalidad débil, que a menudo recuerda al modelo pictórico de las *fallen women*. Grizabella es un gato gris, desaliñado que porta un

abrigo que enfatiza el peso de una vida en desdicha. Mientras que otros *jellycals* muestran cierto apego por el ámbito doméstico, la gata siempre aparece en espacios exteriores, entre sombras en callejones de un Londres ficcionado.

Por el contrario, Christine viste siempre de blanco, como ocurre con Evita a partir del del segundo acto, se enfatiza así, la concepción inmaculada de Daaé. A diferencia de Grizabella, en esta ocasión la protagonista habita siempre un espacio interior, el de la Ópera de París. Cuando no se encuentra en el escenario o en las entrañas del teatro, encontramos a la bailarina en la azotea del edificio de Garnier, pero no en soledad, sino acompañada por su amado Raoul. De esta manera, la dicotomía entre exterior e interior presente en la moral victoriana es utilizada por Lloyd Webber para definir a cada una de las protagonistas. Mientras que el musical *Evita* prefigura los distintos estereotipos dentro de un personaje único, tanto en *Cats* como en *The Phantom of the Opera*, las mujeres protagonistas se vuelven personajes arquetípicos que Lloyd Webber simplifica siguiendo las directrices morales del siglo XIX.

3. Conclusiones

En la actualidad, la representación femenina sigue siendo problemática. El arte ha mantenido y potenciado los arquetipos bíblicos a lo largo de la historia, como se recoge en el texto de Erika Bornay “Las Hijas de Lilith” (2020). Así, no es extraño que los herederos audiovisuales de la literatura victoriana mantengan una visión sobre la mujer en paralelo a la sociedad patriarcal que sentó las bases de la moral durante el siglo XIX. Estos estereotipos han pasado a formar parte de la cultura colectiva, haciendo que en

muchas ocasiones no nos cuestionemos su origen ni su vigencia, en una sociedad que parece no haberse desprendido de los retazos de la recta moral que le han sido impuestos. A pesar de tratarse de un movimiento social de origen británico, la literatura, y posteriormente el cine, han sido los encargados de transmitir los ideales que separaban al hombre y la mujer en esferas o reinos contrapuestos. Esta ideología se ha convertido en norma, y la mujer sigue siendo representada desde la dualidad moral, como inocente o ambiciosa, como sumisa o rebelde; en definitiva, como buena o mala, según suponga o no una amenaza para el hombre.

La mujer en Andrew Lloyd Webber parece haberse quedado anclada en el pasado decimonónico, en el que sólo podía ser buena o mala, ambiciosa o inocente, madre o trabajadora. De este modo no se cuestiona la posibilidad de crear personajes tridimensionales y complejos que engloben todas estas características, perpetuando así los arquetipos surgidos en época victoriana.

Muchas de sus obras se encuentran entre los musicales que más tiempo llevan en cartel en Londres y en Nueva York; sin embargo, no han sufrido grandes modificaciones en sus textos y escenografías. Lo mismo ocurre con las producciones que se han llevado al cine y que no gozan de ningún tipo de actualización o reformulación, más allá de pequeñas modificaciones en las letras de sus canciones, a pesar de haber sido producidas ya en el siglo XXI. A través de la obra de Lloyd Webber queda patente que el compositor actúa como testigo de una ideología moral y de género pasada, que nunca reformula, pues los estereotipos femeninos de procedencia bíblica siguen vigentes en sus creaciones y, de manera anacrónica, en nuestra sociedad.

Tanto Andrew Lloyd Webber como Tim Rice nacieron y crecieron en una Inglaterra que perpetuaba la ideología de género instaurada en la época victoriana, lo que, sumado a su procedencia privilegiada permitiría que ambos autores se sintieran en una posición lo suficientemente cómoda para crear obras que, a pesar de acercarse a las culturas populares, no dejan de tener un cierto cariz elitista. Sus obras conectan con el rock y el pop de la década de los setenta y los ochenta, pero se alejan de las revoluciones sociales que se vivían en las calles inglesas. Sus melodías eran contemporáneas, pero sus historias seguían ancladas en un pasado decimonónico.

BIBLIOGRAFÍA

Amado, Ana. La imagen justa: cine argentino y política, 1980-2007. Buenos Aires, Ediciones Colihue SRL, 2009.

Auerbach, Nina. Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth. Massachusetts, Harvard University Press, 1982.

Bornay, Eryka. Las Hijas de Lilith. Madrid, Cátedra, 2020

Citron, Stephen. Sondheim and Lloyd Webber: The New Musical. New York, Oxford University Press, 2001

Gorham, Deborah. The Victorian girl and the feminine ideal. London, Routledge, 1982.

Griffin, Ben. The Politics of Gender in Victorian Britain. Masculinity, political culture and the struggle for women's rights. New York, Cambridge University Press, 2012

Grossman, Julie. Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009

Lloyd Webber, Andrew. Unmasked: A Memoir. London, HarperCollins Publishers Ltd, 2018.

López Badano, Cecilia. Evita Perón y el Che Guevara. De la historia a la construcción literaria del mito biográfico. *História*, 3(1), 2014.

Lowerre, Kathryn. Fallen Woman Redeemed: Eliot, Victorianism, and Opera in Andrew Lloyd Webber's *Cats*. *Journal of Musicological Research* (23), 2004.

Martínez, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires, Planeta, 1995.

Milton, John. *Paradise Lost*. Inglaterra, 1667.
https://milton.host.dartmouth.edu/reading_room/pl/book_9/text.shtml

Moran, Maureen. *Victorian Literature and Culture*. London, Continuum International Publishing Group, 2006.

Pavés, Gonzalo. *El cine negro de la RKO, en el corazón de las tinieblas*. Adrid, T&B Editions, 2003.

Place, Janey. *Women in Film Noir*. In Kaplan, E. Ann (Ed.), *Women in Film Noir*. London, Palgrave Macmillan, 1998.

Powell, Kerry. *Women and Victorian Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Rendall, Jane. *The Origins of Modern Feminism: Women in Britain, France and the United States 1780-1860*. New York, Palgrave, 2001.

Richardson, Angélique & Willis, Chris. *The New Woman in Fiction and in Fact*. New York, Palgrave Macmillan, 2002.

Seaman, L. B. *C Victorian England. Aspects of English and Imperial History 1837-1901*. London, Routledge, 1973.

Taine, Hippolyte. *Notes on England*. New York, Henry Holt and Company, 1885.

VV.AA. *La Memoria Filmada. Historia socio-política de América Latina a través de su cine. La visión desde América del Norte (Vol. II)*. (M. D. Murillo, Ed.) Madrid, IEPALA EDITORIAL, 2009.

Walkowitz, Judith. *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. Chicago, University of Chicago Press, 1992.

FILMOGRAFÍA

Cats (Tom Hopper, 2019)

Evita (Alan Parker, 1996)

The Phantom of the Opera (Joel Schumacher, 2004)

La autora

Higueras Rodríguez, Virginia E. es Graduada en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna (ULL) con un Máster en Teoría e Historia del Arte y Gestión Cultura por la misma universidad. Actualmente lleva a cabo su investigación doctoral en el ámbito de la Historia del Cine estadounidense desde una perspectiva de género, dentro del programa de Arte y Humanidades. Cuenta con varias publicaciones en la revista Latente del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna, entre las que destaca, La representación de la inmigración latina en el musical estadounidense: West Side Story e In The Heights.

 <https://doi.org/10.48162/rev.45.010>

Perfil antropológico de la obra de arte. Raúl Domínguez y Fidel Roig Matons

Anthropological profile of the work of art. Raúl Domínguez and Fidel Roig Matons

Perfil antropológico da obra de arte. Raúl Domínguez e Fidel Roig Matons

Profil anthropologique de l'œuvre d'art. Raúl Dominguez et Fidel Roig Matons

Антропологический профиль произведения искусства. Рауль Домингес и Фидель Роиг Матонс

Dawson, María Cristina

Universidad Nacional de Cuyo
cristina.dawson@ffyl.uncu.edu.ar

Resumen

Considerando la representación figurativa de la imagen como una categoría mental con su propia historia, que refleja y permite interpretar la cultura de una sociedad, estudiaremos las obras de dos artistas que han convivido con distintas comunidades de nuestro territorio con el deseo de llevar a cabo no solo un relevamiento de objetos, producciones, hábitos, costumbres, sino una auténtica interpretación de la cultura a través de sus instituciones y sus funciones, desarrollando una verdadera narrativa visual.

DAWSON, María Cristina. "Perfil antropológico de la obra de arte. Raúl Domínguez y Fidel Roig Matons", en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 41, NE – julio-noviembre 2023 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp. 355-380.

Nos detendremos en algunas obras de Fidel Roig Matons (1887-1977) quien ha retratado los habitantes de las Lagunas y sus costumbres (Argentina). También nos detendremos en la obra de Raúl Dominguez (1918-1999) quien ha pintado a los habitantes de las islas del Paraná (Argentina). Ambos artistas se asentaron y convivieron en los territorios que se proponían conocer, y se han valido de la imagen visual para transmitir valores, costumbres y mentalidades. En ambas situaciones destacamos el hecho de que estas sociedades, conservan una estrecha relación con la naturaleza.

Consideramos que se trata de una aproximación análoga a la del antropólogo, que se relaciona con los aspectos intangibles de una cultura, que el artista devela. Nos preguntamos cuál podría ser el perfil antropológico de la obra de arte.

Palabras clave: arte, cultura, imagen, antropología.

Abstract

Considering the figurative representation of the image as a mental category with its own history, which reflects and allows us to interpret the culture of a society, we will study the work of two artists who have lived with different communities in Argentina to carry out not only a survey of objects, productions, habits, customs, but also an authentic interpretation of culture through the communities' institutions and their functions, developing a true visual narrative.

We will dwell on some works by Fidel Roig Matons (1887-1977) who has portrayed the inhabitants of the Lagunas and their customs. We will also focus on the work of Raúl Dominguez (1918-1999) who has painted the inhabitants of the Paraná islands. Both artists settled in those communities to transmit their values, customs, and mentalities. In both cases, these societies maintain a close relationship with nature.

We consider that it is an analogous approach to that of anthropologists, which is related to the intangible aspects of a culture revealed by the artist. We wonder what the anthropological profile of the work of art would be.

Keywords: art, culture, image, anthropology.

Resumo

Considerando a representação figurativa da imagem como uma categoria mental com a sua própria história, que reflete e permite interpretar a cultura de uma sociedade, estudaremos as obras dos artistas que tem convivido com distintas comunidades do nosso território com o desejo de levar a cabo não só um relevamento dos objetos, produções, hábitos, costumes, senão uma autêntica interpretação da cultura através das suas instituições e as suas funções, desenvolvendo uma verdadeira narrativa visual.

Deteremo-nos em algumas obras de Fidel Roig Matons (1887-1977) quem tem retratado os habitantes das Lagoas e os seus costumes (Argentina). Também nos deteremos na obra de Raul Domínguez (1918-1999) quem tem pintado os habitantes das ilhas do Paraná (Argentina). Ambos artistas se assentaram e conviveram nos território que se propunham conhecer, e tem se valido da imagem visual para transmitir valores, costumes e mentalidades. Em ambas as situações o fato de que estas sociedades, conservam uma estreita relação com a natureza.

Considerando que se trata de uma aproximação análoga à do antropólogo, que se relaciona com os aspectos intangíveis de uma cultura, que o artista revela. Perguntamo-nos qual poderia ser o perfil antropológico da obra de arte.

Palavras chaves: Arte, cultura, imagem, antropologia

Résumé

Considérant la représentation figurative de l'image comme une catégorie mentale avec sa propre histoire, qui reflète et permet d'interpréter la culture d'une société, nous étudierons les œuvres de deux artistes qui ont vécu avec différentes communautés de notre territoire avec le désir de réaliser non seulement un relevé d'objets, de productions, d'habitudes, de coutumes, mais une authentique interprétation de la culture à travers ses institutions et ses fonctions, développant un véritable récit visuel.

Nous nous arrêterons sur quelques œuvres de Fidel Roig Matons (1887-1977) qui a dépeint les habitants des Lagunas et leurs coutumes (Argentine). Nous nous arrêterons également sur l'œuvre de Raúl Domínguez (1918-1999) qui a peint les habitants des îles du Parana (Argentine). Les deux artistes se sont installés et ont cohabité dans les territoires qu'ils se proposaient de connaître, et ont utilisé l'image visuelle pour transmettre des valeurs, des coutumes et des mentalités. Dans les

deux cas, nous soulignons le fait que ces sociétés entretiennent une relation étroite avec la nature.

Nous considérons qu'il s'agit d'une approche analogue à celle de l'anthropologue, qui se rapporte aux aspects intangibles d'une culture, que l'artiste dévoile. Nous nous demandons quel pourrait être le profil anthropologique de l'œuvre d'art.

Mots clés: Art, culture, image, anthropologie.

Резюме

Рассматривая образное представление изображения как ментальную категорию со своей историей, отражающую и позволяющую интерпретировать культуру общества, мы изучим работы двух художников, живших в различных сообществах на нашей территории, стремясь осуществить не только обзор предметов, производств, привычек, обычаев, но и подлинную интерпретацию культуры через ее институты и их функции, развивая подлинное визуальное повествование.

Мы остановимся на некоторых работах Фиделя Роига Матонса (1887-1977 гг.), который изобразил жителей Лас-Лагунаса и их обычаи (Аргентина). Мы также рассмотрим работы Рауля Домингеса (1918-1999), который изображал жителей островов Парана (Аргентина). Оба художника поселились и жили вместе на территориях, с которыми хотели познакомиться, и использовали визуальный образ для передачи ценностей, обычаев и менталитета. В обеих ситуациях мы подчеркиваем тот факт, что эти общества поддерживают тесную связь с природой.

Мы считаем, что такой подход аналогичен подходу антрополога, который обращается к нематериальным аспектам культуры, раскрываемым художником. Мы задаемся вопросом, каков может быть антропологический профиль произведения искусства.

Слова: искусство, культура, образ, антропология

A modo introductorio desearíamos mencionar un concepto que subyace a esta investigación y que se refiere a lo que consideramos una condición constitutiva del arte, es decir, su capacidad de explorar, captar y develar lo intangible a través de su manifestación sensible, lo momentáneo transformándolo en eterno y lo local en universal. Estas reflexiones, necesariamente limitadas debido a exigencias editoriales, se circunscriben a la relación de la obra de los artistas propuestos con el medio en el cual vivieron y desarrollaron su actividad. Esta limitación no nos permite abordar otro aspecto de interés como por ejemplo la mirada de pintores viajeros que exploran la alteridad desde un punto de vista “externo” a una determinada comunidad. El abordaje se ha llevado a cabo con instrumentos conceptuales de la Historia cultural considerando que el encuentro de la misma con la antropología cultural ha expandido el horizonte de la historia llegando a investigar prácticas sociales, creencias, hechos, construcciones mentales, objetos. “...La historia cultural puede ser entendida ya no como una que produce conocimientos sobre el pasado sino como una que produce representaciones de acontecimientos pasados. Se trata de un saber que más que investigar la realidad histórica, estudia observaciones de dicha realidad”.¹ Consideramos que esta aproximación desde la historia cultural, que reconoce en el arte la capacidad de hacer manifiesto lo intangible y que estudia las observaciones de la realidad,

¹D. Guzman Vázquez, “La historia cultural como representación y las representaciones de la historia cultural”, *Cuadernos de Historia Cultural. Revista de Estudios de Historia de la Cultura, Mentalidades, Economía y Social*, 2, pp.18-19.

puede, en principio, constituir un método válido para afrontar una lectura crítica de toda tendencia artística.

Nuestra reflexión, como mencionado previamente, pretende situarse en línea con los conceptos fundantes de la Historia Cultural. Desde sus orígenes, este modo de aproximación a la historia, plantea el recurso a las imágenes artísticas como medio privilegiado de acceso a una cultura y a su interpretación dentro de un proceso histórico que involucra los fenómenos perceptivos y cognitivos. Jacob Burckhardt dedicó sus estudios a determinar la función del arte en la sociedad, la relación con el contexto histórico y con otros objetos y acciones, poniendo en evidencia la interdisciplinariedad presente en la obra de arte.

Jacob Burckhardt y Johan Huizinga, intentaron presentar lo que se podría llamar “*el retrato de una época*”. Se caracteriza por una búsqueda de la relación entre diversas artes, privilegiando la visión de conjunto por encima de la referencia a un sector particular. Los autores se valen de la hermenéutica, término que previamente designaba preferentemente la interpretación de textos bíblicos, para llevar a cabo un trabajo de interpretación del arte, de objetos y acciones como portadores de significado del ambiente cultural en el que tienen lugar. Estos autores producen un cambio extraordinario en el modo de ver la historia, dado que la aproximación cultural no era considerada seriamente por exponentes de la historia política porque la misma no encuentra su fundamento en documentos oficiales procedentes de archivos. Huizinga ha declarado que el objetivo principal del historiador de la cultura es el de comprender y exponer esquemas culturales,

describiendo temas, símbolos, sentimientos y formas, cuestionando la validez de una visión de la historia que prescinde de las personas concretas.²

“Burckhardt ranged widely, from ancient Greece via the early Christian centuries and the Italian Renaissance to the world of the Flemish painter Peter Rubens. He gave relatively little emphasis to the history of events...”³. Huizinga also ranged widely, from ancient India to the West ... (...) Huizinga declares that the principal aim of the cultural historian is to portray patterns of culture, in other words to describe the characteristic thoughts and feelings of an age and their expressions or embodiments in works of literature and art.”⁴

Aby Warburg junto a Cassirer, Gombrich y Panofsky, tenían como objetivo alcanzar una gran síntesis de la historia cultural asignando una función interpretativa al concepto “*esquema o formula visual*” en su transformación a través del tiempo y la diseminación geográfica. Especialmente en Estados Unidos y en Gran Bretaña, donde comienza a ser utilizado el método de Warburg que considera la evidencia visual como evidencia histórica.

Aby Warburg, sostenía que se podía recuperar el contexto original en el que fue producida la obra de arte, a partir de la obra misma, a través del estudio de la continuidad y las transformaciones de las imágenes era posible trazar la Historia de la (o de las) Culturas. La investigación de Aby Warburg y de Fritz Saxl, su cercano colaborador, encuentra

²Peter Burke, *What is Cultural History*(Cambridge: Polity, 2008), 9-10.

³*Ibidem*, 8.

⁴*Ibidem*, 9.

su dimensión filosófica en Ernst Cassirer con quien compartían la idea del compromiso por “*comprender la naturaleza y la historia de la expresión simbólica de la mente humana.*”⁵ Ellos influenciaron las investigaciones de Erwin Panofsky respecto a la imagen, los símbolos, como medios de expresión y comunicación, y su intención de superar el análisis puramente descriptivo de la imagen. En su búsqueda por encontrar el verdadero significado de la obra de arte ha definido la Historia del Arte como un método de interpretación en el cual el significado abarcaba el ámbito histórico, filosófico, religioso, y cultural. Durante su período de residencia en U.S.A., Panofsky, integra su posición teórica con la impostación pragmática americana, en la que predomina una perspectiva de la Historia del Arte diferente, como la representada por George Kubler. Kubler considera que no hay dos historias diversas, una del arte constituida por los objetos dotados de belleza y una historia material de los productos caracterizados por la utilidad:

“supongamos que nuestro concepto de arte pueda ser extendido y comprender (...) todos los artefactos humanos, desde los utensilios de trabajo a la escritura. Aceptar esta premisa significa simplemente hacer coincidir el universo de las cosas hechas por el hombre con la historia del arte, con la consiguiente e inmediata necesidad de formular una nueva línea de interpretación. De este modo desaparece toda distinción entre productos de utilidad práctica y productos estéticos, entre cosas e ideas, entre cultura material y cultura mental.”⁶

⁵Claudia Ceri Via, *Nei dettagli nascosto* (Carocci : Roma, 2009), 101.

⁶Ceri Via Claudia, *op. cit.*, 211.

La *historia de las cosas* pretende reunir ideas y objetos bajo el nombre de *formas visuales*, incluyendo en este término tanto los artefactos como las obras de arte, brevemente, toda materia trabajada por la mano del hombre... “*De todas estas cosas emergía una forma del tiempo, se delinea un retrato visible de la identidad colectiva, ya sea de una tribu, una clase o una nación.*”⁷ La estrecha vinculación de una cultura con su producción había sido ya expresada por Ernst Cassirer cuando afirma que “*el concepto de cultura no se puede separar de las formas y orientaciones fundamentales de la producción espiritual: el Ser no se puede comprender sino en el Hacer*”.⁸ La perspectiva de Kubler es particularmente sensible a la Antropología (especialmente la investigación de Alfred Louis Kroeber), ya que considera que comparten un común interés en los grandes temas de la continuidad y las transformaciones de una conducta, una costumbre, de un objeto, o sea el desarrollo de la cultura humana, de sus valores y la calidad simbólica que asumen los objetos y las ideas. En ámbito antropológico, Bronislaw Malinowski(1884-1942), define culturalmente el símbolo y muestra el rol que tiene en un grupo social:

“el utensilio usado se convierte en un elemento efectivo en la cultura sólo cuando se incorpora permanentemente al uso colectivo y el uso se transmite tradicionalmente ... Incorporación y transmisión implican un ulterior elemento, el reconocimiento del

⁷George Kubler, *The shape of time. Remarks on the History of Things* (New Haven-London: Yale University Press,1962), 17.

⁸Ernst Cassirer, *Saggio sull'uomo* (Roma: Armando Editore, 2009), 21.

valor. Y es aquí donde encontramos por primera vez el mecanismo de la simbolización.”⁹

Anticipamos así la centralidad del concepto de símbolo, dado que el mismo tiene la capacidad de concentrar la historia y los valores de una comunidad. De acuerdo a lo dicho el símbolo en general y el símbolo visual, en particular, en su condición de representación o imagen adquiere valor antropológico. Dado que nos preguntamos cómo pueden complementarse arte, antropología, buscamos primero intentar definir qué es la imagen. Hans Belting nos dice que la respuesta

“requires an anthropological approach because, as we will see, the answer is culturally determined and thus a fit subject for anthropological inquiry. A work or art is a tangible object with a history, an object that can be classified, dated, and exhibited. An image on the other hand, defies such attempts of reification, even to the extent that it often straddles the boundary between physical and mental existence. It may live in a work of art, but the image does not necessarily coincide with the work of art.”¹⁰

Y en este sentido la imagen como “*a mental construct*” solo puede ser concebida por el artista, a través de la obra de arte como medio. El artista puede capturar y transmitir lo intangible, considerando niveles de percepción, abstracción y aspectos psicológicos que contribuyen al conocimiento y comprensión de una cultura, como lo ha afirmado Hans

⁹Paul Bohannan – Mark Glazer, *High Points in Anthropology* (New York: Alfred Knopf, 1988), 286.

¹⁰Hans Belting, *An Anthropology of Images* (Princeton: Princeton University Press, 2011), 1-2.

Belting. Estos artistas reconocen los aspectos culturales, sin emitir juicio de valores. Como el antropólogo, se establecen en una comunidad para compartir la vida y su cultura, ambos con sus propios conocimientos, con el deseo de mostrar aspectos sociales, políticos y culturales. Como expresamos el artista captura y transmite lo intangible, teniendo en cuenta niveles de percepción que enriquecen y nos acercan a estas sociedades, su cultura y a su relación con el ambiente natural.

Sobre la base de estos conceptos queremos observar la producción pictórica argentina, de la cual destacamos la obra de algunos artistas mediante las cuales se hace visible la multiculturalidad, las historias locales y la simultánea convivencia de valores. Hacemos referencia, por ejemplo, a autores como Antonio Berni, quien explora la problemática social de la clase trabajadora, Benito Quinquela Martín a quien se debe una vívida representación de la actividad cotidiana y las rígidas condiciones de la vida portuaria de Buenos Aires, Rodolfo Elizalde que elabora simultáneamente temática urbana y temática rural litoralense, Fidel Roig Matons quien plasmó la vida en las lagunas de Guanacache (ciudad de Mendoza), Raúl Domínguez que estudió la vida en las islas del Paraná (frente a las costas de la ciudad de Rosario).

Para esta exposición nos detendremos en las obras de Fidel Roig Matonsy de Raúl Domínguez particularmente ligadas a los valores de una cultura integrada con su ambiente natural. Ambos son conocidos como artistas vinculados a una geografía determinada, Roig Matons, el pintor del desierto, y Raúl Domínguez, el pintor de las islas. En los dos casos el nombre que los caracteriza contiene una marcada

referencia con el territorio, más aún, con la cultura del territorio dado que sus obras no pueden pensarse reductivamente como sólo retratos o paisajes. La obra de ambos va más allá de estas categorías e indaga la relación de la comunidad con la naturaleza, la producción por medio del trabajo, creencias y mentalidades. Un factor que ha influido en la elección de estos artistas es el hecho de haber tenido la oportunidad de conocer personalmente (por haber vivido) los ambientes geográfico-culturales de Guanacache y de las Islas del Paraná en una época ciertamente posterior a aquella en que ha tenido lugar el trabajo de los maestros y el descubrimiento personal de la obra nos ha permitido recuperar fragmentos de la condición originaria del territorio, un escenario que ha cambiado quizás irreversiblemente. El recorte del campo se basa también en un ulterior interesante factor que emerge de la obra de los artistas y se trata de la posibilidad de la cultura de desarrollarse en simbiosis con la naturaleza. La aproximación que planteamos está centrada en la diversidad cultural, no se trata de una visión retrospectiva o nostálgica del pasado sino de un modo de interpelar el presente. *“El arte del pasado no es un problema del pasado, sino del presente.”*¹¹

Fidel Roig Matons, retrató personas y costumbres del territorio de las Lagunas de Guanacache, situadas en el noreste de la provincia de Mendoza, Argentina y Raúl Domínguez quien fuera el pintor de las islas del Paraná, provincia de Santa Fe, Argentina.

¹¹Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana* Vol.II, *Da Giotto a Leonardo* (Milano: Sansoni, 2002³), 4.

Fidel Roig Matons, nació en Gerona en 1885. Se radica en Mendoza y entre los años 1922 y 1936 se trasladó al departamento de Lavalle y vivió con los habitantes de las Lagunas de Guanacache, los cuales, de acuerdo a estudios históricos,

“vivían en grupos de entre treinta y ochenta personas, pescaban en balsas de juncos, sembraban, cazaban pumas, zorros y liebres y recolectaban el algarrobo”. “Las lagunas de Guanacache conforman un complejo de lagunas y bañados que se extiende a lo largo de los actuales límites provinciales de San Juan, Mendoza y San Luis, abarcando un total de más de cien mil hectáreas. No obstante, este sistema palustre viene sufriendo un proceso de desecamiento desde inicios del siglo XX, ocasionado en parte por la captación de los ríos encargados de abastecerlo, lo que provocó la migración de gran parte de su población en busca de trabajo y mejores condiciones de vida durante las primeras décadas del siglo XX.”¹² “La denominación de ‘Pueblo Huarpe’ en los documentos oficiales remite a los miembros de la comunidad Huarpe de Guanacache, y el hecho de que se enfatice en el carácter de Pueblo está relacionado a que desde el gobierno provincial se consideraba necesario que el estado nacional reconozca al Pueblo Huarpe como ‘pueblo-nación’, pero como no se le concede, y hasta que eso suceda, provisoriamente se lo equipara a un municipio.”¹³

¹²Aldana Calderón Archina, “Reparación histórica y municipalización: el caso de la comunidad Huarpe de Guanacache, San Luis-Argentina”, *Estudios en antropología social*- Nueva serie-1(2) (2016): 55.
CONICET_Digital_Nro.b57c1de9-a833-4a52-9951-cf1966ee923e_A.pdf

¹³*Ibidem.*, 55.

En la obra del canoero se nos ofrece un espacio de serenidad, silencio, quietud y ausencia, logrado con un equilibrio formal entre la verticalidad del canoero (en sentido espiritual) y la horizontalidad de la canoa y de la línea de horizonte (referida lo terrenal). La posición del cuerpo transmite una imagen de equilibrio en la relación con su ambiente natural. La diagonal representada en el remo equilibra el espacio, y conecta al canoero con las raíces locales y las diversas dimensiones del espacio físico infinito. Estas dos dimensiones, natural y sobrenatural (agua y cielo) quedan definidas por el artista mediante la composición de los dos planos de color distinguibles por la línea de horizonte y articulados a través del cuerpo del canoero. Una luz melancólica envuelve la escena.

Como la canoa hecha de juncos, el canoero se mimetiza con la naturaleza. No hay colores que descompongan la unidad compositiva, la representación es sutil, ligera, casi transparente para no interrumpir o alterar el espacio circundante, el cual también la envuelve a modo de la propia cosmovisión. El color y la figura esbozada de la imagen del canoero, se conecta con la imagen del junco que inevitablemente se degradará, sugiriendo una simbiosis con la naturaleza cíclica de la vida. La figura ocupa la posición central en el espacio del cuadro, poniendo en evidencia como el canoero se apropia del ambiente natural como espacio existencial. Éste es el espacio de la vida, en los rasgos elusivos del lagunero y en la posición casi inmóvil de su figura se insinúa la ausencia de una perspectiva teleológica.

Otros aspectos de la comunidad, son plasmados por el autor en las imágenes de retratos individuales, en las expresiones

de los rostros y en las miradas que parecen trascender lo inmediato.

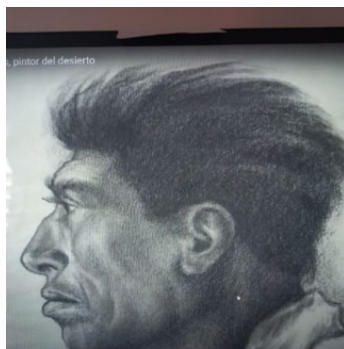
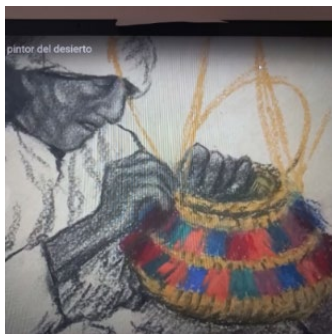
El rostro de la mujer anciana trabajando en alfarería, es una imagen de la relación con la Madre Tierra, que provee el material para la producción y la supervivencia. En esta figura aparece el valor del tiempo, los saberes adquiridos, la relación armónica con la Tierra, no hay tensión en el rostro, están presentes las huellas del tiempo, la memoria y la historia, la piel arada por el sol y la sequedad del clima que conforman y delimitan esta cultura del desierto y la laguna. Un rostro intenso que enfatiza el encuentro entre naturaleza y cultura.

También en el perfil del Indio Carmen, hace una referencia a la comunidad, por un lado la condición de retrato le otorga un estatuto histórico, lo presenta como personaje histórico (la documentación escrita de Roig Matons parece indicar que conocía los sucesos protagonizados por un familiar del Indio Carmen, llamado Santos Guayama, asesinado en la defensa del territorio). Por otra parte los rasgos realistas tan acentuados del perfil, implican una problematización de la realidad en el sentido que cuestiona la hegemonía cultural de matriz europea e introduce la diversidad



Canoero. Autor F. Roig Matons. Foto: Huellas Cuyanas, blogspot.com.ar Portada F. Roig Matons, Pintor del desierto UNCUYO, 1999.

Canoer. Autor F. Roig Matons. Foto: F. Roig Matons, Pintor del desierto, EDIUNC, UNCUYO, 1999, Microdocumental.



Retrato Indio Carmen. Autor F. Roig Matons. Foto: F. Roig Matons, Pintor del desierto, EDIUNC, UNCUYO, Microdocumental.

Cetera de Guanacache. Autor: F. Roig Matons Foto: F. Roig Matons. *Pintor del Desierto*, EDIUNC, UNCUYO, Microdocumental

Raúl Domínguez, nació en 1918, en la ciudad de Rosario, Argentina, estudioso e investigador del Litoral, vivió en el Charigüé, Entre Ríos casi durante 70 años y desarrolló gran parte de su actividad artística en el escenario constituido por las Islas del Paraná que se encuentran entre la ribera frente a Rosario y la ribera de Entre Ríos. *“Comienza a pintar las islas porque amaba la naturaleza, su gente, los lugareños y su arqueología, por este motivo, compraron un terreno en el que levantaron su rancho, el Chaná, haciendo referencia a las comunidades Chaná, ubicado en el Charigüé, y allí se instaló para pintar con detalle el entorno: desde restos arqueológicos indígenas, hasta retratos de pescadores”*.¹⁴ Acompañó su trabajo artístico con la publicación de “El vocabulario insular ilustrado”, en una intención de recopilar la lengua del lugar.

“La nación Chaná, pueblo originario, se expandió desde el Paraná medio santafesino, aproximadamente desde la localidad de Malabrigo, hasta el delta bonaerense, todas sus costas lindantes, toda la provincia de Entre Ríos, sur de Corrientes, el Río Uruguay y parte de Uruguay sobre la vera del Río Negro... No eran guaraníes ni charrúas, tenían su propia lengua. La etnia Chaná navegó por el Paraná. Anduvo por estas costas las mismas que hoy disfrutamos en una tarde de sol. Cuidó de la naturaleza, de los árboles. Respetó la tierra, como un ser vivo. No es difícil imaginarlo cruzar el río con sus canoas, o escondidos en el mayor de los silencios, confundidos en las

¹⁴El artista que la ciudad olvidó, entrevista a Martín Raúl Domínguez por Alvaro Marocco, <https://www.lacapital.com.ar/cultura-y-libros/el-artista-que-la-ciudad-olvido-n1570265.html>

islas".¹⁵ Del mismo modo afirma Figueira que "los Chaná-timbú eran esencialmente canoeros".¹⁶

Nos detendremos en el conjunto de pinturas que se disponen en torno al hall principal de la Estación Fluvial de la ciudad de Rosario, en Argentina.

Verificamos en este grupo pictórico una tendencia a agrupamientos temáticos, pintura de peces, pintura de la flora, las leyendas, la ayuda colectiva, los trabajadores que muestran las fases del proceso de elaboración del junco, todo desarrollándose casi en un mundo primaveral.

Su obra más importante, la representación central para el salón de la Estación del Puerto de Rosario, es de gran formato, está llena de color, mito y leyenda, hay un uso intenso del espacio en la imagen, saturada de presencia de objetos de la naturaleza, hay movimiento, máscaras, figuras fantásticas, fantasía alrededor del Río Paraná, personaje central del cuadro y personificado de acuerdo a una matriz europea como un anciano de cabello blanco y largo con una vincha que lo vincula al atuendo tradicional del habitante de la isla. Su imagen es grande y voluminosa, es el Padre y Protector de la vida material y espiritual de los pobladores.

La magnitud de los cuadros y la inmediata posibilidad de comprensión del lenguaje pictórico lo acercan a la pintura de escala mural que ha tenido tendencialmente la intención

¹⁵Gabriel Cepeda, 2018. "Baigorria, territorio chaná". Acceso 24 septiembre 2023. <https://elurbanodigital.com/baigorria/item/5852-baigorria-territorio-chana>.

¹⁶José Joaquín Figueira - Dyothimen N. Rodríguez de Figueira, B.B.A.A. *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* 23-25, no.2 (1960): 23-29. <https://www.jstor.org/stable/40974366>.

de mostrar aspectos de la organización social. En este sentido la composición de cada uno de ellos es funcional, no es análoga a la realidad, muestra la flora, la fauna, un grupo de hombres trabajando, un grupo de mujeres trabajando, pero la idea que subyace y que transmite la imagen del conjunto es la de una sociedad organizada por funciones específicas. Muestra un grupo en la obra “*Primitivoisleño*” la recolección de la pesca, la caza y la manufactura obtenida pertenecen al grupo, en “*Cortadores de juncos*” se muestra un proceso de trabajo, primero el corte, luego el atado y finalmente el transporte de los juncos. En el tratamiento de la tela de los pantalones del cargador de juntos, en su analogía con el juncal, aparece la idea de que la vestimenta proviene del producto de su trabajo.

La abundancia de elementos y el grado de categorización de los mismos que configuran las imágenes proponen una relación de utilidad con las cosas, una base material para la posibilidad de intercambio dentro de un marco de cooperación. (*Concepto de Ayuda mutua Kropotkin 1922*)

Las obras ofrecen un exhaustivo y detallado relevamiento de objetos, especies florales, fauna, vestimenta, utensilios y personas pero esto no se traduce en una actitud etnológica, el artista quiere mostrarnos a través de la materialidad, la situación en términos simbólicos e históricos. En este sentido la obra de arte está aportando algo más específico al estudio científico antropológico. A través de la obra podemos participar e intuir el mundo abstracto e intangible que el artista estructura haciendo mediante la imagen, inteligible una cultura.



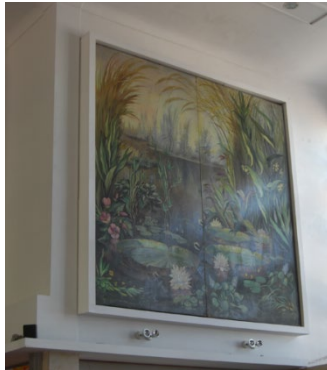
El Paraná de las leyendas



Cortador de paja



Primitivo indígena isleño



Flora



Fauna acuática

Las Islas del Paraná. Autor: Raúl Domínguez. Estación Fluvial de la Ciudad de Rosario, Argentina. Foto del autor.

En estas imágenes artísticas de las Lagunas de Guanacache y de las islas del Paraná, árido y húmedo, laguna y río, se cristalizan dos conceptos: uno es la relevancia y la importancia del clima, de la geografía, el suelo y la orografía

en relación con la cultura. Sendas expresiones figurativas, la de Matons y la de Domínguez transmiten la sinergia existente entre el hombre y la naturaleza, la estrecha dependencia de la comunidad con relación al ambiente y su conocimiento para vivir en ese medio. Otro concepto es la ayuda mutua entre los miembros de cada comunidad. No obstante estas relaciones están presentes, los artistas interpretan la manera en la que de cada grupo establece esta comunicación sea con la naturaleza o con sus pares.

No se trata de una mirada nostálgica dirigida hacia el pasado, no entiende un retorno a una visión de un mundo que fue, los autores hacen emerger en la representación una cultura, con sus valores, que no tiene que ver con alguna nostalgia de tipo antropológica. La mirada artística desvela una cultura, permitiendo abatir muros, permitiendo incluir las comunidades y sus valores en el marco amplio de la definición del concepto de Cultura:

“Cultura o civilización, consideradas en su amplio sentido etnográfico, es aquella compleja totalidad que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, ley, costumbre, y cualquier otra capacidad o hábito adquirido por el ser humano como miembro de una sociedad”¹⁷

Además de la pionera definición de Tylor, la definición de Cultura, de Clifford Geertz (antropólogo americano, 1926-2006), considera el arte en cuanto forma simbólica y su importancia como factor de producción y transmisión cultural, *“Un patrón de significados incorporados a formas simbólicas transmitido históricamente, un sistema de*

¹⁷Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture*, Vol I (London: John Murray, 1920), 1.

*concepciones heredadas expresadas en formas simbólica por medio de las cuales los seres humanos comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y actitudes acerca de la vida.*¹⁸

En términos de historia cultural podemos decir que ambos trabajos artísticos son una aproximación a la “*micro historia*”¹⁹ con el fin de explorar y tratar de recuperar las raíces culturales de una comunidad. La antropología ha inspirado la historia cultural, y nace, como hemos visto, vinculada a la producción cultural y a la expresión artística. Burckhardt y Huizinga afirman que ellas constituyen un modo de acceso no verbal a lo real y a la compleja totalidad que llamamos cultura.

Conclusión

La obra del artista, expresión simbólica, contiene por ello en sí misma el proceso que permite mediante interpretación decantar e identificar valores. Su visión descubre y hace inteligible la forma de vida de grupos sociales, ofreciendo algo más que información. El potencial del perfil antropológico de la obra de arte encuentra su fundamento en aquello que Boas enunciaba:

“permite revelar los factores ambientales que influyen una cultura, permite clarificar los aspectos psicológicos que conforman la cultura, contribuye a

¹⁸Peter Burke, op. cit, 37.

¹⁹“La micro historia fue una respuesta al encuentro con la antropología. La antropología ofrece un modelo alternativo de un caso de estudio amplio en el cual habría espacio para la cultura, para liberar del determinismo económico o social y para los individuos, rostros en una multitud.”Peter Burke, *What is Cultural History* (Cambridge: Polity, 2008), 44-45.

explicitar la historia del desarrollo local de una costumbre”.²⁰

El arte como el lenguaje posee una función reveladora, no son medios que representan algo conocido sino que hacen visible y comprensible lo intangible. El trabajo del artista, en este caso, pone en evidencia conceptos que trazan el camino hacia la superación de la hegemonía cultural, lo cual plantea la inclusión del otro. El perfil antropológico de la obra de arte pone de manifiesto la condición por la cual “*todas las culturas son equivalentes, no hay culturas inferiores ni superiores.*”²¹

Las obras de arte poseen la característica de poder ser reinterpretadas a través del tiempo encontrando nuevos significados. Nos hemos propuesto plantear una lectura en clave antropológica de la obra de nuestros autores dado que nos brindan la posibilidad de acceder a aspectos culturales de las comunidades enriqueciendo la comprensión de las mismas. Las obras de arte que hemos presentado no constituyen una mera descripción gráfica de rasgos u objetos, sino que, a través de las escenas de la vida cotidiana, hacen emerger también los valores y los modos de vida de una comunidad invitando al observador a descubrir aquello que llamamos lo intangible. Consideramos que esta aproximación a la obra de arte evita una interpretación de carácter sólo estético y amplía el horizonte de lectura. En este sentido, por ejemplo, podemos notar que el título con que ambos artistas son conocidos posee una connotación geográfica, pintor del desierto en el

²⁰Paul Bohannan – Mark Glazer, *op.cit.*, 90.

²¹*Ibidem*, 83.

caso de Roig Matóns y pintor de las islas en el caso de Domínguez. Nuestra reflexión nos permite conocer que han sido también los pintores de las culturas Huarpe y Chaná.

Bibliografía

Argan, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana* Vol.II, *Da Giotto a Leonardo*. Milano: Sansoni, 2002³AA.VV., *Guanacache. Fidel Roig Matóns, el pintor del desierto*. Colección Artes y Partes. EDIUNC: Mendoza, 2019².

Belting, Hans. *An Anthropology of images*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

Burke, Peter. *What is Cultural History*. Cambridge: Polity, 2008.

Bohannan, Paul – Glazer, Mark. *High Points in Anthropology*. New York: Alfred Knopf, 1988.

Calderón Archina, Aldana. “Reparación histórica y municipalización: el caso de la comunidad Huarpe de Guanacache, San Luis-Argentina”, *Estudios en antropología social- Nueva serie-1(2)* (2016). CONICET_Digital_Nro.b57c1de9-a833-4a52-9951-cf1966ee923efA.pdf

Cassirer, Ernst. *Saggio sull'uomo*. Roma: Armando Editore, 2009.

Cepeda, Gabriel. 2018. “Baigorria, territorio chaná”. Acceso 24 septiembre 2023. <https://elurbanodigital.com/baigorria/item/5852-baigorria-territorio-chana>.

Ceri Via, Claudia. *Nei dettagli nascosto*. Carocci: Roma, 2009.

Domínguez, Martín Raúl. “El artista que la ciudad olvidó”, entrevista por Alvaro Marocco, <https://www.lacapital.com.ar/cultura-y-libros/el-artista-que-la-ciudad-olvido-n1570265.html>

Figueira, José Joaquín y Rodríguez de Figueira Dyothimen N., B.B.A.A. *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* 23-25, no.2 (1960): 23-29. <https://www.jstor.org/stable/40974366>.

Kahn, J.S.. *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.

Kubler, George. *The shape of time. Remarks on the History of Things*. New Haven-London: Yale University Press, 1962.

Tylor, Edward Burnett. *Primitive Culture, Vol I*. London: John Murray, 1920.

La autora

María Cristina Dawson. Arquitecta UNR Argentina. Se especializa en restauración y conservación de Bienes Culturales en relación con la Historia y la Historia del Arte. *Master II Livello Restauro Architettonico e Recupero Edilizio, Urbano e Ambientale, UniRoma Tre.* *Master II Livello Culture del patrimonio, conoscenza, tutela, valorizzazione, gestione, UniRoma Tre.* Doctora en Historia UNCuyo, Argentina. Miembro Instituto de Historia del Arte, UNCuyo, Argentina.

 <https://doi.org/10.48162/rev.45.011>

“Los supremos modelos de lo hermoso”: comercio de reducciones de la Venus de Milo (Buenos Aires, 1900)

*The supreme models of beauty": trade in reductions of the
Venus de Milo (Buenos Aires, 1900)*

*Os supremos modelos do formoso": comércio de reduções
da Vênus de Milo (Buenos Aires, 1900)*

*Les modèles suprêmes du beau" : commerce de réductions
de la Vénus de Milo (Buenos Aires, 1900)*

*Высшие образцы прекрасного": торговля редукциями
Венеры де мило (Буэнос-Айрес, 1900).*

Gallipoli, Milena

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (Universidad Nacional de San
Martín y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Buenos Aires.
milenagallipoli@gmail.com
mgallipoli@unsam.edu.ar

Resumen

El artículo analiza el comercio de reducciones de obras de la Antigüedad clásica durante las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires, Argentina. Se toma el caso de estudio de la *Venus de Milo* dada su popularidad en la comercialización de sus reducciones y su prolífica aparición en las fuentes de época escritas y visuales. Una primera sección

Gallipoli, Milena. “Los supremos modelos de lo hermoso”: comercio de reducciones de la Venus de Milo (Buenos Aires, 1900”, en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 41, NE – julio-noviembre 2023 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp. 381-417.

examina las estrategias de venta a partir de la importación y la producción local de pequeñas Venus. Por otra parte, se indagan la caracterización de sus consumidores. Se argumenta que detecta una diferenciación en el consumo a partir de uno de "buen gusto" por su inserción y vinculación con el campo artístico, y otro de "mal gusto" guiado por una función de ostentación.

Palabras clave: Palabras clave: *Reducciones; Copia; Tradición clásica; Comercio; Argentina; Venus de Milo*

Abstract

This article analyzes trade of Classical Antiquity reductions during the first decades of the 20th century in Buenos Aires, Argentina. As case study, Venus de Milo is analyzed due to its popularity in the commercialization of its reductions and its prolific appearance in written and visual sources of the time. Firstly, sales strategies based on the import and local production of small Venus' statues are examined. Later, the features of its consumers are investigated. It is argued that there is a difference in consumption: one of "good taste" due to its insertion and link with the artistic field, and another of "bad taste" guided by ostentation.

Keywords: Reductions, copy, classical tradition, trade, Argentina, Venus de Milo.

Resumo

O artigo analisa o comércio de reduções de obras da Antiguidade clássica durante as primeiras décadas do século XX em Buenos Aires, Argentina. Toma-se o caso de estudo da Vênus de Milo dada a sua popularidade na comercialização de reduções a sua prolífera aparição nas fontes de época escritas e visuais.

Uma primeira seção examina as estratégias de venda a partir da importação e da produção local de pequenas Vênus. Por outra parte, se indagam a caracterização dos seus consumidores. Argumenta-se que detecta uma diferenciação no consumo a partir da gente de "bom gosto" pela sua inserção e vinculação com o campo artístico, e outro de "mal gosto" guiado por uma função de ostentação.

Palavras chaves: *Reduções, cópia, tradição clássica, comércio, argentina, Vênus de Milo.*

Résumé

L'article analyse le commerce des réductions d'œuvres de l'Antiquité classique au cours des premières décennies du XXe siècle à Buenos Aires, en Argentine. On prend le cas de l'étude de la Vénus de Milo compte tenu de sa popularité dans la commercialisation de ses réductions et son apparition prolifique dans les sources d'époque écrites et visuelles. Une première section examine les stratégies de vente à partir de l'importation et la production locale de petites Vénus. Par ailleurs, la caractérisation des consommateurs est recherchée. On fait valoir qu'il détecte une différenciation dans la consommation d'un "bon goût" par son insertion et son lien avec le champ artistique, et un autre "mauvais goût" guidé par une fonction d'ostentation

Mots clés: Réductions, copie, tradition classique, commerce, Argentine, Vénus de Milo

Резюме

В данной статье анализируется торговля редуциями произведений классической древности в первые десятилетия XX века в Буэнос-Айресе (Аргентина). В качестве примера взята Венера Милосская, учитывая ее популярность при коммерциализации ее редуций и ее частое появление в письменных и изобразительных источниках того периода. В первом разделе рассматриваются стратегии продаж, основанные на импорте и местном производстве небольших Венер. С другой стороны, исследуется характеристика их потребителей. Утверждается, что в потреблении обнаруживается дифференциация между "хорошим вкусом", обусловленным его приобщением и связью с художественной сферой, и "плохим вкусом", руководствующимся функцией показности.

Слова: Редуция, копирование, классическая традиция, торговля, Аргентина, Венера де мило.

1. Introducción

Toda obra maestra es imitada. Así existen millones de Venus de Milo, cuando es uno solo el original. Al igual, la yerba paraguaya tiene no ya solamente imitadores, sino hasta usurpadores a granel...¹

Valoradas entre “elección que jamás pasará de moda” y “mamarrachos *pour l’exportation*”,² fue frecuente el uso de reducciones de motivos de la Antigüedad clásica para la decoración de hogares privados en la Buenos Aires de fines del siglo XIX y principios del XX. Referencias a copias reducidas de famosas esculturas como la *Venus de Milo* hacían su aparición en fotografías de mansiones de la elite porteña, en descripciones literarias y en publicidades de venta de objetos de arte. Además de la existencia de una constante demanda de pequeñas copias de la Antigüedad que la justificaba, ciertas ventajas fomentaron su producción: la proliferación de tecnologías de reproducción; la falta de todo tipo de restricción relativa a derechos de autor y/o reproducción –en especial cuando había variaciones de tamaño entre originales y copias–; y la existencia de una variedad de motivos que incluían tanto tipologías e iconografías más bien genéricas (ninfas, sátiros, Tanagras, etc.) como obras de arte específicas (*Venus de Milo*, *Victoria de Samotracia*, etc.).

¹«Flor de Lis, Yerba genuina paraguaya», *Caras y Caretas*, n.º 1501 (9 de julio de 1927).

²Celestino L. Pera, «Bellas Artes», *Arte y Letras* 1, n.º 3 (18 de diciembre de 1892): 33-37.

El objetivo del presente artículo es caracterizar patrones de venta y compra privada de esta categoría objetual. Ante la dificultad metodológica de abordar el objeto de estudio en su conjunto, se propone un análisis de una compilación de fuentes y casos relativos a copias reducidas de la *Venus de Milo*. La justificación en dicha elección radica no sólo en la cantidad y variedad de referencias históricas a ella, sino también en su conformación como ejemplo por antonomasia de una escultura canónica de la Antigüedad apta para la reproducción. En la Antigüedad grecorromana, la iconografía de la diosa Venus perdió su identidad hierática a favor de otra que combinaba funcionalidad y elegancia.³ Luego, en relación con la escultura de la *Venus de Milo*, descubierta en 1820 y alojada en el Museo del Louvre de París, también proliferó una función decorativa de sus copias. Por ejemplo, el poeta Jean Aicard (1848-1921) enfatizaba dicho carácter: “... ella se ha podido convertir en un tema favorito de decoración; por eso se la encuentra tanto en las habitaciones sin lujo como en los muebles preciosos de los palacios de Europa”.⁴

³Giandomenico Spinola, «Miniaturizing Greek masterpieces. Small size copies and their purpose», en *Serial / portable classic: The Greek canon and its mutations*, ed. por Salvatore Settis, Anna Anguissola y Davide Gasparotto (Milán: Fondazione Prada, 2015), 146.

⁴Jean Aicard, *La Vénus de Milo: recherches sur l'histoire de la découverte, d'après des documents inédits* (París: Sandoz et Fischbacher, 1874), 139. Traducción propia: “...elle a pu devenir un sujet favori de décoration; c'est pour cela qu'on la trouve dans les chambres sans luxe comme sur les meubles précieux des palais d'Europe”. Sobre la historia de la *Venus de Milo* cf.

Matthew Gumpert, «Venus de Kitsch: Or, The Passion of the Venus de Milo», *Criticism* 41, n.º 2 (1999): 155-185; Gregory Curtis, *Disarmed. The story of the Venus de Milo* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 2003) y Philippe Jockey, «The

Versiones reducidas de iconografías, tipologías y modelos escultóricos se produjeron desde la Antigüedad misma, con funciones que variaban desde lo religioso a lo decorativo. Estas copias en miniatura (*miniature copies*) “no eran necesariamente entendidas como productos de un arte menos elevado”.⁵ Sin embargo, la valoración de estos objetos, especialmente aquellos realizados a partir del siglo XIX, ha tendido a disminuir su valor estético debido a la mecanización de su manufactura. Al respecto, por ejemplo, Francis Haskell y Nicholas Penny en su reconocido libro *Taste and the Antique* afirman con contundencia que: “es posible que la promiscua familiaridad motivada por estas técnicas haya accidentalmente disminuido el *glamour* de las esculturas reproducidas”.⁶

Por otra parte, en otras interpretaciones sobre el universo objetual de copias reducidas, la tensión entre arte y comercio se resuelve a favor de lo mercantil y su abordaje tiende a cerrarse en términos peyorativos sobre las categorías de *biblot* u *objet d'art*,⁷ e inclusive de kitsch,

Venus de Milo: Genesis of a Modern Myth», en *Scramble for the Past: A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753-1914*, ed. por Zainab Bahrani, Zeynep Çelik y Ethem Eldem (Estambul: SALT, 2011), 219-339.

⁵Spinola, «Miniaturizing Greek masterpieces...», 145.

⁶Francis Haskell y Nicholas. Penny, *Taste and the Antique: The lure of classical sculpture 1500 -1900* (New Haven: Yale University Press,1981), 122. Traducción propia: “...it is possible that the promiscuous familiarity encouraged by these techniques may have unintentionally diminished the glamour of the statues reproduced”.

⁷ Si bien realizar un análisis teórico exhaustivo de estas categorías no es el objetivo de este trabajo, cabe definir al *biblot* como un objeto pequeño y decorativo de escaso precio, mientras que el *objet d'art* implicaba cierta calidad en su manufactura y materiales. También, se puede identificar el empleo de terminologías como *knick-knacko* chuchería en español y *bric-à-brac* como en

aunque cabe aclarar que este concepto rara vez aparece en las fuentes de la época del recorte a abordar.⁸ La premisa que guía la lectura es que son meras mercancías, motivos transfigurados por la “*bibelotización* del arte”, un proceso de transformación de la obra de arte percibido como estético en un “*súper-bibelot*” disputando “*súper precios*” y en donde lo más importante es el poder comprarlo.⁹

La “degradación” resultante es del carácter artístico, no sólo del objeto en sí mismo, sino también del modelo. En este sentido, Sophie Schavelberg argumenta que para el caso del modelo griego, su crisis se dio porque fue “devaluado por la reproducción mecánica con intención decorativa, las obras antiguas perdieron todo interés para los artistas en la búsqueda de nuevas formas”, y que la “reproducción en masa” engendró un sentimiento de “rechazo” y “disgusto”.¹⁰

conjunto o ensamblaje de diversos objetos. Cf. Rémy G. Saisselin, *The bourgeois and the bibelot* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1984).

⁸ Tomamos la caracterización del kitsch de Matei Călinescu como un producto de la modernidad que define como “una forma estética específica de la mentira” que se relaciona con la ilusión moderna de que la belleza podía ser comprada y vendida como mercancía. Matei Călinescu, *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1987), 229. También cf. Clement Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch», en *A History of the Western Art Market: A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, ed. Por Titia Hulst (Oakland: University of California Press, 2017), <https://doi.org/10.1525/9780520340770>; Abraham Moles, *El Kitsch. El arte de la felicidad* (Barcelona: Paidós, 1990) y Gilles Dorfles, *Kitsch. An anthology of bad taste* (Londres: Studio Vista, 1970).

⁹Saisselin, *The bourgeois and the bibelot...*, xv. A continuación, Saisselin también define la *bibelotización* del arte como la forma burguesa de aprehender y comprender arte, relacionada con la posesión, la adquisición y la producción.

¹⁰Sophie Schvalberg, *Le modèle grec dans l'art français: 1815-1914* (Rennes: PU Rennes, 2013), 228. Traducción propia: “Dévaluées par la reproduction mécanique à visée décorative, les œuvres antiques perdent tout intérêt pour les artistes à la recherche de formes nouvelles”.

Dentro de esta lógica, lo clásico se reproduce a sí mismo de forma adecuada solo a través de un aceitado engranaje institucional de educación, producción y exhibición al interior de un campo artístico. En cambio, cuando la reproducción vuelve comercial y masivo a sus productos, se da una “promiscua familiaridad” que solo disminuye el “*glamour*” de lo clásico.

Aquí, la pregunta que se procura responder es: ¿cómo se caracterizó a quienes poseían pequeñas *Venus de Milo*? Más aún, si existía una demanda de dichos objetos, ¿qué tipo de oferta se conformó? ¿Es posible dilucidar con mayor detenimiento cómo se desplegó la tensión entre arte y comercio a partir de las fuentes de época? En Buenos Aires, las últimas décadas del siglo XIX se caracterizaron por la instalación y el crecimiento del consumo de arte y de objetos afines. La consolidación del mercado artístico ha sido una temática profusamente abordada por la historiografía local. Roberto Amigo analizó el “resplendor de la cultura del bazar” en los años de 1880 caracterizado por el aumento en la importación de obras de arte y objetos junto a nuevas formas de exhibición.¹¹ Para las primeras décadas del siglo XX, Patricia Corsanise concentró en indagar las modalidades de venta de productos artísticos en la Calle Florida a partir del uso de vidrieras y escaparates que apelaban a atraer la atención de paseantes –que no necesariamente eran consumidores potenciales ni pertenecían a un grupo social que conocía de arte–.¹² Y,

¹¹Roberto Amigo, «El resplendor de la cultura del bazar», *Razón y Revolución*, n.º 4 (1998): 1-13.

¹²Patricia Corsanise, «Escaparates y vidrieras en la calle Florida», en *La ciudad revelada. Lecturas de Buenos Aires: urbanismo, estética y crítica de arte en La*

principalmente, María I. Baldasarre, abordó la conformación del mercado del arte y objetos artísticos y el rol que jugó la prensa y la literatura en su caracterización en función de indagar la emergencia del coleccionismo y su injerencia en la consolidación del campo artístico local.¹³

En general, para el contexto local, la instalación del comercio artístico fue calificado en términos negativos, tanto por las fuentes de la época como por la historiografía. “El Comercio y el Arte han sido, son y serán siempre dos cosas diametralmente opuestas” se anunciaba en 1909 desde las páginas de la revista artística *Athina*¹⁴. Predominó la idea de la ciudad de Buenos Aires como un mercado de “mala pintura” en donde había grandes riesgos de adquirir imágenes “de bazar” de dudosa calidad y autoría dado que “se temía que el predominio de la calidad mercantil de las producciones artísticas terminara por afectar el progreso del gusto local”.¹⁵ Sin embargo, dicha contraposición se ha generado con el foco puesto en el desarrollo del campo artístico institucionalizado local junto con la problemática del desarrollo del arte nacional... y con la pintura como principal objeto de estudio. Como señala Larisa Mantovani, la pintura y la escultura ostentaron un carácter preferencial

Nación, 1915-1925, ed. por María I. Saavedra (Buenos Aires: Editorial Vestales, 2004), 74-96.

¹³María Isabel Baldasarre, «Consumos privados, destinos públicos. Emergencia y consolidación del coleccionismo de arte en Buenos Aires en el proceso de construcción del campo artístico (1880-1910)» (tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2004) y María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires* (Buenos Aires: Edhasa, 2006).

¹⁴«El comercio y el arte. Avisosenlostelones de teatro», *Athinae* II, n.º 7 (marzo de 1909): 26-27.

¹⁵Amigo, «El resplandor de la cultura del bazar», 9.

en los diferentes espacios artísticos y, podríamos agregar, los análisis sobre la relación y la tensión entre arte y comercio tienden a abordar ambos conceptos en conjunto y relacionalmente, estableciendo como premisa de base la valoración de lo artístico en desmedro de lo comercial.¹⁶

No obstante, al pensar la circulación de copias reducidas de obras de arte emergen una serie de particularidades que se procuran examinar en el presente artículo. Una primera parte analiza la existencia de una doble oferta de reducciones dada por la convivencia de la importación de objetos extranjeros y una producción local. La segunda sección se desplaza hacia la problemática del consumo y la caracterización y valoración de los consumidores (en masculino adrede) a partir de la pesquisa de una serie de fuentes icónicas y literarias. Por último, un apartado final procura plantear los vínculos entre los objetos analizados, la categoría de kitsch y su vinculación con el “buen” y “mal” gusto.

2. Los vendedores de Venus

¹⁶Larisa Mantovani, «Se prefiere siempre el sello de París’: Las artes decorativas en la Exposición Internacional del Centenario en Argentina, 1910», *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 10 (2022): 233-257, <https://doi.org/10.25025/hart10.2022.08>.

El Museo Histórico Sarmiento posee en su colección un ejemplar de copia en hierro y yeso patinado de una *Venus de Milo* de 98 cm. de altura



Fig. 1. Editeur. Frers. Bisse, *Venus de Milo*. Hierro, yeso, pintura, 98 x 30 x 34 cm. Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires, MHS 158.

Según catalogaciones del museo, la pequeña *Venus* había pertenecido a Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), e, inclusive, su pátina habría sido pintada de su mano,

imitando el bronce.¹⁷El ejemplar posee la inscripción de "Editeur. Frers. Paris. Bisse", de modo que se trata de un producto extranjero. Según relata Torres Roggero, Sarmiento en efecto adquirió una *Venus de Milo* en París, aunque en este caso de bronce, a la cual le grabó la inscripción de "A la grata memoria de las mujeres que me amaron y me ayudaron en la lucha por la existencia".¹⁸ No obstante el carácter anecdótico de la segunda Venus, cuya inscripción se convirtió en una suerte de máxima sobre Sarmiento y las mujeres, es interesante notar la necesidad del viaje como medio de obtención de la reducción.

Para la ciudad de Buenos Aires, el paso del siglo XIX al XX se caracterizó a grandes rasgos por un proceso de modernización que implicó la incorporación a la economía mundial capitalista y una notoria expansión del consumo. A pesar de que la elite porteña continuó utilizando el viaje a Europa, y en particular a París, como una ocasión para hacer compras de mobiliarios, vestuarios y colecciones artísticas, también desde la propia ciudad aumentó significativamente la afluencia de objetos importados.¹⁹ La Calle Florida fue una de las principales arterias comerciales y culturales del entramado urbano y allí se mantuvo la costumbre de ofertar *bibelots* y *objets d'art*. Baldasarre caracteriza las primeras décadas de 1900 como un momento

¹⁷Augusto Belín Sarmiento, *El Relicario de Sarmiento. En busca de asilo* (Asunción: Imprenta La Mundial, 1935), 20. Agradezco a Carolina Vanegas Carrasco por haberme compartido esta fuente.

¹⁸Jorge Torres Roggero, *Domingo Faustino Sarmiento: "Una cadena de amor* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011), <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgf1c7>.

¹⁹Sobre los viajes de la elite y sus consumos cf. Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008).

de progresiva especialización y diferenciación entre nuevas galerías con exposiciones artísticas temporales y tradicionales bazares dedicados a la venta de objetos y reproducciones.²⁰

En este respecto, un interesante caso de estudio es la Casa Renacimiento (calle Florida 361), fundada en 1909 dirigida por el marchante de arte Federico C. Müller.²¹ Durante 1910-11 la firma publicó en la revista *Athinae* una serie de artículos titulados “Bronces - Mármoles y Bibelots d’arts” en donde se presentaban y promocionaban objetos disponibles en tienda, desde cerámicas de gatitos de Copenhague, abanicos y bronce de vacas “originales” de Bouchard.²² Como afirma Mantovani, estos textos se asemejaban a publicidades aunque no eran estrictamente espacios de venta sino que se presentaban como notas

²⁰Baldasarre, «Consumos privados, destinos públicos...», 300. Específicamente, la autora enumera algunas casas de fines del XIX como la Casa Lacoste y Baron Hnos. y otros nuevos locales como Casa Renacimiento, Azaretto Hnos., Víctor Torrini y la casa Bellas Artes de Pedro Aristeguieta.

²¹ Müller fue un inmigrante alemán que llegó al país en 1905. Luego de instalar la Casa Renacimiento, concentró su labor como marchante de arte e instaló una galería dedicada exclusivamente al arte en 1914. Adquirió cierta notoriedad en el campo artístico por haber sido el soporte económico del pintor Fernando Fader y haber gozado de la exclusividad de sus ventas. Cf. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, «Salones y marchantes de arte en la Argentina (1890-1925)», *Archivo Español de Arte*, n.º 286 (1999): 159-170.

²² Cabe notar que a continuación de la nota de Casa Renacimiento aparecía una serie de artículos muy similares titulados “Mobiliarios de arte” que presentaban productos de la compañía nacional de muebles Descotte. Así, en unas mismas páginas, los lectores accedían a las últimas novedades de importación y de producción nacional.

editoriales.²³ Cada artículo esgrimía consejos y advertencias que proyectaban una imagen de la firma alejada del bazar. "El bazar es el enemigo del gusto",²⁴ condenaba una entrega, mientras que otro escrito precisaba "no confundir la obra de arte anhelada con el mamarracho de bazar, incapaz de inspirar sino ideas vulgares á condenados á contemplarlo en todo momento (sic.)".²⁵ También, quizás con la intención de atraer clientes a través del halago, exhortaba a quienes en años anteriores habrían sido condenados por su "mal gusto": "Los estancieros argentinos están en camino de volverse pronto los árbitros obligados del hombre mundial".²⁶ No obstante, es notorio que Müller haya elegido entre sus plataformas de promoción a la revista *Athinae*, dado que su público lector no eran necesariamente potenciales clientes de la elite o la burguesía porteña sino antes bien jóvenes estudiantes de artes.²⁷

²³Larisa Mantovani, «La institucionalización de las artes decorativas: vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)» (tesis doctoral. Universidad Nacional de San Martín, 2021), 60.

²⁴Casa Renacimiento, «Bronces - Mármoles y Bibelots d'arts», *Athinae* III, n.º 32 (28 de abril de 1911): 125.

²⁵Casa Renacimiento, «Bronces - Mármoles y Bibelots d'arts», *Athinae* III, n.º 25 (22 de septiembre de 1910): 31.

²⁶Casa Renacimiento, «Bronces - Mármoles y Bibelots d'arts», *Athinae* III, n.º 35 (31 de julio de 1911): 222.

²⁷La revista era publicada por el Órgano del Centro de Estudiantes de la Academia Nacional de Bellas Artes y dirigida por Mario Canale. Sobre *Athinae* cf. María Isabel Baldasarre, «La revista de los jóvenes: Athinae», en *Arte en Revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, ed. por Patricia Artundo (Rosario: Beatriz Viterbo, Rosario, 2008), 25-60.

Curiosamente, una de las entregas estuvo dedicada exclusivamente a copias de esculturas canónicas de la Antigüedad, junto a la reproducción de una *Venus de Milo*



Fig. 2. Casa Renacimiento. “Bronces - Mármoles y Bibelots d’arts”.Athinae III, n.o 33 (29 de mayo de 1911): 159.

El relato que la acompañaba apelaba a un doble público. Por una parte, enunciaba una lección sobre las “garantías de gusto” de las copias en bronce o mármol de obras de la Antigüedad, que siempre eran demandas: “Al elegir bronce u mármol para el adorno de su casa, el aficionado puede errar, entre lo moderno. Jamás podrá equivocarse tomando reproducciones del arte antiguo. Nadie nunca podrá echarle en cara su falta de gusto (...) son y serán á través de los tiempos los supremos modelos de lo hermoso, los más puros

ejemplos de la perfección en el arte”.²⁸ Pero, por otra parte, también el artículo hacía una referencia explícita a los lectores de *Athinae*: “Puede ser que nuestros lectores encuentren poco moderna la «Venus de Milo» y que falta de actualidad su reproducción en «Athinae». Les observaremos que lo bello siempre es de moda y agregaremos que si les damos hoy, para que con ella se recreen la vista, «se limpien el ojo», como dicen los franceses, y descansen así un poco de la contemplación de tantas obras Lola morescas”.²⁹

Además del ataque a la obra de la escultora argentina Lola Mora (1866-1936), quien no se encontraba exenta de controversias en el momento,³⁰ es interesante notar la contraposición entre aquellas manifestaciones artísticas “modernas”, pero que eventualmente perderían actualidad, y la eternidad de lo antiguo: “lo bello siempre es de moda”. En este sentido, se puede detectar cierto guiño a los y las estudiantes de la Academia de Bellas Artes que apelaba a que no produjeran obras “lola morescas” al mismo tiempo que acercaba los “bronces, mármoles y *bibelots d’art*” al campo artístico institucionalizado.

Por otra parte, además de la presencia de productos importados, se detectó al menos un productor local de

²⁸Casa Renacimiento, «Bronces - Mármoles y Bibelots d’arts», *Athinae*, III, n.º 33, (29 de mayo de 1911): 159.

²⁹Casa Renacimiento, «Bronces - Mármoles y Bibelots d’arts», *Athinae*, III, n.º 33, (29 de mayo de 1911): 159.

³⁰Dolores “Lola” Mora fue una reconocida escultora argentina que gozó de múltiples encargos escultóricos en el periodo, siendo la *Fuente de las Nereidas* (1903) la más importante y controversial. Sobre su obra cf. Patricia Corsani, «Honos y renuncias. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates», *Anais do Museu Paulista* 15, n.º 2 (2007): 169-196.

reproducciones de la Antigüedad en yeso: el taller de escultura artística de Davino Girolami (calle Bernardo de Irigoyen 1408). Si bien al parecer Girolami se enfocó en proveer modelos didácticos en yeso para instituciones artísticas, sus publicidades promocionaban que era la “única casa en Buenos Aires que cuenta con los verdaderos originales” y, entre la amplia variedad de piezas ofertadas, hasta incluía una fotografía de otra *Venus de Milo* reducida

Asimismo, una entrevista en *Caras y Caretas* anunciaba con orgullo que él era el poseedor del molde del busto de la *Venus de Milo*, aunque: “Si recibe un encargo por el medio cuerpo superior, Girolami puede darlo en un precio discreto, pero si le piden la Venus completa, entonces tiene que recurrir a un colega, que por la parte inferior le pide más que lo que cobra el señor Girolami por cinco bustos”.³¹ La entrevista incluía imágenes de algunos de los tantos modelos que conformaban “la colección más completa que existe en el país de moldes para reproducir obras clásicas”,³² entre ellos un busto de un *Esclavo* de Miguel Ángel y una *Venus Capitolina* –“Venus figuran todas” aclaraba el autor del artículo–, junto con una fotografía del escultor en plena labor de emprolijar un busto de yeso junto a su hijo y un sinfín de fragmentos de esculturas y moldes.

En suma, en casos como las pequeñas *Venus de Milo*, la cuestión entre una producción de importación y otra local no se presentó necesariamente como una tensión o

³¹Tomás Antuña, «El fabricante de obras de arte», *Caras y Caretas*, n.º 961 (3 de marzo de 1917).

³²*Ibidem*.

competencia.³³ Antes bien, prevalecía el énfasis sobre la Antigüedad representada y en su valor de modelo de belleza antes que en una marca de fábrica o de autor. Quienes vendían reducciones procuraban promocionar sus productos para captar clientes. La Casa Renacimiento apelaba a una garantía de gusto dada por el motivo antiguo mientras que Girolami enfatizaba la originalidad de sus moldes y la calidad de la manufactura. Más aún, las plataformas elegidas para mostrar dichos productos eran afines al campo artístico, así, el énfasis en lo mercantil era convenientemente omitido en pos de establecer un vínculo armónico entre el arte y el comercio, ya sea a través de proveer de aquellos “modelos supremos de lo hermoso” para guiar en la enseñanza o inspirar a los jóvenes estudiantes a producir obras “clásicas” y no “lola morescas”.

3. Los compradores de Venus

Al momento de reflexionar sobre el consumo y evaluar la posesión de pequeñas reproducciones de la Antigüedad, se propone como corpus el análisis de algunas imágenes junto con fragmentos literarios y de prensa que mencionan su consumo y posesión privada. Baldassarre consideró a la “literatura como testigo de nuevos consumos” y pesquisó cómo desde la palabra escrita se esgrimió el juicio del “buen” y “mal” gusto. En un extremo se construyó a la figura del rastacuero que sólo procuraba exhibir su capacidad de gasto conspicuo en oposición al grupo de los “verdaderos

³³ Por el contrario, Mantovani (2022) analiza cómo en el contexto del Centenario (1910) sí se dio una tensión entre las artes decorativas de producción local y la importación y consumo de objetos de lujo europeos.

amateurs”, quienes eran posicionados como cómplices de aquél potencial gusto artístico en formación.³⁴

TALLER DE ESCULTURA ARTISTICA
DE
DAVINO GIROLAMI

Se encarga de cualquier trabajo perteneciente al ramo,
Ornamentos para edificios de tierra romana y yeso

PIEDRA ARTIFICIAL
CARTON PIEDRA
STAFF, etc.




BUSTOS, ESTATUAS, TORSOS, ANATOMIA.
ALTOS Y BAJOS RELIEVES, SECCIONES ANATOMICAS
Ornamento de estilo clásico, todas las molduras arregladas al nuevo método de las Colecciones anticorónicas y Herculinas expuestas en la República.
Entre casa en Buenos Aires, que cuenta con los verdaderos originales de todos los estilos clásicos y modernos
BARRO PARA MODELAR—Vaso de París y Norteamericano
Bernardo de Irigoyen 1408 al 10 (antes Buen Orden)
A 3 cuadras de la Estación Constitución (P. U. N.)
BUENOS AIRES
NOTA.—Se remite embaladas a cualquier parte de la República.

Fig. 3. Anuncio de Taller de escultura artística. Davino Girolami, publicado en: La Rural. Guía general de estancieros de la República. Buenos Aires: La Administración, 1912.

En principio, pequeñas copias de la Antigüedad hacen su aparición en fotografías como un objeto más dentro del universo objetual y mueble que conforman los interiores de salas. En estos casos, a pesar de que no hay ningún tipo de

³⁴Baldasarre, «Consumos privados, destinos públicos...», 101-2.

mención al objeto de forma escrita, se pueden atisbar algunas interpretaciones a partir de su forma de colocación. Un ejemplo de particular interés es un par de fotografías del médico, pintor y escritor Cupertino del Campo (1873-1967). Ambas son retratos que muestran dos facetas diferentes del personaje. La primera lo descubre en plena labor artística, a punto tal que su rostro está desenfocado, absorto en el motivo pictórico del paisaje que está realizando.



Fig. 4. *Doctor Cupertino del Campo en su estudio*, septiembre 1905. Archivo de Caras y Caretas, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

La fotografía fue publicada en *Caras y Caretas* en ocasión de la Exposición Artística de Aficionados del Salón Costa de 1905—sociedad fundada por él mismo ese año—, rodeada de

imágenes de colegas en sus estudios.³⁵En cambio, la segunda imagen lo muestra sentado en reposo, mirando directamente a la cámara.

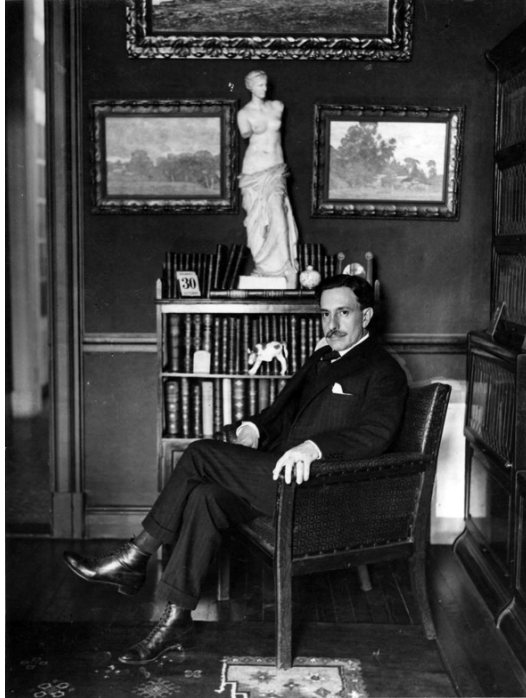


Fig. 5. *Cupertino del Campo*. Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Quizás de algunos años más tarde, ciertamente en esta imagen el énfasis recae en la faceta de gestor e intelectual de del Campo,³⁶ ya no vestido con el delantal de trabajo sino

³⁵«Exposición artística de aficionados, Salón Costa», *Caras y Caretas*, n.º 362 (9 de septiembre de 1905).

³⁶Cupertino del Campo tuvo una prolífica labor en la gestión de instituciones artísticas, fue también presidente y socio honorario de la Sociedad Estímulo de

con un elegante traje y sus pinturas de paisaje están colgadas en la pared de fondo arriba de una pequeña biblioteca poblada de libros.

Lo que une ambas imágenes es justamente una pequeña *Venus de Milo*, que fue colocada adrede en los dos sitios diferentes en los que posó del Campo. Por lo tanto, hubo una intencionalidad de montar las escenas, la *Venus de Milo* actuó como un elemento que asociaba al personaje al mundo del arte, ya sea como elemento decorativo o material didáctico de inspiración, aspecto que es reforzado por el material del yeso del objeto. Así, podríamos considerar a del Campo como parte de aquellos coleccionistas valorados como los “verdaderos *amateurs*” en palabras de Baldassarre, o como un “aficionado distinguido” que formaba parte de “la falange selecta de nuestra sociabilidad que se dedica por afición á la pintura y escultura”, como indicaba un artículo de *Athinae*.³⁷

En paralelo, otras imágenes simplemente exhiben la posesión de pequeñas copias de la Antigüedad a partir de su aparición en fotografías de interiores de hogares porteños, como se puede notar en el caso de la sala de recibo y de uso social de la familia Mendeville hacia 1900

Bellas Artes, secretario, vocal y presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes y director del Museo Nacional de Bellas Artes durante 20 años.

³⁷«Africanos distinguidos. Doctor Cupertino del Campo», *Athinae* II, n.º 5 (enero 1909): 23.



Fig. 6. *Casa de la familia Mendeville*, publicado en: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. *Residencias porteñas. Fotografías de interiores realizadas por Eugenio Avanzi hacia 1900*. Buenos Aires: Instituto Históricos de la Ciudad de Buenos Aires, 2007.

Una pequeña *Venus de Milo* de bronce –o quizás de yeso patinado– destaca en primer plano contra una blanca columna entre una multiplicidad de otras pequeñas esculturas, pinturas y muebles. La acumulación indiscriminada de objetos y obras de arte como en la sala Mendeville fue una de una característica sumamente criticada por la literatura de la época. Uno de los fragmentos más conocidos referentes a este tipo de coleccionismo fue el relato de *Vida moderna* de Eduardo Wilde (1844-1913),

publicado originalmente en 1888 pero también re-editado en 1917 por *Caras y Caretas*.³⁸

Desde una prosa sumamente irónica, su crítica atacaba específicamente a los bronce: "Mira, ¿no sabes la delicia que es vivir sin bronce! No te puedes imaginar cómo los aborrezco. Me han amargado la vida y me han hecho tomarles odio. Cuando era pobre, (...) me extasiaba ante la *Venus de Milo* (...). Ahora no puedo pensar en tales personajes sin encolerizarme. ¡Cómo no! Casi me saqué un ojo una noche que entré a obscuras a mi escritorio contra el busto de Gladstone; otro día la *Venus de Milo* me hizo un moretón que todavía me duele; me alegré de que tuviera el brazo roto".³⁹Curiosamente, la edición de *Caras y Caretas* estaba acompañada de una ilustración que muestra a un mayordomo con plumero en mano cómodamente sosteniendo a una pequeña *Venus de Milo*, portátil a punto tal de no coincidir con su pretendida materialidad de bronce

³⁸ Análisis disponible en: Baldassarre, «Consumos privados, destinos públicos...», 115-6.

³⁹ Eduardo Wilde, «Vida moderna», *Caras y Caretas*, n.º 980 (14 de julio de 1917).



Fig. 7. Eduardo Wilde. “Vida moderna”. *Caras y Caretas*, n.º 980 (14 de julio de 1917).

Además de la convivencia de las *Venus de Milo* con un ecléctico universo de objetos y obras de arte, se puede identificar otro grupo de fuentes literarias que caracterizaban con ironía la ignorancia de los rascacueros o “nuevos ricos”. Por ejemplo, un relato en *El Gladiador* contaba cómo el señor Pérez, “un confitero enriquecido”, se horrorizaba ante la vista de una *Venus de Milo* adquirida en el Museo de Reproducciones de Madrid por su falta de brazos y pie. Su asunción fue que los fragmentos no habían entrado en la caja, entonces se dispuso a contratar a un marmolista –quien también pensó que la escultura era una “cocotte madrileña”– para completarla. Una vez enterado de que la escultura en efecto no tenía brazos, Pérez replicó con arrogancia: “pues yo quiero que mi copia los tenga. ¿Quién puede impedírmelo? No me gusta tener *trastos* rotos en casa” y se conformó con la reconstrucción ofrecida por

el marmolista de “una postura muy femenina y muy española. Olé!” que sólo requería de “una mano verde de pintura, y ... bronce”



Fig. 8. Soto, ilustración de J. de Hesse. “La Venus de Milo”. *El Gladiador* II, n.º 9 (31 de enero de 1902)⁴⁰.

Mientras que en este ejemplo la ignorancia era encarnada tanto por el enriquecido señor Pérez como por el marmolista, en otra anécdota de *Caras y Caretas* un tal señor X encargó unas copias de la *Venus de Milo* y la *Victoria de Samotracia* a otro marmolista parisién porque: “-Yo no

⁴⁰J. de Hesse, «La Venus de Milo», *El Gladiador* II, n.º 9 (31 de enero de 1902). Cabe agregar, que desde la prensa porteña se publicaron varios artículos sobre aspectos arqueológicos de la *Venus de Milo* como por ejemplo sobre posibles interpretaciones de la posición de sus brazos. Cf. «Los brazos de la Venus de Milo», *Caras y Caretas*, n.º 445 (13 de abril de 1907) y «La Venus de Milo. Interesante descubrimiento», *Athinae* I, n.º 1 (septiembre de 1908): 20-22.

quiero sino de lo antiguo”.⁴¹ Sin embargo, cuando las cajas arribaron al “castillo del nouveau riche”, ante la sorpresa de haber sido estafado con una escultura sin brazos, el señor Xterminó demandando a la compañía de ferrocarriles por daños y perjuicios porque “el nuevo rico (...) ignoraba completamente que los originales están también mutilados”.⁴²

Pues bien, es claro que la falencia recaía en el sujeto-dueño de las *Venus de Milo* al analizar este tipo de fragmentos, las cuales servían más bien como una excusa para dar cuenta de la arrogancia e ignorancia de quienes habían amasado una fortuna y la despilfarraban con poco sentido artístico. Mas aún, aquellas riquezas podrían desvanecerse, y sólo quedarían las ruinas de ostentosos objetos, tal como relataba otro pequeño cuento de *Caras y Caretas* en donde el protagonista al recorrer una abandonada mansión de Tigre describía: “Un «fumoir» de una vulgaridad lamentable: una de esas piezas amuebladas con adquisiciones al azar de las subastas sin otra inspiración ni otra norma que la oportunidad de la «pichincha», hacinamiento disparatado, en el cual los pocos objetos de arte humillaban su nobleza en la promiscuidad con la chillona insolencia de las baratijas”.⁴³

No obstante, desde una esquina “parecían sonreír con la desdeñosa ironía de su belleza inmortal las carnes de

⁴¹«La cultura artística de un nuevo rico», *Caras y Caretas*, n.º 1232, (13 de mayo de 1922).

⁴²*Ibidem*.

⁴³Martín Laguna, «En la sombra», *Caras y Caretas*, n.º 1016 (23 de marzo de 1918).

mármol de una buena copia de la Venus de Milo".⁴⁴ Es decir, la mayoría de los objetos eran baratijas, el conjunto era lamentable... pero la *Venus de Milo* era una buena copia.

4. El buen y el mal gusto de Venus

A partir del análisis de una multiplicidad de fuentes que remiten a la circulación de reducciones de la *Venus de Milo* se puede plantear que la cuestión de la calidad en tanto copia del objeto no tenía la misma relevancia que la competencia de los sujetos que las producían y compraban. En este sentido, se puede contraponer a Girolami, quien alardeaba poseer moldes originales, con el marmolista del señor Pérez, cuya ignorancia era tal que confundía a la *Venus de Milo* con una *cocotte* madrileña. También, en cuanto al consumo, se localizó en Cupertino del Campo la figura del "buen coleccionista" que hacía uso de su *Venus de Milo* en yeso para mejorar sus aptitudes de artista aficionado, mientras la gran mayoría de los clientes porteños sólo adquirían reducciones como un objeto más dentro de sus atiborradas posesiones. Tal como afirmaba la Casa Renacimiento, los "supremos modelos de lo hermoso" mantenían una vigencia constante. En la literatura se proyectó la construcción del personaje rico quien, ante la mera mención al Louvre y a la *Venus de Milo*, activaba un deseo de posesión cuyas consecuencias eran un despilfarro desmedido para obtener una reproducción –ya sea de Madrid o encargada a un marmolista local–. La *Venus de Milo* era una marca de gusto, aún cuando se desconocía a la obra en sí, su fama era dada por su nombre y el sello de

⁴⁴*Ibidem*.

garantía radicaba en su pertenencia a la Antigüedad clásica. En relación con lo antedicho, una última pregunta que surge al respecto es: ¿Qué hacía que una *Venus de Milo* reducida fuese de “mal gusto”?

En primer lugar, una noción operativa para analizar la diferencia entre una “buena” y “mala” copia reducida es la de inadecuación estética del kitsch, que se vincula con su definición de “falsa imitación”.⁴⁵ Matei Călinescu establece que dicha inadecuación se halla en un objeto cuando sus cualidades formales (material, forma, tamaño) son inapropiadas en relación con su contenido o intención cultural, siendo el ejemplo más pertinente “una escultura griega reducida a las dimensiones de un bibelot”.⁴⁶

Un explícito artículo de *Caras y Caretas*, titulado “Las obras maestras del mal gusto”, además de expresar el carácter exclusivo del gusto –y lamentarse de que “el mal gusto” florecía porque favorece “intereses de especuladores”–, establecía que “uno de sus factores principales es el espíritu de la imitación, que hace posible la existencia de las modas”.⁴⁷ Por ende, si bien no se empleaba el concepto de kitsch, se identificaba a la imitación como la gran problemática que definía al “mal gusto”. En cuanto a la inadecuación estética, una vez más, la *Venus de Milo* era el ejemplo por excelencia, en este caso víctima de una errática combinación: “Amateurs sin escrúpulos artísticos han

⁴⁵Gumpert, «Venus de Kitsch...», 157.

⁴⁶Călinescu, *Five faces of modernity...*, 236.

⁴⁷«Las obras maestras del mal gusto», *Caras y Caretas*, n.º 390 (24 de marzo de 1906).

colocado una esfera de reloj sobre una reproducción de la famosa Venus de Milo”



Fig. 9. “El mal gusto en museo y exposiciones”. *Caras y Caretas*, n.o 595 (26 de febrero de 1910)⁴⁸.

Por otra parte, otro artículo de *Caras y Caretas* informaba sobre la apertura del Museo de Mal Gusto en el museo industrial de Württemberg, cuya misión era declarar “una verdadera guerra sin cuartel, á todo cuanto signifique una imitación”, especialmente “contra las imitaciones de las obras maestras antiguas hechas con sustancias

⁴⁸*Ibidem*.

modernas”.⁴⁹En este sentido, cabe recordar al marmolista del señor Pérez que ofrecía “una mano verde de pintura, y... bronce” y a Sarmiento patinando su propia Venus “...y bronce”. Por lo tanto, la mala imitación se definía a partir de algunos parámetros como la mezcla de funciones y hacer pasar ciertas materialidades por otras. En cambio, la mención a la variación de tamaño y la reducción no era necesariamente señalada como un factor.

En segundo lugar, además de las alteraciones entre original y copia que generaban una inadecuación estética, también la propia naturaleza de la imitación se ponía en juego. “Toda obra maestra es imitada. Así existen millones de Venus de Milo, cuando es uno solo el original” explicaba un copete de publicidad de la yerba paraguaya Flor de Lis.⁵⁰ La copia se suponía como un derivado casi natural de una obra maestra, cuya condición para serlo dependía de su instauración como modelo. Sin embargo, “al igual, la yerba paraguaya tiene no ya solamente imitadores” el peligro estaba en los “usurpadores a granel”.⁵¹ Una vez más la clave se podría encontrar en “Las obras maestras del mal gusto”: “También aquí se puede inmeditamente [sic.] discernir el resultado de *la mala imitación de los buenos modelos*, cuyo efecto es la amplificación de los defectos y la desaparición de las bellezas creadas por atrevidas inspiraciones de

⁴⁹«El mal gusto en museo y exposiciones», *Caras y Caretas*, n.º 595 (26 de febrero de 1910).

⁵⁰«Flor de Lis, Yerba genuina paraguaya», *Caras y Caretas*, n.º 1501 (9 de julio de 1927).

⁵¹*Ibidem*.

verdaderos artistas”.⁵² Lo que regía no era la imitación en sí o el carácter de copia del objeto, una pequeña *Venus de Milo* podía encarnar “los supremos modelos de lo hermoso”, siempre y cuando hubiese una adecuación de propósito y contexto. Como resume Călinescu: “En teoría, no debería haber nada *kitschy* sobre el uso de una diapositiva de la *Mona Lisa* en un estudio de la historia del arte. Pero la misma imagen reproducida en un plato, en un mantel, en una toalla o en un estuche de anteojos será inconfundiblemente kitsch”.⁵³

La diferencia entre *buen modelo* y *mala imitación* radicaba en el grado de consumo y uso que se hacía del objeto dentro o fuera del campo artístico: las “buenas” *Venus* eran aquellas que producía Girolami para academias de arte y que la Casa Renacimiento discretamente promocionaba para que los estudiantes de arte la tomaran como modelo estético. En cambio, las “malas” *Venus* eran las que funcionaban de reloj, las que eran insertas indiferenciadamente en una atiborrada sala y, más que nada, las que sólo sobrevivían como un título que le otorgaría distinción a quien la poseyera, indiferentemente de que su dueño supiese si tenía brazos o pies. Afirma Saisselin: “En este nivel la obra de arte funciona menos como una obra maestra dentro de la red de la historia del arte que como un signo social que denota y confiere

⁵²Énfasis propio. «Las obras maestras del mal gusto», *Caras y Caretas*, n.º 390 (24 de marzo de 1906).

⁵³Călinescu, *Five faces of modernity...*, 258. Traducción propia: “In theory, there should be nothing kitschy about the use of a reproduction or slide even of the Mona Lisa, in a study of art history. But the same image reproduced on a plate, a table cloth, a towel, or an eyeglass case will be unmistakable kitsch”.

distinción y caché sobre su poseedor”.⁵⁴Entonces, se puede argumentar que el problema no era el carácter mercantil del objeto sino más bien el peligro de que se transfigurara en pura función de ostentación y se alejara por completo de toda reminiscencia artística. Para esos casos, “la *Venus de Milo* siempre ha sido la Venus de Kitsch”.⁵⁵

Bibliografía

«Aficionados distinguidos. Doctor Cupertino del Campo». *Athinae* II, n.º 5 (enero 1909): 23.

Aicard, Jean. *La Vénus de Milo: recherches sur l'histoire de la découverte, d'après des documents inédits*. París: Sandoz et Fischbacher, 1874.

Amigo, Roberto. «El resplandor de la cultura del bazar». *Razón y Revolución*, n.º 4 (1998): 1-13.

Antuña, Tomás. «El fabricante de obras de arte». *Caras y Caretas*, n.º 961 (3 de marzo de 1917).

Baldasarre, María Isabel. «Consumos privados, destinos públicos. Emergencia y consolidación del coleccionismo de arte en Buenos Aires en el proceso de construcción del campo artístico (1880-1910)». Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, 2004.

Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

Baldasarre, María Isabel. «La revista de los jóvenes: Athinae». En *Arte en Revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, editado por Patricia Artundo, 25-60. Rosario: Beatriz Viterbo, Rosario, 2008.

⁵⁴Saisselin, *The bourgeois and the bibelot*, xiv. Traducción propia: “On this level the work of art functions less as a masterpiece within the web of art history than as a social sign denoting or conferring distinction and cachet upon its possessor”.

⁵⁵Gumpert, Matthew. «Venus de Kitsch...», 178.

BelínSarmiento, Augusto. *El Relicario de Sarmiento. En busca de asilo*. Asunción: Imprenta La Mundial, 1935.

Casa Renacimiento. «Bronces - Mármoles y Bibelots d'arts». *Athinae* III, n.º 25 (22 de septiembre de 1910): 31.

Casa Renacimiento. «Bronces - Mármoles y Bibelots d'arts». *Athinae* III, n.º 32 (28 de abril de 1911): 125.

Casa Renacimiento. «Bronces - Mármoles y Bibelots d'arts». *Athinae*, III, n.º 33, (29 de mayo de 1911): 159.

Casa Renacimiento. «Bronces - Mármoles y Bibelots d'arts». *Athinae*III, n.º 35 (31 de julio de 1911): 222.

Călinescu, Matei. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke UniversityPress, 1987.

Corsani, Patricia. «Escaparates y vidrieras en la calle Florida». En *La ciudad revelada. Lecturas de Buenos Aires: urbanismo, estética y crítica de arte en La Nación, 1915-1925*, editado por María I. Saavedra, 74-96. Buenos Aires, Editorial Vestales, 2004.

Corsani, Patricia. «Honores y renunciaciones. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates». *Anais do MuseuPaulista* 15, n.º 2 (2007): 169-196.

Curtis, Gregory. *Disarmed. The story of the Venus de Milo*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2003.

De Hesse, J. «La Venus de Milo». *El Gladiador* II, n.º 9 (31 de enero de 1902).

Dorfles, Gilles. *Kitsch. An anthology of bad taste*. Londres: Studio Vista, 1970.

«El comercio y el arte. Avisos en los telones de teatro». *Athinae* II, n.º 7 (marzo de 1909): 26-27.

«El mal gusto en museo y exposiciones». *Caras y Caretas*, n.º 595 (26 de febrero de 1910).

«Exposición artística de aficionados, Salón Costa». *Caras y Caretas*, n.º 362 (9 de septiembre de 1905).

«Flor de Lis, Yerba genuina paraguaya». *Caras y Caretas*, n.º 1501 (9 de julio de 1927).

Greenberg, Clement. «Avant-Garde and Kitsch». En *A History of the Western Art Market: A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, editado por Titia Hulst, 24-27. Oakland: University of California Press, 2017. <https://doi.org/10.1525/9780520340770>

Gumpert, Matthew. «Venus de Kitsch: Or, The Passion of the Venus de Milo». *Criticism* 41, n.º 2 (1999): 155-185.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. «Salones y marchantes de arte en la Argentina (1890-1925)». *Archivo Español de Arte*, n.º 286 (1999): 159-170.

Haskell, Francis y Penny, Nicholas. *Taste and the Antique: The lure of classical sculpture 1500 -1900*. New Haven: Yale University Press, 1981.

Jockney, Philippe. «The Venus de Milo: Genesis of a Modern Myth». En *Scramble for the Past: A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753-1914*, editado por Zainab Bahrani, Zeynep Çelik y Edhem Eldem, 219-339. Estambul: SALT, 2011.

«La cultura artística de un nuevo rico». *Caras y Caretas*, n.º 1232, (13 de mayo de 1922).

«La Venus de Milo. Interesante descubrimiento». *Athinae* I, n.º 1 (septiembre de 1908): 20-22.

Laguna, Martín. «En la sombra». *Caras y Caretas*, n.º 1016 (23 de marzo de 1918).

«Las obras maestras del mal gusto». *Caras y Caretas*, n.º 390 (24 de marzo de 1906).

Losada, Leandro. *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

«Los brazos de la Venus de Milo». *Caras y Caretas*, n.º 445 (13 de abril de 1907).

Mantovani, Larisa. «La institucionalización de las artes decorativas: vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)». Tesis doctoral. Universidad Nacional de San Martín, 2021.

Mantovani, Larisa. «‘Se prefiere siempre el sello de París’: Las artes decorativas en la Exposición Internacional del Centenario en Argentina, 1910». *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 10 (2022): 233-257. <https://doi.org/10.25025/hart10.2022.08>

Moles, Abraham. *El Kitsch. El arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós, 1990.

Pera, Celestino L. «Bellas Artes». *Arte y Letras* 1, n.º 3 (18 de diciembre de 1892): 33-37.

Saisselin, Rémy G. *The bourgeois and the bibelot*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1984.

Schvalberg, Sophie. *Le modèle grec dans l'art français: 1815-1914*. Rennes: PU Rennes, 2013.

Spinola, Giandomenico. «Miniaturizing Greek masterpieces. Small size copies and their purpose». En *Serial / portable classic: The Greek canon and its mutations*, editado por Salvatore Settis, Anna Anguissola y Davide Gasparotto, 145-151. Milán: Fondazione Prada, 2015.

Torres Roggero, Jorge. *Domingo Faustino Sarmiento: "Una cadena de amor"*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgf1c7>

Wilde, Eduardo. «Vida moderna». *Caras y Caretas*, n.º 980 (14 de julio de 1917).

La Autora

Doctora en Historia por la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). También, es Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la misma institución. Actualmente, se encuentra a cargo de la realización del catálogo razonado de calcos escultóricos del Museo la Cárcova (UNA).



<https://doi.org/10.48162/rev.45.012>

El caso atípico de Servicio en la mar (Luis Suárez de Lezo, 1950). Cine bélico español de guerra submarina

The Atypical case of Servicio en la mar (Luis Suárez de Lezo, 1950). Spanish submarine warfare cinema

O caso atípico do Serviço no Mar (Luis Suárez de Lezo, 1950). Cinema de guerra espanhol de guerra submarina

Le cas atypique du Service en Mer (Luis Suárez de Lezo, 1950). Cinéma de guerre espagnol sur la guerre sous-marine

Нетипичный случай службы на море (Луис Суарес де Лесо, 1950). Испанское военное кино о подводной войне

Trujillo García-Ramos, Francisco

Universidad de La Laguna
San Cristóbal de La Laguna, España
ftrujillo@ull.edu.es

Resumen

Servicio en la mar (Luis Suárez de Lezo, 1950), es el único largometraje de ficción de la historia del cine español clasificable dentro del subgénero bélico de guerra submarina. No obstante, su condición de película de corte propagandístico propio del régimen franquista la ha situado en una

Trujillo García-Ramos, Francisco. "El caso atípico de Servicio en la mar (Luis Suárez de Lezo, 1950). Cine bélico español de guerra submarina", en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 41, NE – julio-noviembre 2023 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp. 419-442.

incómoda posición dentro de la filmografía nacional, relegando el filme al olvido.

Se trata de una película de la que prácticamente no se encuentran referencias bibliográficas de interés, ni tampoco se tiene constancia de su vinculación a espacios culturales retrospectivos. Por todo ello, este artículo tiene como objetivo visibilizar el filme mediante la exposición de resultados tras un estudio realizado en torno a su producción, el fallido debut en la gran pantalla en el año 1950, y la conexión de la película con el subgénero de guerra submarina.

Palabras Claves: cine, guerra, España, submarino.

Abstract

Servicio en la mar (Luis Suárez de Lezo, 1950) is the only feature-length fiction film in the history of Spanish cinema that can be classified within the war subgenre of submarine warfare. However, its status as a propaganda film typical of the Franco regime has placed it in an uncomfortable position within the national filmography, relegating the film to oblivion.

It is a film for which there are practically no bibliographical references of interest, nor is there any record of its connection to retrospective cultural spaces. For all these reasons, this article aims to make the film visible by presenting the results of a study carried out on its production, its failed debut on the big screen in 1950, and the film's connection with the subgenre of submarine warfare.

Keywords: cinema - war - Spain - submarine.

Resumo

Serviço no Mar (Luis Suárez de Lezo, 1950), é o único longa-metragem de ficção da história do cinema espanhol que pode ser classificado no subgénero bélico da guerra submarina. No entanto, o seu estatuto de filme de propaganda típico do regime de Franco colocou-o numa posição desconfortável dentro da filmografia nacional, relegando o filme ao esquecimento.

Este é um filme para o qual praticamente não existem referências bibliográficas de interesse, nem há qualquer evidência da sua ligação a espaços culturais retrospectivos. Por tudo isto, este artigo pretende dar visibilidade ao filme, expondo os resultados após um estudo realizado

sobre a sua produção, a estreia falhada no grande ecrã em 1950, e a ligação do filme com o subgénero da guerra subaquática.

Palavras chaves: cinema, guerra, Espanha, submarino.

Résumé

Service en mer (Luis Suárez de Lezo, 1950) est le seul long métrage de fiction de l'histoire du cinéma espagnol pouvant être classé dans le sous-genre de guerre de la guerre sous-marine. Cependant, son statut de film de propagande typique du régime franquiste l'a placé dans une position inconfortable au sein de la filmographie nationale, reléguant le film dans l'oubli.

Il s'agit d'un film pour lequel il n'existe pratiquement aucune référence bibliographique intéressante ni aucune preuve de son lien avec des espaces culturels rétrospectifs. Pour toutes ces raisons, cet article vise à rendre visible le film en exposant les résultats après une étude menée sur sa production, les débuts ratés sur grand écran en 1950, et le lien du film avec le sous-genre guerre sous-marine.

Mots clés: cinéma, guerre, Espagne, sous-marin.

Резюме

Служба на море (Луис Суарес де Лесо, 1950) — единственный художественный художественный фильм в истории испанского кино, который можно отнести к военному поджанру подводной войны. Однако его статус пропагандистского фильма, типичного для режима Франко, поставил его в неудобное положение в национальной фильмографии, предав фильм забвению.

Это фильм, для которого практически нет интересных библиографических ссылок, как и нет никаких свидетельств его связи с ретроспективными культурными пространствами. По всем этим причинам данная статья призвана сделать фильм видимым, раскрывая результаты исследования, проведенного при его производстве, неудавшийся дебют на большом экране в 1950 году и связь фильма с военным поджанром.

Слова: кино, война, Испания, подводная лодка.

1. Sinopsis

Servicio en la mar es un largometraje español de ficción de 1950 realizado por el oficial naval Luis Suárez de Lezo bajo una producción de Filmófono S.A., en colaboración con Agrupacine. El guion de la película está basado en un cuento de Rafael de Aguilar y lo firman Suárez de Lezo, Alfredo Echegaray y Manuel Tamayo. Los intérpretes Enrique Guitart, Antonio Casal y Dina Sten encabezan un reparto que también cuenta con las apariciones de Tony Leblanc, José Isbert o Rafael Bardem. La dirección de fotografía estuvo a cargo de Guillermo Goldberger y la banda sonora original es obra del compositor Emilio Lehmberg.

El film es un drama bélico que relata la historia de Ricardo (Enrique Guitart), comandante del submarino militar español *F-17*, un navío al que también se incorpora como primer oficial Jaime (Antonio Casal). Ambos tienen una estrecha relación profesional y también personal. Jaime es pretendiente de Ana María (Carolina Jiménez), hermana de Sara (Dina Sten), esposa del comandante. Con la iniciativa de visitar a sus padres, Sara abandona el hogar y embarca a Buenos Aires en compañía de Ricardito (José Ángel Juanes)¹, hijo del matrimonio. En el transcurso de ese verano, la situación política en España empeora y finalmente estalla la

¹ Actor infantil que figura en los créditos como «Quico Juanes» y posteriormente especializado en la carrera de intérprete, director de doblaje y narrador de documentales. En esta etapa temprana de su carrera toma su apodo, «El Quico», de un popular personaje que interpretó en el programa *Pototo y Boliche* para Radio Madrid, Cadena Ser, dos años antes del rodaje de *Servicio en la mar*.

guerra². Desde el almirantazgo, Ricardo recibe la operación de patrullar y vigilar a los buques de superficie colaboracionistas, con especial instrucción en hundir al transatlántico mercante *Oceanía*, que carga un importante acopio de armamento enemigo. Lejos de casa y angustiada sin la compañía de su esposo, Sara decide volver a España en medio de la crisis bélica, embarcando en el mismo buque que Ricardo debe de torpedear. El comandante, muy intranquilo, es informado de la circunstancia de su familia durante la misión mediante una provisión de correo en alta mar, donde Sara anuncia su intención de embarcar en el *Oceanía* en compañía de su hijo y de Ana María. El destino finalmente resuelve que el transatlántico sea avistado por el *F-17* durante una guardia por Jaime, conocedor de la delicada situación, e informa a su comandante. Sin dudarle, Ricardo decide optar por el ataque y asume el deber con la patria y la misión por encima de cualquier asunto personal. Contrario a ello, Jaime lo increpa para que anule la ofensiva

² En ningún momento de la película se pretende representar un conflicto histórico reconocible, ni es identificado el bando enemigo. A tal efecto, la cinta comienza con la siguiente leyenda tras los créditos: «los personajes de esta película no son reales y la guerra que en ella aparece no es ninguna determinada, ni en el tiempo, ni en el espacio sino La Guerra, como tal motivo dramático y como ardiente crisol de almas». No obstante, se sobreentiende que se trata de una guerra civil en España. Nunca se menciona la amenaza de una potencia extranjera y en una determinada escena, el *F-17* requisaba armamento de la bodega en un navío mercante que todo indicio señala ser español. Del mismo modo, el *Oceanía*, para el cual «el enemigo ha hecho la compra», tampoco sugiere ser extranjero. En las escenas donde aparecen ambos buques no se muestra ninguna bandera identificatoria. En cualquier caso, desde la Dirección General de Cinematografía y Teatro recomendaron en las observaciones adjuntas al permiso previo de rodaje expedido a fecha de agosto de 1949, «sustituir la guerra imaginaria por una situación análoga y real, como por ejemplo la guerra de liberación». «Servicio en la mar. Expediente de Censura», 3 de agosto de 1949, 36-03393-10074-030-r, Referencias, Archivo General de La Administración, Alcalá de Henares.

y apela a su sensibilidad sin éxito. Bajo el comando de Ricardo, el *Oceanía* es hundido, pereciendo Sara, Ana María y Ricardito. Poco después, Jaime declara al comandante haber perdido el temple y este lo anima para continuar en la carrera militar. Ya en tierra firme, el submarino es recibido con honores en la base naval. Ricardo vuelve a la residencia familiar, ahora deshabitada, y es abatido por sus sentimientos³. En un solitario acto de duelo, el comandante arroja flores del jardín familiar al mar⁴.

2. El cine español (1940-1950)

El cine español de la década de los 40 del siglo XX está caracterizado por su condición de industria en período de posguerra y por el proceso de consolidación del sistema de propaganda impuesto desde el régimen de Franco

En esta primera posguerra se inicia el más grave problema del cine español: el proteccionismo de la Administración. Fue a principios de los años cuarenta cuando el Gobierno de Franco estableció una serie de medidas oficiales que regularían la producción cinematográfica del país: implantación del doblaje obligatorio, establecimiento de

³ Actitud que puede interpretarse como un condescendiente reconocimiento a los caídos del bando republicano por el bien de la «gloria nacional».

⁴ Múltiples fuentes documentales atestiguan la existencia de una versión alternativa de la película, que no corresponde con la única copia disponible en los fondos fílmicos de la Filmoteca Española objeto de este estudio. Esta versión se diferencia por el radical giro de acontecimientos en su tramo final: la familia del comandante se salva del ataque en el último momento al haber embarcado en otro buque y este lo descubre conmovido al regresar a casa. No se ha podido localizar ningún metraje ni fotografía de este final alternativo, actualmente en paradero desconocido o perdido. Hueso, Ángel Luis, *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1999), 357 y Del Amo, Alfonso. *Catálogo General del cine de la Guerra Civil* (Madrid: Ediciones Cátedra/Filmoteca Española, 1997), 810.

nuevas normas de censura, creación de premios sindicales y protección económica a los filmes⁵.

La sociedad española, muy precaria y con unos altos índices de analfabetismo, impulsó a que los medios audiovisuales se convirtieran en el canal de comunicación más eficiente entre las instituciones y su audiencia. Con la toma del control de las producciones cinematográficas nacionales desde el Ministerio de Educación Nacional, el régimen diseñó la maquinaria de propaganda para propugnar una narración en defensa del Alzamiento Nacional que se ocuparía de difundir «las creencias, las normas y los valores»⁶. En consonancia con el proteccionismo, y bajo el propósito de obtener permisos de rodaje y exhibición de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, productoras españolas introdujeron un cine de corte militarista que las salas debían proyectar por ley. *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941), *¡A mí la Legión!* (Juan de Orduña, 1942) o *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) son algunas de las películas más célebres. Hoy catalogadas como «cine de cruzada», estas producciones de propaganda fueron incentivadas desde los comienzos de la década por vehículos para la conveniencia al régimen como una nueva revista de cine de corte falangista en el panorama nacional: *Primer Plano*; «en el número 6 (marzo de 1941) [...] se aboga por una cinematografía española que exalte el cumplimiento y el

⁵ Caparrós Lera, José María. *Historia del cine español* (Madrid: T&B Editores, 2007), 77.

⁶ Emeterio Díez, «El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 23 (2001): 156.

acatamiento de la disciplina y al quehacer común en la marcha militar del Estado»⁷. Ya se tratase de referencias de cine histórico o del género bélico, el mensaje último era «claro y firme: la Segunda República fue la responsable de la cruenta lucha ocurrida entre los españoles. Y el cine no dejaba de aludir a ello, aunque hubiera propuestas cinematográficas de tinte conciliador, según lo entendía el régimen, sin cuestionar en ningún momento su legitimidad y triunfo»⁸.

Ya en 1945, con el fin de la Segunda Guerra Mundial y la caída de la Alemania nazi, el cine español de propaganda deriva en un segundo período que se puede definir como de «resistencia». El aislamiento ideológico del régimen en el contexto de la Europa de posguerra emplaza a la Junta Superior de Orientación Cinematográfica a promover un cine que se ajuste a la imagen de España como una nación católica y neutral, lo que devino en una moderación de la estética del franquismo especialmente notable en el cine bélico. Este cine, que representa el principio del fin de la era autárquica, aparece hacia finales de la década de los 40 y supone las últimas referencias de su tipo. Algunas de las películas más reseñables son *El Santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949), la aquí estudiada *Servicio en la mar* (Luis Suárez de Lezo, 1950) o ya en el terreno del drama bélico, *Neutralidad* (Eusebio Fernández Ardavín, 1949), y *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956)

⁷ Juan Antonio Gómez García, *Los Derechos Humanos en el cine español* (Madrid: Editorial Dykinson, 2017), 54.

⁸ Igor Barrenetxea Marañón, «El Imaginario de la Segunda República española en el cine de ficción (1940-2011)». *FILMHISTORIA Online* 29 (2019): 24.

El aldabonazo de *El santuario no se rinde* provocó un efímero renacer de un ciclo que no gozaba de atractivo comercial para el público. Coincidiendo con el levantamiento de las sanciones diplomáticas de la ONU contra el régimen en noviembre de 1950, su primera secuela fue *Servicio en la mar* (1950), dirigida por el oficial naval Luis Suárez de Lezo. Esta película presentaba, en registro folletinesco, un clásico conflicto entre el deber y los sentimientos, pues el comandante de un submarino franquista (Enrique Guitart) debía hundir un barco mercante en el que viajaban su esposa y su hija⁹.

3. La producción de *Servicio en la mar*

Servicio en la mar se acogió al Crédito Cinematográfico del Sindicato Nacional del Espectáculo correspondiente al ejercicio del año 1950¹⁰. El volumen concedido de este sistema de protección oficial al cine español para ese año fue de 32.290.928 pesetas otorgado a un total de 31 producciones nacionales beneficiadas, con un promedio de 1.041.642 pesetas por proyecto¹¹. Este crédito podía suponer hasta un máximo del 40% de los costos de producción de

⁹ Tanto en el guion original como en las sinopsis localizadas en los expedientes de rodaje y censura, el personaje de Ricardito es descrito como una niña. Román Gubern Garriga-Nogues, «La guerra vista por el cine (1939-1953)», *Letra internacional* 87 (2005): 23.

¹⁰ Tal y como se muestra en pantalla durante los créditos iniciales de la película.

¹¹ Caparrós, *Historia...*, 296. En base a las cifras de Víctor López García, Miguel A. Martín Proharam y Antonio Cuevas Puente.

una película¹². El presupuesto que figura en el permiso de rodaje de *Servicio en la mar* es de 3.000.000 pesetas¹³, declarando en el documento de solicitud de censura posterior un coste de producción total de 3.185.000¹⁴. Es presumible que la participación del Conde de Urbasa¹⁵ en calidad de productor ejecutivo del film haya supuesto un acicate para dar comienzo a la fase de rodaje, ya que *Servicio en la mar* inició su fotografía principal el 10 noviembre de 1949, y se extendió durante más de 4 meses, hasta el día 30 de marzo de 1950¹⁶. Entre las localizaciones exteriores para su rodaje destacan fundamentalmente las instalaciones del Arsenal de Cartagena en Murcia, con la realización de tomas generales en los diques de su base naval, donde pueden observarse varios navíos de la flota militar de superficie. Otros enclaves dispuestos para la

¹² Saturnino Rodríguez Martínez, *El NO-DO, Catecismo social de una época* (Madrid: Editorial Complutense, 1999), 78.

¹³ «Servicio en la mar. Expediente de Rodaje», 30 de julio de 1949, 36-04713-00150-002-v, Referencias, Archivo General de La Administración, Alcalá de Henares.

¹⁴ «Servicio en la mar. Expediente de Censura», 3 de octubre de 1950, 36-03393-10074-025-v, Referencias, Archivo General de La Administración, Alcalá de Henares.

¹⁵ El almirante de la Armada Española Don Fausto de Saavedra y Collado (1902-1980). «Único hijo varón de José Saavedra, marqués de Viana y conde de Urbasa [...] que mantuvo una estrecha amistad con Franco y prueba de ello es que las dos veces que éste pernoctó en Córdoba, en 1953 y 1962». «Fausto Saavedra y Collado», Real Academia de la Historia, acceso el 12 de marzo de 2022, <https://dbe.rah.es/biografias/71397/fausto-saavedra-y-collado>

¹⁶ Dos meses antes del ejercicio económico correspondiente a los créditos otorgados para 1950. Antonio Cuevas, ed., «Servicio en la mar», *Anuario del Cine Español 1955-1956*, 1956, acceso el 3 de febrero de 2022: https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000466995&posicion=199&presentacion=pagina.

película fueron el Real Observatorio Astronómico (ROM) y una residencia privada, ambos en Madrid capital¹⁷. Los interiores recreados en los Estudios CEA (Cinematografía Española Americana) ubicados en el distrito de Ciudad Lineal (Madrid), no se detallan en ninguna información documental preservada, pero muy probablemente se hayan montado sets correspondientes al despacho del Jefe de la Flotilla y la sala de operaciones del Capitán General, otros interiores de la residencia del comandante en España, así como el hall de la casa de los padres de Sara en Buenos Aires. Del mismo modo, la sala de control del *F-17* puede haber sido reconstruida para la película en los estudios, ya que los movimientos de la cámara para las escenas en este enclave sugieren un espacio físico no delimitado por el casco de un submarino.

El buque de la flota militar submarina de la Armada Española de Clase D denominado *D-1* (a partir de 1961 con el numeral *S-11*), ha podido identificarse como el ficticio *F-17* mediante observación y contraste con material fotográfico de su época¹⁸. Documentación oficial del Ministerio de Defensa remitida desde el Archivo General del

¹⁷ Las escenas localizadas en el hogar del comandante fueron rodadas en un palacete de la Calle de Velázquez en la ciudad de Madrid. José Ángel Juanes (intérprete de Ricardo en *Servicio en la mar*), en conversación con el autor, abril de 2022.

¹⁸ El primer navío de la Clase D fue dado de alta en marzo de 1947, lo que concuerda para su participación en *Servicio en la mar*. El contorno descrito por su puente y torreta, así como la singularidad de las bocas de depósitos de compensación de lastre en las bandas de estribor y babor de su casco, han sido claves para identificar el *D-1* en la película. Ningún otro buque submarino español concuerda en período de fecha de alta en servicio y línea observada en las escenas del *F-17* de *Servicio en la mar*. Material fotográfico de la Colección Archivo Casau facilitado por el Archivo del Museo Naval el 21 de marzo de 2022.

Cuartel General de la Armada, relativiza este hallazgo y atestigua la ausencia de documentación histórica en sus fondos que pueda relacionar este buque con su participación en una película bélica¹⁹. No obstante, se ha localizado una fuente que documenta la partida de la base naval en Cartagena del submarino *D-1* así como del *General Mola* (Clase General Mola) con destino a Barcelona para su participación en una película el día 3 de diciembre de 1949²⁰

Con rumbo a Barcelona ha zarpado una flotilla de submarinos formada por el «General Mola» y «D-1», al mando del jefe de la Escuela y Estación de Submarinos, capitán de navío don Francisco Núñez. En la Ciudad Condal se rodarán varias escenas de una película en dichos submarinos²¹.

Si bien se cita al *General Mola* para el rodaje, este submarino describe un diseño de torreta y casco que no coinciden con ninguna toma general del *F-17* en *Servicio en la mar*. Es muy probable que se haya utilizado como plataforma para los tiros de cámara en el mar abierto a su análogo *D-1*, en

¹⁹ El director del Archivo Naval de Cartagena, D. Jesús Ignacio Martínez Palomo, trasladó durante la investigación por vía de uso oficial el siguiente comunicado: «le informo que en nuestros fondos documentales, disponemos de 75 legajos pertenecientes al Submarino *D-1*, posteriormente *S-11*. En su mayoría es documentación de tipo administrativo, y en sus listados no se hace referencia a participación en ninguna película de cine bélico». Martínez Palomo, correo electrónico al autor, 22 de marzo de 2022.

²⁰ Probablemente 24 o 48 horas antes de publicarse la noticia en la prensa, en un margen entre el primer y segundo día de noviembre de 1949. Fecha en conveniencia con el calendario de rodaje de *Servicio en la mar* (10 noviembre de 1949 a 30 de marzo de 1950).

²¹ «Flotilla de submarinos a Barcelona», *La Vanguardia*, 4 de diciembre de 1949, acceso el 16 de febrero de 2022, <https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1949/12/04/pagina-5/32826975/pdf.html>.

escenas ubicadas en zonas del puente y la cubierta o para las tomas de cámara subjetiva en las secuencias de inmersión²². En cualquier caso, hay constancia documental de la llegada del *General Mola* al Moll de la Fusta de Barcelona el 7 de diciembre de 1949 (donde curiosamente no se menciona al *D-1*)

Procedente de Cartagena llegó a nuestro puerto el submarino «General Mola», mandado por el capitán de corbeta don Luis Arévalo, y en el que viaja el jefe de la Escuela y Estación de submarinos; capitán de navío don Francisco Núñez. Dicho buque quedó amarrado de punta al muelle de Bosch y Alsina. Los referidos jefes, acompañados del capitán de corbeta don Pedro Duran, cumplieron a las autoridades militares de nuestra ciudad. El «General Mola» ha venido a Barcelona con objeto de participar en algunas escenas de una película de ambiente marineró, que próximamente se rodará en nuestro puerto²³.

Para verificar esta información, se ha localizado una referencia en el cuaderno de bitácora del *General Mola* donde se cita una jornada de filmación durante la

²² Ambos submarinos podrían haberse empleado en la escena del encuentro para aprovisionamiento del correo en alta mar entre el *F-17* y su análogo *F-32*. Sin embargo, y como se ha descrito, no se identifican las singularidades de la cubierta del *General Mola* durante toda la película. El encuentro entre los dos buques se resuelve en un montaje de plano y contraplano, lo cual señala la filmación de un único submarino para el efecto de dos. De hecho, el *F-32* únicamente se muestra en pantalla por su lado izquierdo donde no es visible ningún numeral.

²³ «Llegada del submarino «General Mola», *La Vanguardia*, 7 de diciembre de 1949, acceso el 16 de febrero de 2022,

<https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1949/12/07/pagina-9/32827031/pdf.html>

singladura de vuelta a Cartagena desde Barcelona el día 9 de diciembre de 1949: «A 11:34 a superficie. Se maniobró a la vez con M.T. y M.T.²⁴ para alcanzar las posiciones respecto a un remolcador que habría de tomar escenas con cámara cinematográfica»²⁵. Del mismo modo, se ha revisado el cuaderno correspondiente al submarino *D-1*, pero no hay referencia ninguna al rodaje, más allá de ejercicios de maniobras que, en cualquier caso, pueden haber sido filmadas para la película.

En lo que respecta a la filmación con submarinos, no hay testimonio conocido de ninguna otra película en la que hayan participado dos buques submarinos de la Armada en el mismo período de rodaje de *Servicio en la mar*, o en la historia del cine español. La excepción llega del drama de propaganda *Neutralidad* (Eusebio Fernández Ardavín, 1949), en donde puede observarse al submarino *G-7* (luego con el numeral *S-01*)²⁶ en una breve escena donde emerge y desfila con su tripulación en cubierta.

La versión de la película en la que Sara, Ana María y el pequeño Ricardo se salvan del ataque ha podido localizarse en formato de guion cinematográfico sin diálogos firmado en noviembre de 1943, y anexo al expediente previo de censura para el proyecto *Compañeros de armas* escrito por

²⁴ Diminutivos de «Máquina Toda» en referencia a cada uno de los ejes para los motores diésel y eléctrico. Samuel Reyes Medina (Jefe de Máquinas en la Naviera Fred. Olsen Express), en conversación con el autor, octubre de 2022.

²⁵ «Cuaderno de bitácora. Submarino General Mola», 6 de junio de 1949 a 15 de junio de 1950, Archivo General del Cuartel General de la Armada, Instituto de Historia y Cultura Naval, Ministerio de Defensa, Madrid, p.19.

²⁶ Un submarino de Clase VIIC de la *Kriegsmarine* que posteriormente fue vendido a la Armada Española.

Salvador Cerdán Garre²⁷. Asimismo, se ha encontrado la misma versión en una sinopsis de argumento correspondiente a julio de 1949²⁸, adjunto al permiso de rodaje aprobado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro²⁹. Finalmente, se ha consultado el ejemplar en formato de guion cinematográfico, técnico y con diálogos al completo preservado en la Filmoteca Española, donde también se describe el final original a fecha de mayo de 1949³⁰. Por lo tanto, la conclusión inicialmente prevista para *Servicio en la mar* no es la que actualmente consta en la única versión de los fondos fílmicos de La Filmoteca. Una vez terminado el montaje de la película, y presentada esta a la Comisión Clasificadora de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica para el proceso de censura previo al estreno, recibió la pésima calificación de 3ª categoría³¹ el 29 de noviembre de 1950.

²⁷ Lo que avala la intención de cerrar la historia de la película con un final feliz desde los comienzos del proyecto, en pleno período de «cine de cruzada». «Servicio en la mar. Expediente previo de Censura», 13 de noviembre de 1943, 36-04571-00024-005-36/04571-00024-044, Referencias, Archivo General de La Administración, Alcalá de Henares.

²⁸ «Servicio en la mar. Expediente de Rodaje», 30 de julio de 1949, 36-04713-00150-003-r, Referencias, Archivo General de La Administración, Alcalá de Henares.

²⁹ «Servicio en la mar. Expediente de Rodaje», 30 de julio de 1949, 36-04713-00150-005-r, Referencias, Archivo General de La Administración, Alcalá de Henares.

³⁰ Luis Suárez de Lezo, Manuel Tamayo, Rafael de Aguilar y Alfredo Echegaray, *Servicio en la mar. Adaptación, Diálogos y guion técnico* (Madrid: Biblioteca de la Filmoteca Española, 1949), edición en PDF.

³¹ «Películas que por su calidad artística o técnica supongan un descrédito para la industria nacional». Calificación que impide el estreno en salas de primera categoría, aunque en el informe si consta que se le otorga permiso de exhibición en estas salas a pesar de su disposición. José M. Sabín Rodríguez, «La cinematografía española autarquía y censura», *Cuadernos republicanos* 50

Han quedado documentadas las alegaciones de los miembros de la junta, que incluyen comentarios como los siguientes: «la acción de guerra en que se apoya toda la película resulta monstruosa, sin arrogancia, ni humanidad»; «un episodio sub-marítimo, que recrea, desgraciadamente, la gesta de Guzmán el Bueno» o «resulta contraproducente». De entre estas apreciaciones críticas, el testimonio que ha resultado clave para este estudio es el firmado por Fernando de Galainena: «Si hubiera sido una tragedia³², hubiera pasado mejor [...]; dejan en mal lugar, la psicología española y hasta el derecho internacional hundiendo sin avisar barcos de pasaje»³³. Se sugiere así que el corte de la película censurado en noviembre de 1950 presentaba un final en el que la familia de Ricardo se salva del ataque, coincidiendo con lo observado en los guiones y sinopsis previos al rodaje, y que actualmente se encuentra en paradero desconocido. No obstante, el 17 de febrero de 1951, *Servicio en la mar* volvió a someterse al procedimiento de censura bajo una revisión que finalmente le concedió la

(2002): 8. *Servicio en la mar* tampoco es considerada de interés nacional ni se autoriza su exportación y permiso de doblaje en el expediente. «Servicio en la mar. Expediente de Censura», 29 de noviembre de 1950, 36-03393-10074-030, 36-03393-10074-031-r y 36-03393-10074-031-v, Referencias, Archivo General de La Administración, Alcalá de Henares.

³² Se sobreentiende que la apreciación de «tragedia» por parte de Fernando de Galainena no puede equivaler a una película cuya una escena final describe un feliz reencuentro familiar inesperado. No obstante, de entre el resto de alegaciones de la Junta durante este proceso de censura no se hallaron más claves que permitan descifrar con rotundidad el corte presentado de la película.

³³ «Servicio en la mar. Expediente de Censura», 29 de noviembre de 1950, 36-03393-10074-040-r, Referencias, Archivo General de La Administración, Alcalá de Henares.

2ª categoría³⁴ motivada por sus «modificaciones y mejoras»³⁵, lo que señala a la versión alternativa de la película con final trágico y disponible en la Filmoteca Española. No obstante, tras el estreno y circulación por salas de la copia calificada en 2ª categoría, ya en el año 1952, una de las pocas reseñas localizadas de la época cuestiona su conclusión: «un final satisfactorio que hubiera quedado mejor sin la escena final del reencuentro de la pareja protagonista, cuando hipotéticamente había quedado consumado el sacrificio heroico del capitán del sumergible»³⁶, lo que apunta a la circulación incierta de ambas versiones de *Servicio en la mar* en determinados cines según su categoría. Por otro lado, el hecho de que la Filmoteca solo disponga de una versión en sus fondos avala el hecho de que, muy probablemente, se trate del corte más copiado y difundido.

A pesar de que, oficialmente, se considera que *Servicio en la mar* hizo su debut el 21 de mayo de 1951 en el Palacio de la Música de Madrid³⁷, hay documentos que confirman la proyección de la película en la ciudad de Valladolid en

³⁴ «Películas que sin suponer un avance considerable en la producción sean en su conjunto suficientemente buenas para poder traspasar con decoro la exportación». Sabín Rodríguez, «La cinematografía española autarquía y censura», 8.

³⁵ No hay descritas en las alegaciones de la Junta ninguna otra aclaración que pueda dar claves del corte presentando.

³⁶ «Teatro y Cine», *Diario de Burgos*, 19 de febrero de 1952, acceso el 10 de marzo de 2022, https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000452409&posicion=4&presentacion=pagina.

³⁷ «Servicio en la mar», Filmoteca Española, acceso el 11 de enero de 2022, <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/portada.html>

diciembre de 1950³⁸, antes de la fecha de su recalificación, lo que señala a la proyección temporal del primer corte del film un mes antes de volver a someterse al procedimiento de censura. Esta circunstancia ha sido constatada por el actor José Ángel Juanes, pero describe un orden inverso respecto a lo interpretado desde las fuentes documentales: «se estrenó de una forma y no gustó; pensaron que para que la película tuviera más éxito se podía reestrenar con un final feliz»³⁹. Tras su reestreno, la crítica fue mayoritariamente mixta⁴⁰, y sus problemas para definir una conclusión satisfactoria evidencian un film poco apreciado por la audiencia⁴¹. Pese a ello, Filmófono solicitó

³⁸ «Servicio en la mar. Expediente de Rodaje», 28 de diciembre de 1951, 36-04713-00150-011, Referencias, Archivo General de La Administración, Alcalá de Henares.

³⁹ José Ángel Juanes, en conversación con el autor, abril de 2022.

⁴⁰ Se han localizado críticas negativas: «la pobreza de recursos y la deficiente realización, a cargo de Luis Suárez Lezo, abocan a un film mediocre», «Espectáculos de la Semana», *Hoja Oficial del Lunes*, 28 de mayo de 1951, https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1007608963. Otra referencia mixta: «cinematográficamente la obra adolece de defectos, varios defectos, que desmerecen la calidad del guión, ágil y consistente», «Teatro y Cine», *Diario de Burgos*, 19 de febrero de 1952, acceso el 10 de marzo de 2020, https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000452409&posicion=4&presentacion=pagina. Y alguna reseña entusiasta en línea con su pretensión propagandística: «Luis Suárez de Lezo aporta al cine español una obra de gran necesidad», «Cine y Espectáculos», *¡HOLA!*, 21 de julio de 1951, acceso el 21 de enero de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=d0d8bfea-e4f5-4fb1-adba-06b2cf140be0>

⁴¹ «No fueron comprensivos y benevolentes los comentarios oídos al salir de la proyección», «Servicio en la mar. Expediente de Rodaje», 29 de agosto de 1951, 36-04713-00150-017, Referencias, Archivo General de La Administración, Alcalá de Henares. Fue popular entre el público de su época el sardónico apodo «me cago en la mar» como título alternativo para la película. José Ángel Juanes, en conversación con el autor, abril de 2022.

la consideración de *Servicio en la mar* como candidata a la selección nacional para la Bienal de Venecia, destacando el valor de su «exaltación del deber patriótico, que constituye el tema central de su argumento»⁴².

4. Cine del subgénero bélico submarino

Características formales y semánticas identitarias del subgénero de guerra submarina⁴³ pueden observarse en *Servicio en la mar*. El estado de confinamiento en el que convive la tripulación durante las singladuras genera un ambiente de domesticidad y camaradería, especialmente representado en la relación fraternal de Miguel «el andaluz» (Tony Leblanc) con Santiago «el gallego» (Antonio Nieto). Por otro lado, la figura paternal del comandante (Enrique Guitart), también habitual en el subgénero, es refrendada por toda la dotación del *F-17* en el último tercio de la película, cuando se organiza un brindis en alta mar para festejar la misión cumplida poco después del ataque indiscriminado al *Oceanía*. Miguel, en pie y representando a toda la marinería, dedica al líder del *F-17* unas palabras de reconocimiento

«Nada más decirle, mi comandante, que nosotros estamos muy contentos de estar a las órdenes de usted... y que aquí, tan lejos de la patria y de la familia, usted es para

⁴² «Servicio en la mar. Expediente de Censura», 14 de julio de 1950, 36-03393-10074-028, Referencias, Archivo General de La Administración, Alcalá de Henares.

⁴³ Linda Koldau, «Why Submarines? Interdisciplinary approaches to a cultural myth of war», *Journal of War and Culture Studies* 4 - 1 (2011): 67, doi: 10.1386/jwcs.4.1.65_1.

nosotros todo: nuestra patria y nuestra familia, y que le queremos como a un padre», Miguel (Tony Leblanc).

De esta manera se avala también, mediante un acto de comunión entre representantes de distintas regiones del país, el mensaje subyacente de la película: hundir un barco de pasaje con carga enemiga sin previo aviso y en el que se sabe navegan familiares e inocentes es un mal necesario para la conveniencia y del buen devenir de la patria⁴⁴. La única oposición es expresada por Jaime (Antonio Casal), el primer oficial. Su desencuentro con el comandante respecto al asalto del *Oceanía* es, lo que denomina Rayner, un acto de «impugnación del gobierno del padre»⁴⁵ propio del cine de guerra submarina, en este caso especialmente enfocado a la quiebra del comando respecto al uso de armamento⁴⁶. Pese a lo cual, resulta inconcebible un tratamiento profundo del relato de la crisis doméstica en el cine de propaganda, como efectivamente ocurre en *Servicio en la mar*. La restauración del buen comando en el *F-17* es rápidamente resuelta en un ejercicio de «mea culpa» por parte del primer oficial, que

⁴⁴ El *F-17* nunca se ve amenazado por el enemigo en la película; de hecho, el submarino protagonista es el que abre fuego contra un buque de civiles. Este caso podría considerarse un reverso de la teoría de Koldau sobre su «binomio dentro y afuera» para definir el subgénero. En el caso particular de *Servicio en la mar*, sería una suerte de espacio «dentro» (el submarino), malo, y «afuera» (todo el entorno que lo rodea), «bueno». Koldau, «Why submarines? Interdisciplinary approaches to a cultural myth of war», pp. 72-73.

⁴⁵ Jonathan Rayner, *The Naval War Film* (Manchester: Manchester University Press, 2007). edición en PDF, cap. 4.

⁴⁶ Para más detalle sobre este asunto puede revisarse el siguiente artículo: Francisco Trujillo García-Ramos, «La crisis del comando en el cine norteamericano de guerra submarina: los casos de *Run Silent, Run Deep* (Robert Wise, 1958) y *Crimson Tide* (Tony Scott, 1995)», *Revista Latente* 19 (2021): 45-72. doi.org/10.25145/j.latente.2021.19.

envalentona aún más la motivación patriótica con la que se resuelve el conflicto de la película. Resuelto todo dilema, se consagra la familia de tripulantes del submarino como relevo de la correspondiente en tierra firme.

No obstante, tal y como señala Ortego Martínez, la muerte «purificadora» y necesaria de la familia del comandante en *Servicio en la mar* no está exenta de una problemática del cine español bélico en los períodos de cruzada y resistencia; lo que puede haber motivado a la edición de la película tras el primer corte de censura

El problema surge por el hecho de que estos «atrevimientos» son considerados como excesivos por parte de la jerarquía eclesiástica. [...] Provocó su saturación y que finalmente el filón tuviera que cambiar para adaptarse a los cambios del público que en los años 50 se convertiría en el denominado cine de cuplés⁴⁷.

La disputa extrema entre el deber y la familia en un submarino militar visto en *Servicio en la mar* puede considerarse precursora de otra referencia del subgénero; una película norteamericana de ficción enmarcada en la Guerra del Pacífico: *Torpedo Run* (Joseph Pevney, 1958), escrita por Richard Sale. En este film, Glenn Ford interpreta a Barney Doyle, comandante del *USS Greyfish*, que recibe la misión de atacar un convoy japonés en el que también navega el *Yoshida Maru*, un transporte de prisioneros norteamericano procedente de Filipinas. La esposa e hijo del comandante viajan en ese buque y tanto Doyle como su primer oficial (Ernest Borgnine) son conscientes de ello.

⁴⁷ Oscar Ortego Martínez, «Cultura y franquismo: el caso del cine español (1939-1962)» (conferencia, Universidad Carlos III de Madrid, 8 de septiembre de 2008).

Pese a tener premisas similares, al contrario que la película de Lezo, la misión de Doyle no contempla atacar al buque de transporte de prisioneros, sino dirigir su ofensiva al portaaviones *Shinaru*, un buque enemigo que intervino en el ataque a la base de Pearl Harbour y que navega peligrosamente cerca del *Yoshida Maru*. En la segunda parte del filme, el transporte japonés recibe un impacto tras la arriesgada orden de disparo de Doyle al convoy y acaba provocando la muerte de su familia. A partir del incidente, el comandante se obsesiona con cobrar su venganza al enemigo en una carrera por hundir a *Shinaru*⁴⁸. Por lo tanto, la película de Pevney mantiene un dilema que no es análogo al film de Lezo, pero resulta especialmente reveladora por señalar, mediante el contraste entre los dos relatos, el extremo de ambigüedad moral en el mensaje que propone *Servicio en la mar*.

5. Conclusiones

Servicio en la mar es la única referencia conocida de cine de guerra submarina en la historia del cine español. Se trata de una película menor dentro del período de «cine de resistencia» nacional propio del finales de la década de los 40 en el siglo XX, que no sirvió a su propósito de propaganda, ni tampoco parece haber alcanzado el agrado del público. La justificación del ataque a un barco de pasaje por parte del buque submarino protagonista, junto a la vulgar puesta en escena, causó una reacción nefasta en la Junta censora, lo que motivó la alteración del primer

⁴⁸ De igual manera que el relato del comandante Richardson (Clark Gable) en otra referencia norteamericana del subgénero; *Run Silent, Run Deep* (Robert Wise, 1958).

montaje presentado. El guion cinematográfico localizado y fechado en noviembre de 1943, en plena era de «cine de cruzada», revela la condición híbrida de película: un film de propaganda concebido en el período más obstinado, pero finalmente realizado en la etapa crepuscular del belicismo autárquico en el cine español, al finales de la década de los cuarenta. Las críticas poco entusiastas, su baja calidad artística, y la ausencia de la cinta en espacios de investigación retrospectiva, señalan un caso de película olvidada. Pese a ello, se trata de una pieza histórica del cine español que refleja las fallas del sistema autárquico y de exaltamiento patriótico en el período de posguerra, con la circunstancia de un desarrollo de producción y exhibición desacertados. En definitiva, una perspectiva insólita que reproduce contradicciones del encaje cultural por parte del régimen de Franco en Europa tras la victoria aliada bajo la estética y convenciones del subgénero de guerra submarina.

Actualmente, *Servicio en la mar* se encuentra descatalogada de cualquier formato de consumo doméstico, y únicamente se puede visionar la copia censurada en 2ª categoría del 17 de febrero de 1951 en los fondos fílmicos de la Filmoteca Española en Madrid⁴⁹.

⁴⁹ Aparte del celuloide original, la copia digital disponible es un formato telecine que presenta una calidad de imagen y de audio calificada por la Filmoteca como «regular», y con una desincronización de audio en la mayor parte del metraje. No hay constancia de otra copia de la película en los archivos de Radiotelevisión Española (RTVE) u otras filmotecas del territorio nacional.

6. Bibliografía

Archivo General del Cuartel General de la Armada, Instituto de Historia y Cultura Naval, Cuaderno de bitácora, Submarino General Mola, Ministerio de Defensa, Madrid.

Barrenetxea Marañón, Igor. «El imaginario de la Segunda República española en el cine de ficción (1940-2011)». *FILMHISTORIA Online* 29 (2019): 25. ISSN: 2014-668X.

Caparrós Lera, José María. *Historia del cine español*. Madrid: T&B Editores, 2007.

Casaú Abellán, José y Enrique Casaú Egidio. «Submarino D-1 entrando en Ciudadela (Menorca)». Fotografía. Archivo del Museo Naval de Cartagena, 1956.

Del Amo, Alfonso. *Catálogo General del cine de la guerra civil*. Madrid: Ediciones Cátedra/Filmoteca Española, 1997.

Díez, Emeterio. «El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas». *Cuadernos de Historia Contemporánea* 23 (2001): 141-157.

Filmoteca Española. «Servicio en la mar». Acceso el 11 de enero de 2022. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/portada.html>

Gómez García, Juan Antonio. *Los Derechos Humanos en el cine español*. Madrid: Editorial Dykinson, 2017.

Gubern Garriga-Nogues, Román. «La guerra vista por el cine (1939-1953)». *Letra internacional* 87 (2005): 17-24.

Hueso, Ángel Luis. *Catálogo Del Cine Español. Películas De Ficción 1941-1950*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

Koldau, Linda. «Why Submarines? Interdisciplinary approaches to a cultural myth of war». *Journal of War and Culture Studies* 4 - 1 (2011). doi: 10.1386/jwcs.4.1.65_1.

Luis Suárez de Lezo, Manuel Tamayo, Rafael de Aguilar y Alfredo Echegaray. *Servicio en la mar. Adaptación, Diálogos y guion técnico*. Madrid: Biblioteca de la Filmoteca Española, 1949. Edición en PDF.

Ortego Martínez, Oscar. «Cultura y franquismo: el caso del cine español (1939-1962)». Conferencia pronunciada en la Universidad Carlos III de Madrid, 8 de septiembre de 2008.

Rayner, Jonathan. *The Naval War Film*. Manchester: Manchester University Press, 2007. Edición en PDF.

Real Academia de la Historia. «Fausto Saavedra y Collado». Acceso el 12 de marzo de 2022. <https://dbe.rah.es/biografias/71397/fausto-saavedra-y-collado>

Referencias, Expediente de Censura. Servicio en la mar, Dirección General de Cinematografía y Teatro. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.

Referencias, Expediente previo de Censura. Compañeros de Armas, Dirección General de Cinematografía y Teatro. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.

Referencias, Expediente de Rodaje. Servicio en la mar, Dirección General de Cinematografía y Teatro. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.

Rodríguez Martínez, Saturnino. *El NO-DO, Catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense, 1999.

Sabín Rodríguez, José M. «La cinematografía española autarquía y censura». *Cuadernos republicanos* 50 (2002): 1-21. ISSN 1131-7744.

Suárez de Lezo, Luis. «Servicio en la mar». Película. Catálogo de la Filmoteca Española, 1950. DVD 013373.

Trujillo García-Ramos, Francisco. «La crisis del comando en el cine norteamericano de guerra submarina: los casos de Run Silent, Run Deep (Robert Wise, 1958) y Crimson Tide (Tony Scott, 1995)». *Revista Latente* 19 (2021): 45-72. doi.org/10.25145/j.latente.2021.19.

Víctor López García, Miguel Ángel Martín Proharam y Antonio Cuevas Puente. *La industria de producción de películas en España*. Madrid: Autor-editor, 1955.

El Autor

Doctorando en el Programa de Arte y Humanidades, área de investigación en estudios filológicos, literarios y culturales (Universidad de La Laguna). Magister Universitario en Teoría e Historia del Arte y Gestión Cultural (ULL). Grado en Diseño Gráfico (Escuela de Arte y Superior de Diseño Fernando Estévez). Técnico Superior en Diseño de Fotografía Artística (EASDFE).