



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

Confesionario: un acercamiento a la pintura narrativa y a la naturaleza muerta.

Tesina

Que para obtener el Título de
Licenciada en Artes Visuales

Presenta Leonora Serra Ortega

Director de tesina: Profesora María Eugenia Mendoza

Xochimilco, Ciudad de México 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice general

Introducción	2
1. El saber retratar flores y otras cosas menudas	5
1.1. Breve historia de la naturaleza muerta	6
1.2. Vanitas	10
1.3. J.B.S. Chardin	14
1.4. Naturaleza muerta en México	17
2. Los recursos formales de la pintura narrativa	26
2.1. Mudanzas de tiempo	27
2.1.1. La Anunciación	28
2.1.2. <i>Nastagio Degli Onesti</i>	31
2.2. Mudanzas de espacio	36
2.2.1. Los Embajadores	38
2.3. Mudanzas de planos de realidad	40
2.3.1. Ubú dice la verdad	40
2.4. La Caja china	45
2.4.1. Las Meninas	46
2.4.2. El Retiro	48
3. Confesionario	52
Conclusiones	67
Bibliografía	68

Introducción

La presente tesina indaga acerca trata sobre el proyecto de pintura titulado *Confesionario*, desarrollado durante el último año de mi estancia en el taller del maestro Ulises García Ponce de León en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, como parte de mi formación académica en la licenciatura de artes visuales. No obstante, las piezas que conforman la serie fueron realizadas posteriormente durante el año 2016.

Esta investigación cuenta con tres capítulos de los cuales el primero y el segundo tratan los intereses fundamentales que dieron origen al proyecto pictórico; por una parte, la historicidad, el valor simbólico y el poder evocativo de los objetos, estudiados desde la pintura con el género de la naturaleza muerta. Por otro lado, la riqueza de los recursos formales de la pintura narrativa.

En el primer capítulo titulado *El saber retratar flores y otras cosas menudas*, se divide en cuatro secciones: en la primera, *Breve historia de la naturaleza muerta*, se hace referencia a las raíces del género; en seguida, *Vanitas*, sección que retoma la historia del bodegón, enfocándose hacia el momento en que las composiciones se dotan de un carácter simbólico. Y por último, un comentario a la obra de los artistas que se tomaron como referencia para el desarrollo formal del proyecto pictórico: Jean Simeón Chardin y *La naturaleza muerta en México*.

El segundo capítulo estudia algunos de los recursos formales de la pintura narrativa a través de la selección de pinturas ejemplares de distintos periodos de la historia del arte. Como criterio para la elección del conjunto de ejemplos se utilizaron los conceptos de estructuras narrativas que propone Mario Vargas Llosa en *Cartas a un joven novelista*, específicamente, las mudas y la caja china.

La sección de las mudas se divide en tres: mudas de tiempo, ejemplificadas con *La Anunciación* de Fra Angélico y la serie de cuatro tablas de *Nastagio Degli Onesti* de Sandro Botticelli; las mudas

de espacio, con *Los embajadores* de Hans Holbein, y las mudas de nivel de realidad con *Ubú dice la verdad* de William Kentridge. Por último, en la segunda sección llamada *La caja china*, se estudia la estructura narrativa del mismo nombre a través de la obra, *Las meninas* de Diego Velázquez y *El retiro* de Neo Rauch.

Finalmente, el tercer capítulo está dedicado a la descripción del proyecto de pintura, el cual está conformado por una serie de ocho cuadros basados en cuatro relatos, resueltos principalmente a partir del uso de la naturaleza muerta, objetos y de los recursos formales narrativos estudiados en el segundo capítulo de la presente investigación, especialmente las mudas de espacio, para constituir distintos momentos temporales del relato a manera de montajes escenográficos.

El título del proyecto, *Confesionario*, surge a partir de la fuente de los relatos utilizados para la construcción temática de los cuadros, cuyo eje conductor es únicamente que son producto de la confesión, asumiéndome como confesor y dejando la temática de la narración al criterio del confesante, pues «la confesión, al menos durante un largo periodo de tiempo, fue ubicado por las sociedades de occidente como el ritual de mayor producción de verdad»¹.

¹Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 2011, pág. 56.

Capítulo 1

El saber retratar flores y otras cosas menudas

Este capítulo se concentra en uno de los intereses fundamentales del proyecto: La capacidad de los objetos de proyectarse en el tiempo, permitiendo hacer conexiones complejas entre imágenes, sentido y momentos de distintos periodos temporales. Para ello se estudiará el género dentro de la pintura que se ha enfocado en los objetos, tanto como elementos formales de la composición, como símbolos: la naturaleza muerta, en específico las vanitas y los pintores que se estudiaron como referentes para el proyecto de *Confesionario*.

El capítulo se divide en cuatro secciones: la primera, es una revisión breve de la historia del género de la naturaleza muerta, especialmente de sus raíces. La segunda sección aborda el periodo de tiempo donde el género comienza su tradición simbólica, con el desarrollo de las vanitas. Por último la tercera sección se centra en la obra de Jean Siméon Chardin.

El título del capítulo proviene de la denominación que se les daba a comienzos del siglo XVII en el periodo Barroco, a los artistas especializados en la representación de objetos¹, antes de que la

¹A comienzos del siglo XVII, se establecieron por el crítico Italiano Vincenzo Guistiniani «doce distintas maneras o grados posibles para un pintor, entre los que se contaban tanto las formas diversas de representación como los distintos temas. Entre estos estaban 'el saber representar bien a personas particulares' o 'el saber retratar flores y otras cosas menudas', las perspectivas urbanas, los paisajes, los grutescos, las batallas, y las cacerías, etc.». Francisco Calvo Serraller, «El Festín visual, una introducción a la historia del bodegón» en *El Bodegón*. Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2000, pág. 21.

naturaleza muerta se considerase como un género autónomo. Se eligió ese nombre por el menosprecio que ha padecido éste género en la historia del arte, sin embargo, debido a su sencillez no ha perdido vigencia, ni siquiera en la modernidad, pues permite la experimentación formal y la renovación simbólica de sus motivos.

1.1. Breve historia de la naturaleza muerta

Animales de caza, peces y pescados, canastos llenos de frutas, algunas verduras, legumbres y objetos de uso doméstico aparecen casi por primera vez protagonizando una composición plástica en la Antigüedad clásica grecorromana a estas representaciones, en su mayoría mosaicos, se les llamó *Xénia*.

Anterior a las *Xénia* ya se habían representado alimentos y otros objetos utilitarios, como en la tumbas del antiguo Egipto, sin embargo, no se les considera como un primer acercamiento a la naturaleza muerta autónoma por su sentido ritual, ya que aparecían como parte del ajuar funerario². En cambio, las representaciones de enseres y comestibles grecorromanas tenían una naturaleza laica, servían como una ofrenda del anfitrión a sus huéspedes.

Xénia, es plural de *Xenión*, término griego que se relaciona con el concepto de hospitalidad, aunque durante el periodo helenístico su propósito muta hacia lo decorativo. A partir de la transformación de su uso se agudiza la preocupación por la mimesis, obsesión que marcó el curso del desarrollo del género, y que ha acechado a la naturaleza muerta durante siglos.

“Trampantojo” es una palabra coloquial, para denominar a una ilusión que engaña, originalmente, de trampa ante ojo³. Por su definición es la palabra más adecuada para captar el sentido de las representaciones decorativas grecorromanas. Incluso, en la mayoría de los textos especializados en el género de la naturaleza muerta, se relata una leyenda antigua griega de *Parrhasius* y *Zeuxis*, que testifica la profunda apreciación popular por el realismo en el bodegón. Se cuenta que estos pintores griegos querían determinar quién poseía más habilidad técnica para el realismo en la pintura, así que

²Francisco Calvo Serraller, 2000, *op. cit.*, pág. 15.

³Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.

acuerdan concursar entre sí. En el día acordado *Zeuxis* muestra primero su pieza en la cual estaba representado un racimo de uvas de un realismo tal, que los pájaros bajaban del cielo para coger la fruta y se estrellaban contra la superficie. Entonces llegado el turno de *Parrhasios*, *Zeuxis* le apremia a quitarle la cortina que cubre la obra, a lo que el pintor le responde que, de hecho, aquel telón era la pintura misma⁴.

Los floreros o mesas servidas, entre otros trampantojos hechos en la Antigüedad clásica, son el más claro antecedente de la naturaleza muerta, pues el sentido que las caracteriza, es decir, el profundo interés en la mimesis, la valoración económica y decorativa, y el origen simbólico, es el mismo que define a las primeras pinturas oficialmente consideradas del género.

Decorativo, en el caso de la naturaleza muerta, es un adjetivo de doble filo, pues a lo largo de la historia, se le ha discriminado, incluso, a los artistas especializados en el género se les denominó pintores de las cosas bajas. La aparente falta de tema y su función, le colocó en el escalón más bajo de la jerarquía de los géneros pictóricos, dejándola más cerca de la artesanía que del genio artístico que presumían, por ejemplo, los pintores de escena histórica.

Sin embargo, el mismo carácter decorativo le ofreció al género una gran estimación económica, y más importante, la permanencia. No es que la naturaleza muerta haya sido mantenida únicamente por su valor monetario, pero la aceptación en el mercado fue un gran impulso para su constante presencia en la historia del arte. Otro de los factores determinantes para la continuidad del bodegón, es la humildad, probablemente heredada del carácter noble de los oficios artesanales, pues se mantuvo exento de la pretensión temática de los grandes géneros:

(...) entendiendo ésta [humildad] como «humildad significativa», que es la que permite que el artista moderno transite sin sentirse agobiado por el fantasma de lo narrativo, de lo literario, lo que, en definitiva, le hizo tradicionalmente un creador heterónimo.⁵

Pero antes de que la naturaleza muerta fuese un género completamente autónomo dentro del cual se puede transitar con la libertad descrita anteriormente, los bodegones u otras representaciones de

⁴Ebert-Schifferer, Sybille. *Still Life a history*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1999.

⁵Francisco Calvo Serraller, 2000, *op. cit.*, pág. 29.

objetos, contenían una fuerte carga simbólica y de hecho, son derivación de la pintura religiosa.

Después del 1300 aproximadamente, la naturaleza muerta comenzó a resurgir sutilmente en las pinturas de tema religioso, como objetos de uso cotidiano dentro de la escena. Por ejemplo, en la representación de *Las bodas de Caná* (Figura 1.1) del pintor italiano Giotto (Vicchio, 1267-Florenxia, 1337), casi al centro de la composición, se puede ver una serie de objetos y elementos sobre la mesa, además de las garrafas que se encuentran en primer plano.



Figura 1.1: Giotto di Bondone, *Las bodas de Caná*, 1305. Fresco, Capilla de los Scrovegni, Padua.

La manera en que Giotto utiliza a los objetos dentro de sus piezas es bastante particular porque los separa de lo simbólico al situarlos en su estado cotidiano, por lo tanto, les da materialidad; no tienen ningún significado específico pero aportan a la pieza valores formales y compositivos:

Giotto, mil seiscientos años más tarde, volvió a seguir el camino de los artistas del siglo IV y V a.C. Separa a estos objetos de su función ideológica para atribuirles una verdad simple

y material. Atributos sagrados, alegorías teatralizadas de un relato ejemplar, ofrendas votivas, prospecciones de lo simbólico en el mundo infinito de la creación y de la naturaleza.⁶

Aún con ésta puerta entreabierta, a la naturaleza muerta no se le consideró fuera de la pintura religiosa o del retrato, sino hasta el siglo XVI, cuando se crearon las primeras academias de arte en Italia y se constituyó un sistema de enseñanza basado en los principios de lo que después, se consolidó como el Renacimiento.

La pintura al natural fue un ejercicio importante para la enseñanza de la pintura del siglo XVI, la naturaleza muerta y otros géneros subsidiarios como el desnudo, en el cual se enfocaban en lograr el máximo naturalismo en la representación. Esta ambición se remonta a tiempos de *Parrhasios* y *Zeuix*, a la antigüedad clásica y la fascinación por el trampantojo:

Prueba evidente de todo ello es la terminología usada ya en el XVII para definir las naturalezas muertas como vida inmóvil o inmovilizada, quieta o aquietada, pues sólo mediante este recurso se lograba, con eficacia mayor, ese prodigioso parecido que confundía la mirada desprevenida del espectador.⁷

En el año 1600, la naturaleza muerta se codifica como un género autónomo. La fecha es inexacta por la ambigüedad que suelen presentar, al menos en un inicio, las cosas que no solían tener nombre; el caso de la categorización de las pinturas que ocupan como motivo alimentos u objetos, no fue diferente, hasta el siglo XVII, cuando se logró visualizar con más certeza cuales representaciones pertenecían categóricamente a la especialización de la naturaleza muerta, o como se nombró de origen *still-leaven*:

Fue el investigador A.P.A Vorenkamp el que, estudiando el tema, descubrió que fue en los Países Bajos, hacia el ecuador del XVII, cuando se divulgó el término *still-leaven*, luego trasvasado a las lenguas germánicas y al inglés, en este caso como *still life*. En cualquiera de los casos, el significado original de de este término era siempre el de «vida inmóvil» o, si se quiere, «inmovilizada».⁸

⁶ Alain Tapié, «Simbolismo y botánica en la pintura del siglo XVII» en *El Bodegón*. Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2000, pág. 153.

⁷ Francisco Calvo Serraller, 2000, *Op. cit.*, pág. 22.

⁸ *Ibid.*, pág. 19.

La traducción al español en comparación con el nombre original, puede parecer desafortunada pues el sentido inicial está apuntando a retener un momento y mantenerlo inmune al tiempo, en cambio el término naturaleza muerta, un tanto más oscuro, acude a detener el tiempo definitivamente, es decir, con la muerte.

Metafóricamente, *still-leaven* es un vaso invertido deteniendo a un insecto para ser observado con detenimiento. Mientras que naturaleza muerta, es una vitrinilla donde hay mariposas y polillas disecadas suspendidas con alfileres, con el mismo propósito de ser miradas a detalle.

No obstante, lo inmóvil o lo inmovilizado es la clave que reúne la dimensión simbólica y la figuración esencialmente naturalista, resume el objetivo del género: el regodeo visual, y en algunos casos, espiritual; valores equivalentes a las ofrendas de hospitalidad grecorromanas y a su posterior mutación hacia la decoración, las variaciones formales de las vanguardias del siglo XX, o incluso, a la naturaleza muerta del presente.

1.2. Vanitas

A partir del Renacimiento, por el reconocimiento de la pintura del natural, se inculcó una fuerte visión naturalista de la figuración en el arte, sobre todo en la representación de las cosas naturales, como la figura humana, el paisaje o la naturaleza muerta.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, por influencia de la Contrarreforma⁹, surgió una variante de la concepción naturalista en la pintura. La diferenciación entre «retratar» e «imitar» es el principio de la polémica que la corriente del naturalismo enfrentó, como consecuencia de la reacción humanista de la contrarreforma que significó la revalorización de la pintura a partir de modelos naturales, y por lo tanto, el cuestionamiento de los ideales del Renacimiento.

La diferencia, que se marcaba ya desde Renacimiento, con el humanista León Battista Alberti¹⁰, consistía en que «retratar» significaba representar con fidelidad total cualquier motivo, incluso

⁹La Contrarreforma fue un movimiento religioso del siglo XVII que surgió en respuesta a la Reforma protestante que encabezaba Martín Lutero por parte de la Iglesia Católica, la cual tenía como objetivo detener la doctrina del protestantismo por medio de instituciones como la Santa Inquisición.

¹⁰Francisco Calvo Serraller, 2000, *Op. cit.*, pág. 20.

aquellos que resultaran desagradables a la vista o a la moralidad. En cambio, «imitar» se trataba de copiar la realidad de una manera selectiva, de modo que se idealizaban las formas y se omitían los defectos, para lograr representaciones con el mensaje deseado.

Así que la imitación se utilizaba sobre todo en la pintura humanista, que se ocupaba de temas históricos ponderando los valores morales y ejemplares. A diferencia de los retratistas, que no discriminaban ningún tema o motivos, y cuyo objetivo era reproducir la realidad con exactitud.

De este gremio de pintores dedicados a retratar, nacen los primeros especialistas de la pintura de naturaleza muerta, no obstante, a estos, se les consideraba social y artísticamente inferiores en relación a los dedicados a temas humanistas.

El siglo XVI acuna la vuelta al naturalismo como parte importante del arte oficial, impulsado por la crisis económica, política y social en Europa y dos grandes corrientes espirituales: los contrarreformistas y los protestantes, aún cuando sus posturas artísticas fueron opuestas en sentido y finalidad.

En el arte de contrarreforma, los artistas no podían permitirse ningún tipo de alegorías o libertades interpretativas, por lo tanto, debían apegarse a los textos sagrados. La razón más importante se halla en el propósito: las obras estaban dirigidas al adoctrinamiento de las masas, por lo que, acudían a las emociones para facilitar la identificación de la población con los arquetipos propuestos. En suma, el rechazo a las interpretaciones individuales de los temas históricos y religiosos, la intención de catequesis y el rechazo a la belleza por considerársele de naturaleza pagana; el arte de contrarreforma promovió una corriente antimanagerista y se inclinó por el naturalismo, que se consideraba la manera de representación más inocente para acercarse a Dios, dando como resultado la vuelta de la veneración de las imágenes.

Los protestantes, por lo contrario, consideraban el culto a las imágenes una práctica idólatra, por lo que los artistas de esta fe, se limitaban al retrato, al paisaje, a las escenas de género y a la naturaleza muerta. Para este momento la jerarquía entre géneros ya se iba disolviendo, aunque aquellos al margen de la pintura histórica seguían considerándose inferiores; además, la representación no se pudo definir en un solo modelo formal, pero definitivamente, el naturalismo gozaba de una gran fuerza en la representación de la época.

El naturalismo preponderante, estaba más apegado a la práctica retratista, es decir, la forma

tenía mayor importancia que el contenido y su representación ambicionaba la máxima exactitud con respecto a la realidad. Sin embargo, el aprecio al trampantojo, no fue suficiente para la doctrina idealista, que aspiraba a la producción de una pintura significativa. En el querer saciar esta apetencia, se ramificó el género de naturaleza muerta tanto formal como temáticamente, resultando en las vanitas y otras variaciones de características similares:

Esta obsesión por dar «significación» a un asunto aparentemente trivial condujo, entre otras cosas, a la recuperación de esa fórmula añeja de las vanitas, una suerte de moralización, muy de gusto contrarreformista, del tema.¹¹

En el caso específico de las vanitas, resalta la intención moral, por medio de símbolos y recursos formales como la alegoría y la narrativa, además, los elementos iconográficos giran principalmente en torno al tema de la muerte.

Triadó¹² en un breve compendio a la información recogida sobre la simbología de las vanitas, divide los símbolos representados en tres categorías: de la existencia terrenal, de la mortalidad y de la vida eterna. El origen de la mayoría de los símbolos se explica bajo un razonamiento judeocristiano, doctrina que propone a la existencia terrenal como un periodo de penitencia, pues la muerte fue producto del pecado original, y después de ella, por la gracia del sacrificio de Cristo, el hombre se reencontrará con la gloria, no sin antes enfrentarse al Juicio final. El constante recordatorio de la muerte, el enjuiciamiento y la posible condenación al infierno, son a grandes rasgos, los conceptos que definen a la simbolización y por lo tanto a la intención moralizante de las vanitas, pues con estas narrativas se esperaba que el espectador reflexionara sobre la muerte e incluso revaluase la manera en la que vivía y su relación con Cristo y su Iglesia.

Libros, instrumentos musicales, herramientas científicas, joyas, armas, vasijas y juegos de azar, son los motivos utilizados recurrentemente para simbolizar la vida humana; cráneos, burbujas, relojes y humo, como símbolos de la muerte o como *memento mori*.

El cuadro *Alegoría a la vanidad* (Figura 1.2), del pintor español Antonio Pereda (Valladolid,

¹¹ *Ibid.*, pág. 23.

¹² Joan-Ramon Triadó, «Bodegones y pintura de bodegon» en *El Bodegón*. Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2000.

1611-Madrid, 1678), es un claro ejemplo de una composición de vanitas. Un ángel aparece sosteniendo un camafeo de Carlos V, debajo una esfera donde se dibujan las tierras que conquistó, seguido de una serie de objetos: un reloj decorativo de mesa, un medallón, retratos, joyas, monedas, naipes, un rifle, armaduras, libros, un reloj de arena, un candelabro con la vela apagada y un montón de cráneos.



Figura 1.2: Antonio Pereda, *Alegoría de la vanidad*, 1636. Óleo sobre tela, 139,5 x 174 cm. Museo de Historia del Arte, Viena.

Una interpretación de los símbolos representados, relata que el poder (representado por el camafeo de Carlos V y las armas), las riquezas (las monedas y joyas), los placeres (naipes), el conocimiento (libros), la belleza (el reloj de mesa y los retratos), y demás vanidades del mundo terrenal, carecen de importancia, pues la muerte ha de llegar y el tiempo para enriquecer el espíritu ya está transcurriendo.

La calavera es uno de los elementos más representativos en las vanitas, aparece constantemente como la representación del carácter finito de la vida e invita a reflexionar a quien la mira sobre la vanidad del mundo terrenal y de la propia existencia humana. En el barroco aparece acompañando a los santos, pues significa también la penitencia y la fe cristiana.

Junto con la muerte, el tiempo es otro de los conceptos más representados en esta clase de composiciones, simbolizado con relojes o flores marchitándose. El conjunto de símbolos que están contenidos en las vanitas, tiene como objetivo final que el espectador se identifique con los conceptos aludidos, de tal suerte que descubra que estas naturalezas muertas son una referencia a su propia muerte.

1.3. J.B.S. Chardin

Desde su instauración como un género autónomo, la naturaleza muerta quedó confinada al peldaño más bajo de la jerarquía de la pintura, pues la representación de las cosas naturales y demás objetos, estaba considerado como un oficio insignificante e inferior al trabajo artístico; razón por la cual, en el siglo XVII, se pretendió conferir a la naturaleza muerta de un sentido narrativo o simbólico para que pudiese competir con la reconocida pintura histórica y que no se quedase como una mera muestra de destreza técnica.

Las vanitas y otras composiciones de objetos con connotaciones alegóricas, se desarrollaron en este periodo. Posteriormente, tuvieron su apogeo en el periodo del Barroco, sin embargo, la empresa de promocionar a la naturaleza muerta en la jerarquía de los géneros pictóricos, no tuvo éxito, poniendo «más de manifiesto el contradictorio destino de un arte que niega su propio fundamento material, el de una práctica basada en los sentidos y dirigida a fascinarlos»¹³.

La representación de objetos y la técnica bodegonista conservó la mala fama de su origen y también, la baja estima en la jerarquía de géneros aún en pleno siglo XVIII. La Academia Real francesa no era la excepción, los pintores especializados en el bodegón se encontraban debajo de la historia, el retrato, el paisaje y las marinas, dentro de la categoría de flores y frutos.

En 1727 el pintor francés, Jean Siméon Chardin (París, 1699-1779), obtiene el título de académico en el talento de animales y frutos, acontecimiento que marca la historia de la naturaleza muerta definitivamente, pues con el afán de conservar el nombramiento que le había otorgado la academia, trabajó con religiosa dedicación en sus composiciones con objetos y alimentos. Chardin no fue un

¹³Francisco Calvo Serraller, 2000, *Op. cit.*, pág. 26.

pintor marginado, pero su trabajo, como el resto de la naturaleza muerta, no gozaba del reconocimiento que recibían las obras de otros géneros pictóricos, aún así, críticos ilustrados de la época, como Diderot, admiraban su trabajo bajo la reserva de considerarles simples bodegones.

A pesar de que sus naturalezas muertas fueron un punto crítico en el desarrollo del género, no fue un rebelde como los que suelen caracterizar a los movimientos artísticos más revolucionarios, al contrario, fue un pintor que se incorporó graciosamente al gusto oficial, se mostró orgulloso del trabajo que realizaba y de los privilegios que la vida académica le brindaba.

Sus biografías reflejan el carácter del pintor como un hombre humilde, misma característica que gozan sus obras, pues carecen de pretensiones discursivas o morales y se concentran en la técnica, la forma y la materia pictórica; revelando la refinada sensibilidad dieciochesca y el espíritu moderno que definen al bodegonista francés.

Chardin pintaba lentamente, necesitaba meses para terminar un cuadro, pues lo trabajaba meticulosamente, las pinceladas debían ser precisas, de lo contrario, borraba y corregía:

Él se confesaba ante todos: «Me tomo el tiempo necesario, porque he decidido abandonar mis cuadros sólo cuando, según mis ojos, no deseen nada más. En este sentido seré cada vez más riguroso». ¹⁴

La injustificada etiqueta de inferioridad que portó la naturaleza muerta no desapareció completamente hasta el último tercio del siglo XIX, cuando la pintura se convierte en un objeto autónomo, emancipado del contenido o del discurso para valerse, únicamente, por sus cualidades formales. Esta descripción no es ajena a la pintura de Chardin, por ello es considerado como un pionero de la pintura moderna.

¹⁴Carlos Castilla del Pino, «El bodegón: el orden, lo inmóvil, lo muerto» en *El Bodegón*. Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2000, pág. 55.



Figura 1.3: Jean Simeón Chardin, *Vaso de agua y cafetera*, 1761. Óleo sobre tela, 32.5 x 41 cm, Carnegie Institute, Museum of Arts, Pittsburgh.

La línea de trabajo de Chardin lo llevó a desarrollar obras con un profundo sentido moderno, aunque el proceso fue motivado más por la humildad y la sencillez que por la pretensión de una propuesta novedosa o revolucionaria. Sus pinturas se distinguen de otras naturalezas muertas descendientes de la tradición retratista holandesa, pues a pesar de poseer una fuerte influencia de Vermeer, no tienen la ambición de ser trampantojos, sino que hay un fuerte interés por la materia, tanto del objeto representado, como de las cualidades matéricas de la pintura:

Frente al modelo holandés, Chardin supo despojarse de lo anecdótico e imponer un orden compositivo, de un sentido elegante y racionalista que se puede ya definir como muy francés. De esta manera, conservando la intensidad emocional y el silencio de las naturalezas muertas, de inspiración mística, de los pintores de la época de Luis XIII, aunque ahora planteándolo desde una perspectiva secularizada, y, al mismo tiempo, explorando inalcanzable y progresivamente el orden compositivo, se convirtió en el eslabón que unió el origen del bodegón francés con

Cezanne.¹⁵

Otro de los aspectos interesantes de las naturalezas muertas de Chardin es la elección de los objetos, que constantemente se repiten en las composiciones, creando una especie de iconología personal. La jarra de agua, la aceitera, el cuenco de porcelana oriental, los melocotones, o la corteza del pan, no simbolizan nada en realidad, pero sus «cuadros nos hablan de una sensación física, representan cosas que son perecederas, pero también parecen hablarnos de algo que perdura, que sobrevive a lo efímero. Hacen que el cuerpo recuerde cosas muy antiguas»¹⁶.

1.4. Naturaleza muerta en México

En México, uno de los primeros acercamientos documentados a la naturaleza muerta, se remonta a la época precolombina, cuando el *tlacuilo* o pintor, interpretaba cosas del natural para decorar los muros de los aposentos de los señores de la nobleza. Además de estas representaciones de tono naturalista, si se toma en cuenta la simbología que se manejaba en los códices, resulta evidente su relación con el bodegón europeo y su desarrollo.

Los motivos más recurrentes en estas pinturas eran: aves, animales terrestres, criaturas marinas, frutas, verduras y vegetación. El ejemplo que Enrique F. Gual propone de ello en *La pintura de “cosas naturales”*¹⁷, es un mural en Teotihuacán llamado *Tlalocan- Tamoanchan* (Figura 1.4), donde se puede distinguir representaciones de plantas, árboles e insectos.

¹⁵Francisco Calvo Serraller, «La vida en suspenso. La naturaleza muerta en la pintura francesa» en *El Bodegón*. Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2000, págs. 238-239.

¹⁶John Berger, «¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa» en *El Bodegón*. Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2000, pág. 65.

¹⁷Enrique F. Gual, *La pintura de “cosas naturales”*. México: SEP Setentas, 1973.

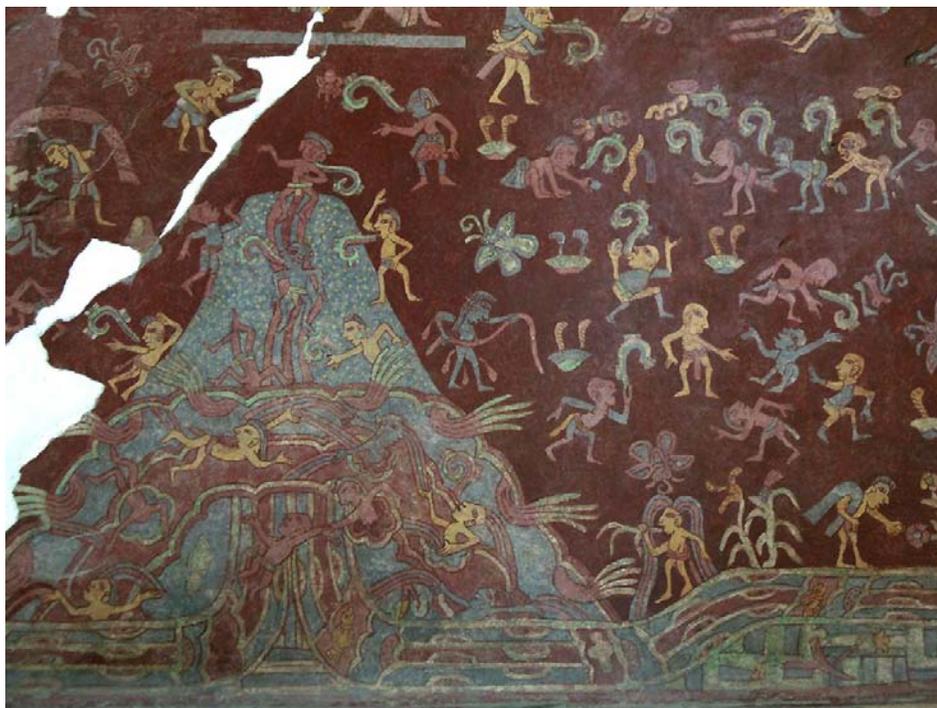


Figura 1.4: Teotihuacan. Tepantitla. Pintura mural *Tlalocan-Tamoanchan*.

Posteriormente, las apariciones de la naturaleza muerta son prácticamente nulas hasta la época de la colonia. Los bodegones y demás composiciones con objetos reaparecen de la misma manera en que lo hicieron en Europa en el siglo XVI, cuando la academia promueve la pintura a partir del modelo al natural y la especialización.

Sin embargo, este paso en el desarrollo del género llegó con retraso a México, en comparación con los países europeos, pues no se tenía noticia acerca de la naturaleza muerta veneciana o de los pintores tenebristas específicamente «debido a que el único cliente mexicano de dicho siglo —la Iglesia— era, como se dijo, indiferente al desarrollo del bodegonismo y a las especialidades de éste.»¹⁸

La institución eclesiástica no tenía interés en promover géneros que no tuviesen un fin religioso, como el culto a las imágenes o el adoctrinamiento; por lo que las vanitas, las composiciones con flores y los desayunos y banquetes, junto con los paisajes, quedaron rezagados del mercado de la pintura mexicana. A partir del siglo XVII, los artistas mexicanos ya se habían incorporado plenamente al

¹⁸ Enrique F. Gual, 1973, *op. cit.*, pág. 55.

desarrollo de la pintura después de la llegada al país de la información pertinente sobre la pintura veneciana del siglo XVI, especialmente del cuadro *Cesto con frutas* (Figura 1.5), del pintor italiano Caravaggio (Milan, 1571-Porto Ércole, 1610).

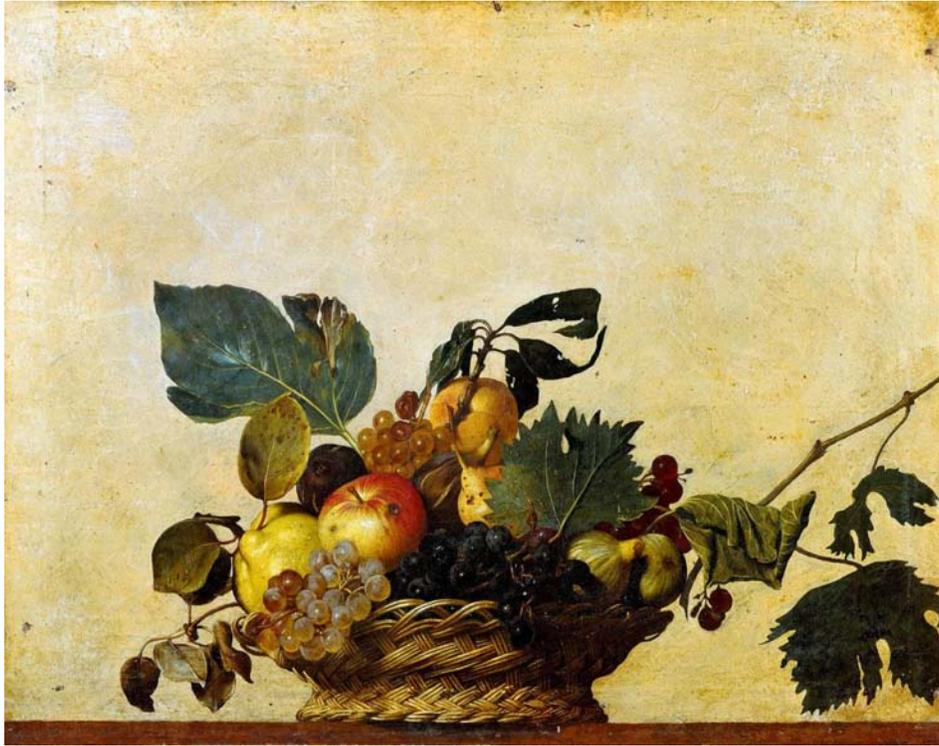


Figura 1.5: Caravaggio , *Cesto con frutas*, 1596. Óleo sobre tela, 46 x 64 cm. Pinacoteca Ambrisiana, Millan.

El *Cesto con frutas* fue un cuadro relevante en la historia del bodegón, la pintura está conformada por una canasta que contiene gran variedad de frutos, plantas y algunos insectos en un espacio indefinido; este hecho es el que envuelve a la pintura en misterio, pues no se encuentra en contexto, nadie la sostiene, ni está como un elemento más en una escena, sino es el elemento principal de la composición. Bien podría confundirse con un estudio para algún otro cuadro, pero la perfección técnica y la simbología que posee, descartan esa posibilidad. El consumo de las frutas por los gusanos e insectos se interpreta como la caducidad de las cosas o, de acuerdo con la simbología religiosa, la pasión de Cristo; no obstante es un cuadro que puede determinarse como una de las primeras vanitas.

A partir de la naturaleza muerta de Caravaggio, el género comienza a ganar popularidad en Italia

sobre todo porque coincide con la aparición de las colecciones privadas, en la cuales, las pinturas profanas tenían mayor éxito. Caso contrario de la situación del mercado artístico mexicano, pues aún en pleno siglo XVII, cuando los artistas ya gozaban de las facultades aprendidas del arte europeo, la demanda de obra seguía enfocada hacia la pintura religiosa.

La iglesia continuaba siendo el mayor consumidor de pintura en México, pero del mismo modo que sucedió en Europa en la Edad Media, se comenzó a incluir en las composiciones de escena y retrato, naturalezas muertas, ya sea objetos, flores e incluso bodegones para enriquecer simbólicamente las pinturas de la vida de Cristo, de la virgen y de los santos.

En el siglo XIX se incorporó plenamente el género en la pintura mexicana, cuando la producción de pinturas de naturaleza muerta es más evidente aunque escasa. Dos representantes de ello son los artistas Agustín Arrieta y Hermenegildo Bustos.

En la pintura europea del siglo XVIII se instauró el trampantojo y la pintura naturalista, características que heredaron los pintores mexicanos de la época, y misma tradición que continuaron Arrieta y Bustos, sumando a la ecuación de sus obras un fuerte nacionalismo.

En el caso de Agustín Arrieta (Tlaxcala, 1803-Puebla 1874) desarrolló una basta producción de pinturas de naturaleza muerta, especialmente de platillos típicos y eneseres de cocina del estado de Puebla, donde vivió la mayor parte de su vida. Su pintura se instaura dentro del costumbrismo; su tendencia populista y su agudo sentido crítico lo ubican como un artista que se dedicaba a documentar.



Figura 1.6: Agustín Arrieta, *Cuadro de comedor*, 1879. Óleo sobre lienzo, 63 x 88 cm. San Diego Museum of Art, San Diego.

Por otro lado, Hermenegildo Bustos (Guanajuato, 1832-1907) fue un pintor que siempre se consideró como un aficionado, tomó la pintura como un oficio más al que se dedicaba esporádicamente, pues «él era un pequeño comerciante, pequeño fabricante de helados librado a los caprichos de la naturaleza, observador disciplinado y minucioso.»¹⁹

Nació en Purísima del Ricón, hoy Purísima de Bustos, ahí pasó toda su vida ejerciendo como cronista de la cotidianidad del pueblo, pues registraba todo suceso en los bordes de su calendario. Además de nevero y pintor, se dedicó a la carpintería, albañilería, escenografía, florería, jardinería y a la renta de objetos.

Su pintura «es fruto de una cultura europea que a lo largo de tres siglos se abrió, se infiltró, se injertó, se aclimató y, al fin, brotó como respuesta a específicas necesidades espirituales de una

¹⁹Raquel Tibol. *Hermenegildo Bustos, Pintor de pueblo*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1981, pág. 55.

comunidad aldeana en el centro de México»²⁰, esto significa que su obra respondía en función a las necesidades directas del consumidor, es decir, se manejaba a base de encargos, especialmente retratos, exvotos, copias de imágenes religiosas, y naturalezas muertas.



Figura 1.7: Hermenegildo Bustos, *Bodegón con frutas*, 1874. Óleo sobre tela, 41 x 33.5 cm. Colección de Instituto Nacional de Bellas Artes.

A partir del siglo XX la pintura de naturaleza muerta en México tiene un desarrollo más

²⁰ *Ibid.*, págs. 21-22.

normalizado en comparación con la pintura internacional, aunque con una personalidad inegable, pues en este género aparece constantemente una identidad nacional, por un lado herencia de la pintura de oficio del siglo anterior y por otro, como parte del desarrollo de la pintura muralista que promueve el nacionalismo y la adopción del folklor como motivo principal. A una breve lista de pintores muralistas con producción de pinturas de naturaleza muerta está encabezada por Rufino Tamayo (Oaxaca, 1899-Ciudad de México, 1991) con sus series de sandías e instrumentos musicales; Diego Rivera (Guanajuato, 1886-Ciudad de México, 1957), José Clemente Orozco (Jalisco, 1883-Ciudad de México, 1949), David Alfaro Siqueiros (Chihuahua 1896-Morelos, 1974), Guillermo Gonzalez Camarena (Jalisco 1917-Puebla, 1965) y Roberto Montenegro (Jalisco, 1887-Ciudad de México, 1968). Todos ellos, como pintores pertenecientes a la modernidad, trabajaban diferentes planteamientos formales y conceptuales, apoyándose en la tradición bodegonista, como sucedió con los artistas de las vanguardias europeas.



Figura 1.8: Rufino Tamayo, Sandías, 1968. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México.

Posteriormente, la tradición se heredó a una segunda generación de pintores con un fuerte interés en la pintura de bodegón y en el populismo, de ellos se puede enlistar a Olga Costa (Leipzig, 1913 -Guanajuato, 1993) , Luis García Guerrero (Guanajuato, 1921-Ciudad de México, 1996), Raúl Anguiano (Jalisco, 1915-Ciudad de México, 2006), José Chavez Morado (Guanajuato, 1909-2002), Luis Nishizawa (Ciudad de México, 1918-2014), entre otros.



Figura 1.9: Olga Costa, *Naturaleza muerta*, 1945. Óleo sobre tela, 74 x 94 cm. Acervo Museo de Arte Olga Costa-José Chávez Morado, Guanajuato.

El interés que se ha mostrado a través de la historia del arte mexicano al género de la naturaleza muerta indica «que no existe por el momento la menor traza de que en México vaya a sufrir un colapso la pintura de bodegones y naturalezas muertas caracterizadas —gracias a su original independencia— por lo que no siempre ha ocurrido en ellos, o sea la permanente presencia de la temporalidad y la personalidad.»²¹

²¹ Enrique F. Gual, 1973, *op. cit.*, pág. 79.

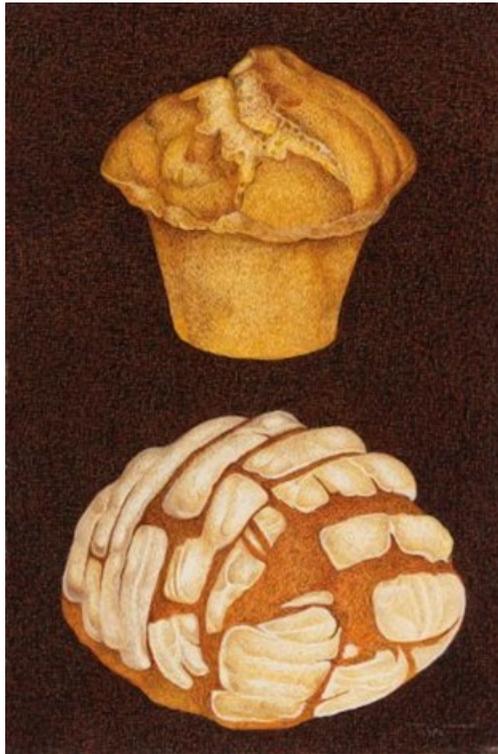


Figura 1.10: Luis García Guerrero, *Los Panes*, 1972. Óleo sobre fibracel, 33.30 x 22.20 cm. Colección privada.

Capítulo 2

Los recursos formales de la pintura narrativa

En éste capítulo se desarrollará una propuesta de clasificación de algunos de los recursos formales de la pintura narrativa, a partir de la selección de obra en las que se observa tal intención.

Como criterio para la selección, se considerarán las definiciones de los recursos narrativos de la novela que presenta Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936) en un breve compendio de ensayos escritos de manera epistolar, dirigidos primordialmente a aspirantes a escritores de novelas y en general, al público no especializado en la materia, *Cartas a un joven novelista*, específicamente dos de ellos: las mudas, que define como toda alteración que experimenta cualquiera de los puntos de vista reseñados; las hay de tiempo, de espacio y de niveles de realidad. Y la caja china, estructura que compara con las muñecas rusas, es decir, narraciones que dentro de sí contienen otras similares y se suceden finita o infinitamente.

El procedimiento para relacionar los recursos formales pictóricos y los literarios se hará a partir de la selección de pinturas ejemplares, del mismo modo que lo hace Vargas Llosa al poner como ejemplo obras literarias, para esclarecer los conceptos que expone en sus reflexiones sobre la estructura novelesca. Cabe advertir, que la tarea antes mencionada, está basada en un ejercicio de interpretación, por lo cual los recursos formales definidos en las cartas de Vargas Llosa no se traducirán de manera precisa al lenguaje plástico, sobre todo porque no comparten la misma naturaleza; no obstante, el

objetivo de este ejercicio es encontrar correspondencia entre disciplinas a partir de la similitudes en las estructuras y recursos narrativos.

El capítulo está dividido en dos secciones principales, *La caja china y Las mudas*. Para ejemplificar cómo funciona la estructura narrativa de caja china en lenguaje visual se seleccionaron dos obras que corresponden a periodos históricos muy distintos, por un lado, la obra maestra del pintor español del siglo de oro Diego Velázquez: *Las meninas*. Por otro lado *El retiro*, pieza del pintor contemporáneo Neo Rauch.

Las mudas se dividieron en tres de acuerdo a sus características, primero las mudas de tiempo, ejemplificadas por dos grandes obras del Renacimiento italiano: *La anunciación* del beato Fra Angélico y la serie de *Nastagio degli Onesti*, del maestro Sandro Botticelli. En segundo lugar, las mudas de espacio, expuestas a través de *Los embajadores* de Hans Holbein «el joven». Y por último, la serie de *Ubú dice la verdad*, del artista sudafricano William Kentridge, como representante de las mudas de nivel de realidad.

El propósito de esta propuesta de clasificación de las estructuras narrativas, es el explorar las variaciones y posibilidades de los recursos formales de la pintura en la narración tanto como motivo, es decir, cuando el tema de la obra gira en torno a un relato o alguna moraleja; como problema pictórico, entendiendo éste como propuestas dirigidas a encontrar modos de obtener resultados cuando se tiene conocimiento de ciertos datos que proporciona la historia del arte; y la naturaleza de estas propuestas poseen cualidades pictóricas, como color, materia, forma, objetualidad y espacio.

2.1. Mudar de tiempo

Vargas Llosa¹ define las mudas temporales como aquellos movimientos del narrador en el tiempo de una historia. Como resultado el pasado, el presente y el futuro, logran desplegarse simultáneamente, es decir, forman una totalidad cronológica que le da a la narración autosuficiencia temporal.

Las novelas deben tener su propio tiempo para lograr poder de persuasión, es decir, que lo ficticio pase por verdadero, o que el lector logre sumergirse por completo en la historia de acuerdo

¹Mario Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Editorial Planeta, 1997.

con un lógica de lo real que el narrador establece, aún cuando sabemos que el argumento tiene una naturaleza fantástica.

Ejemplos importantes de mudas de tiempo en la pintura narrativa son aquellos que aparecen a menudo en las representaciones de escenas bíblicas a partir de la Edad Media, especialmente en el Romanticismo, cuando comienza a ser más evidente una intención narrativa en las composiciones.

En el Gótico, las obras de arte formaban parte importante de la educación religiosa, además se promovía impetuosamente el culto a las imágenes. En este periodo, se origina uno de los recursos más fuertes de la pintura narrativa: la predela; nombre derivado del italiano, que se le da al banquillo horizontal ubicado debajo de los retablos, regularmente segmentado, para que cada una de sus fracciones represente con una lógica temporal propia, uno o varios capítulos de una historia, ya sea de algún acontecimiento o una biografía.

En el Renacimiento, algunos maestros de la pintura narrativa, continúan con la tradición gótica. Dos de ellos, se estudiarán a continuación como representantes del uso de mudas de tiempo: por un lado, a principios del Renacimiento, se encuentra *La Anunciación* del pintor italiano Fra Angélico, que representa por medio de la predela episodios del *Nuevo Testamento* en relación con la vida de la Virgen María. Por otro lado, el maestro Sandro Botticelli en pleno *Quattrocento* italiano, narra la historia de los amantes crueles inspirada en la octava novela de la quinta jornada del *Decamerón* con la serie de *Nastagio Degli Onesti*.

2.1.1. La Anunciación

La predela, ya en forma, aparece de manera frecuente, en el *Quattrocento*, periodo al que pertenece *La Anunciación* (Figura 2.1.1) de Fra Angélico (Florencia, 1390-Roma, 1455). El beato, presenta el tema según el Evangelio de San Lucas, en dónde relata como a María le es anunciado por el arcángel Gabriel, que va a ser la madre del salvador Jesucristo. El retablo pintado al temple está acompañado por un banquillo conformado por cinco módulos donde se encuentran representadas escenas significativas de la vida de la Virgen, que son: La Natividad, La Visitación, La Adoración de los magos, La Presentación en el templo y El Tránsito de María.



Figura 2.1: Fra Angélico, *La Anunciación*, 1425-1428. Témpra sobre tabla, 194 x 194 cm. Museo del Prado, Madrid.

La escena principal del retablo está compuesta por dos escenarios: de derecha a izquierda se encuentra la figura de la Virgen y el Arcángel enmarcados con una edificación que está representada con especial atención en la resolución de los planos arquitectónicos y puntualidad en la perspectiva; esta estructura define el límite con la escena aledaña, donde se observa un paisaje propio del jardín del Edén, las formas orgánicas de la flora contrastan con la exactitud del interior donde está ocurriendo la Anunciación. A la izquierda de la composición, en el jardín, se distinguen cuatro figuras: una paloma, un ángel, una mujer y un hombre que representan la expulsión de Adán y Eva de paraíso.

En ambos elementos, tanto la predela como el retablo, están relatados por el mismo narrador: Fra Angélico, quién por medio del espacio pictórico maneja dos grandes mudas de tiempo, las cuales definen una lógica temporal que funciona exclusivamente en esta composición. La primera, asumiendo

que la escena de la anunciación, que se puede observar en el retablo, es el tiempo presente, apenas dividido por un tercio de columnas está el tiempo pasado, pues el pasaje de la expulsión del paraíso pertenece al libro del *Génesis* del *Antiguo Testamento*, mientras que el encuentro del Arcángel Gabriel y la Virgen se halla en el *Nuevo Testamento*.

Sin embargo, el pintor consigue una continuidad de tiempo en la escena, no hay distinción entre el pasado, presente o futuro. Con ésta bien lograda muda de tiempo, el narrador, posibilita la asociación de estos dos episodios de la Biblia, probablemente con un propósito evangelizador: reforzar las creencias cristianas relacionándolas con los libros hebreos con un nexo de causa-efecto, pues en el cristianismo, el pecado original es la razón de la encarnación de Jesucristo.

La segunda muda de tiempo, la predela que representa acontecimientos de la vida de la Virgen María, funciona cronológicamente, es decir, el tiempo sucede secuencialmente de un panel a otro, asimilándose a las viñetas medievales, o a lo que después, en la modernidad se le conoce como tiras cómicas. En relación con el supuesto presente (La Anunciación), la línea de tiempo inicia en el pasado con el nacimiento de María y su enlace matrimonial con San José, después, pasa al futuro con la visita de la Virgen embarazada a Isabel, y se extiende hasta el final de su vida mortal: el Tránsito, cuando asciende al cielo en cuerpo y alma².

En el Renacimiento, el objetivo primordial de la predela era contextualizar la imagen del retratado en el retablo, o bien, los personajes que aparecen en la escena principal. Esto sucede a menudo con los cuadros destinados a la representación de miembros del santoral, pues se deseaba que la imagen del santo se asociara con su historia, su martirio o sus virtudes, sobre todo, para reforzar la moral católica. Del mismo modo sucede en *La Anunciación*, la serie de pinturas en el banquillo de este retablo, narran episodios del pasado y el futuro de la vida de la Virgen para potenciar el poder persuasivo de la historia.

²Biblia, *La Biblia: El Nuevo Testamento*. Madrid: Edimat Libros, 2002.

2.1.2. *Nastagio Degli Onesti*

En 1843 al pintor italiano Sandro Botticelli (Florencia 1445-1510) le es encargada una serie de cuatro retablos para una joven pareja que contraería matrimonio en el mismo año. Como tema para las tablas, elegirá la octava novela de la quinta jornada del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio.

La serie de cuatro tablas pintadas al temple, narran la historia de Nastagio de los Onesti, un joven de Rávena, que a la muerte de su padre y tío, se vuelve desmedidamente rico. Nastagio, se enamora de una mujer de cuna más noble que la suya, por lo que emprende una exhaustiva campaña para conquistarla, sin embargo, aun habiendo gastado una gran cantidad de su fortuna en el empeño no tuvo éxito. Sus amistades le insisten en dejar la ciudad para que olvide de una vez a la mujer que no le corresponde, por lo que decide mudarse a unos kilómetros de la ciudad, a las orillas del bosque, dónde un día, al alejarse del campamento, presencia una escena infernal.

Botticelli conforma la serie de *Nastagio Degli Onesti* por cuatro paneles, cada uno de ellos representa las partes más relevantes de la historia, de modo que funcionan con la misma lógica secuencial de la predela heredada por la tradición gótica. Sin embargo, las mudas de tiempo que aparecen en cada tabla se distinguen del recurso de la narración por viñetas, pues en las composiciones de Botticelli se incluyen varias escenas más pequeñas que pertenecen a diferentes tiempos pero existen simultáneamente en el espacio pictórico para afectar la narración de la historia.

Vargas Llosa apunta que el punto de vista temporal y el espacial de la narración en la práctica, se hallan visceralmente unidos, prueba de ello, es la manera en que Botticelli resuelve el espacio del cuadro como un recurso temporal, pues la seriación de pequeñas escenas en un paisaje continuo no es en realidad un problema de composición espacial sino de tiempo. Véase la primera tabla de la serie (Figura 2.2) dedicada a narrar la historia de Nastagio:



Figura 2.2: Sandro Botticelli, *Escenas de La historia de Nastagio degli Onesti*, 1483. Técnica mixta sobre tabla, 83 x 138 cm. Museo del Prado, Madrid

El primer panel parte del momento de la historia en el que un viernes Nastagio, al recordar a su amada se aleja meditabundo del campamento que estableció cerca del bosque y comienza a andar sin rumbo. A la izquierda de la tabla, se puede observar entre los árboles, un conjunto de carpas lujosas, frente a ellas un grupo de cuatro hombres, de los cuales, se puede asumir que uno es Nastagio pidiéndole a sus criados que le dejaran solo para abstraerse en sus pensamientos.

La historia prosigue cuando Nastagio ya habiéndose internado en el bosque notó que venía corriendo hacia él una mujer desnuda que lloraba y suplicaba piedad a gritos; cazándola venían un par de feroces mastines que la mordían cuando la alcanzaban y detrás, un caballero con un estoque que la amenazaba de muerte. Aterrorizado por lo que veía cogió la rama de un árbol para tratar ayudar a la desdichada joven.

Obedeciendo el orden de los hechos de la historia, recorriendo la vista hacia a la derecha sobre la pintura, se distingue la figura de Nastagio caminado. En seguida, aparece nuevamente pero ahora empuñando una vara y enfrentándose con la figura de una joven desnuda que está siendo atacada por unos perros y la de un hombre a caballo que los persigue.

El segundo panel de la serie retoma la historia en el momento en que los perros han atrapado a su presa y el hombre ha bajado de su caballo para matarle. Nastagio está a punto de defender a la

mujer, cuando el caballero se dirige a él y le dice:

-Nastagio, fui de tu misma ciudad, y tú eras aún un niño cuando yo, que fui llamado micer Guido de los Anastagi, estuve mucho más enamorado de esta mujer que tú lo estás tú ahora de la de los Traversari. Su orgullo y crueldad labraron mi desgracia, pues un día, con ese mismo estoque que ves en mi mano, me maté desesperado, y estoy condenado a las penas eternas. Poco tiempo después murió mi dama, que se había alegrado sobremanera con mi muerte; y por el pecado de su crueldad y de la alegría que le producían mis tormentos, de las que no se arrepintió, pues no creía pecar sino hacer méritos, también fue condenada a las penas del Infierno. Cuando descendió a él, nos impusieron a ambos esta pena, a ella escapar delante de mí, que tanto la amé, y a mi perseguirla como a mortal enemiga, y no como a la mujer amada. Cuando le doy alcance, con este estoque con el que me quité la vida la mato y le abro la espalda; le arranco del cuerpo aquel corazón duro y frío, en el cual nunca entraron el amor ni la piedad, y se lo arrojó, con las demás entrañas, como podrás ver de inmediato, a estos perros, para que se lo coman. No pasa mucho tiempo hasta que ella, tal como la justicia y el poder divino exigen, se levanta como si nunca hubiera muerto y reanuda su dolorosa huida, mientras los perros y yo la perseguimos. Todos los viernes, a estas horas, la alcanzo aquí y aquí hago el destrozo que verás; y no creas que los demás días descansamos, sino que le doy alcance en otros parajes donde ella obró o pensó cruelmente contra mí. Convertido de amante en enemigo, como ves, deberé seguir de esta guisa hasta que transcurran tantos años como meses ella se me mostró cruel. Conque déjame ejecutar la divina justicia y no quieras oponerte a algo que no podrás impedir.³

La estructura narrativa que sigue la segunda tabla permite que los movimientos en el tiempo tengan una lógica cíclica, lo que marca una diferencia notable con respecto a la lógica secuencial de la primera tabla, pues ésta, lleva un orden cronológico, los hechos se presentan progresivamente, es decir, las acciones que aparece al inicio de la línea de eventos es lo que primero pasa a tiempo pasado. En el caso del primer panel de la serie, si la lectura del cuadro se hace de izquierda a derecha, se habrá hecho de manera secuencial, a pesar de la continuidad del paisaje boscoso.

³Giovanni Boccaccio. *El Decamerón*. Madrid: Alianza Editorial, 2014, págs. 453-454.

La estructura narrativa que sigue la segunda tabla (Figura 2.3) permite que los movimientos en el tiempo tengan una lógica cíclica, lo que marca una diferencia notable con respecto a la lógica secuencial de la primera tabla, pues ésta, lleva un orden cronológico, los hechos se presentan progresivamente, es decir, las acciones que aparece al inicio de la línea de eventos es lo que primero pasa a tiempo pasado. En el caso del primer panel de la serie, si la lectura del cuadro se hace de izquierda a derecha, se habrá hecho de manera secuencial, a pesar de la continuidad del paisaje boscoso.

En cambio, en el segundo panel se observa un patrón de repetición que no está establecido secuencialmente, por lo que no se puede determinar el tiempo en el que se desarrollan los sucesos. En la escena al centro de la composición dónde aparece Nastagio presenciando la masacre de la joven, se puede interpretar como el tiempo presente, pero el caballero desollando a la mujer y alimentando con sus entrañas a los mastines; y la escena que al fondo se observa, carecen de tiempo, representan lo que sucedió, lo que está sucediendo y lo que sucederá, pues la condena de aquellos desventurados es cíclica.



Figura 2.3: Sandro Botticelli, *Escenas de La historia de Nastagio degli Onesti*, 1483. Técnica mixta sobre tabla, 83 x 138 cm. Museo del Prado, Madrid

La historia se reanuda en el tercer panel (Figura 2.1.2) cuando Nastagio después de ser el espectador de la terrible cacería y reflexionar sobre las palabras que le dirigió el caballero, concluye

que su situación es suficientemente semejante como para haberle perturbado, por lo que confía que de la misma manera suceda con la mujer de Rávena de la que él sigue enamorado. Entonces, al siguiente viernes, justo en el lugar del bosque dónde sabía que se sucedería la masacre de la joven, planea un almuerzo al que invitan a algunos de sus amistades, varias damas y, por supuesto, a su amada, con el propósito de persuadirla a casarse con él.

En la pintura de la tercera tabla está representado un banquete que ha sido interrumpido por la abrupta aparición de la joven, los perros y el caballero; la figura que personifica a Nastagio aparece al centro explicando lo que sucede. Al fondo a la derecha, está de nuevo pero ahora hablando con una mujer que según el *Decamerón*, le anuncia que por fin tuvo éxito y la mujer que ama se casará con él. El movimiento temporal que aparece en la tercera parte funciona secuencialmente, del mismo modo que lo hace el primer panel.



Figura 2.4: Sandro Botticelli, *Escenas de La historia de Nastagio degli Onesti*, 1483. Técnica mixta sobre tabla, 84 x 141 cm. Museo del Prado, Madrid

La serie concluye con el cuarto panel (Figura 2.5), dónde aparece el capítulo final de la octava novela: la boda de Nastagio con la hija del micer Paolo Traversari. Dentro de la composición de la obra no hay movimientos temporales ni espaciales, es simplemente la escena del banquete que incluye los escudos de armas de la pareja a la que se le dedica la serie en ocasión de su matrimonio. Sin embargo, el cuadro en sí es una muda de tiempo, ya que es importante insistir en que en la serie de

Nastagio Degli Onesti, las tablas se relacionan entre sí de manera cronológica, independientemente de la riqueza en recursos narrativos que las composiciones poseen individualmente.

El maestro del *Quattrocento* Sandro Botticelli, logra con esta serie inspirada en la octava novela de la quinta jornada del *Decamerón*, una de las obras más importantes de la pintura narrativa, pues resuelve con especial gracia las composiciones de espacio para resolver el tiempo. Tomando como referencia la tradición gótica, tanto en el planteamiento formal como en el sentido moralizador, consigue entregar parte de su propia moral y sensibilidad por medio de las impactantes escenas que conforman el infierno de los amantes crueles.



Figura 2.5: Sandro Botticelli, *Escenas de La historia de Nastagio degli Onesti*, 1483. Técnica mixta sobre tabla, 83 x 138 cm. Palacio Pucci, Florencia.

2.2. Mudas de espacio

En las cartas que escribe Vargas Llosa a un joven novelista encontramos que una muda de espacio sucede cada vez que cambia la perspectiva espacial del relato. Como ejemplo elige la afamada novela del siglo XX, *Mientras agonizo*, del escritor estadounidense William Faulkner (New Albany, 1897-Byhalia, 1962). La historia transcurre en Mississippi, en el condado de Yoknapatawpha, cuando la familia de Addie Bundren emprende una travesía para enterrarle en su lugar de origen.

Está formada por cincuenta y nueve capítulos, que están relatados por quince narradores distintos.

De esta manera, cada capítulo ofrece una versión personal de los hechos y una perspectiva espacial diferente, lo cual logra generar una visión totalitaria de lo que está sucediendo. En la narrativa visual, las mudas de espacio pueden suceder de la misma manera: cambios en la perspectiva del dibujo, como a menudo sucede en las viñetas de las historietas o en los guiones gráficos. No obstante, no es la única manera en la que puede presentarse este recurso narrativo, se abrirá el espectro de posibilidades si se considera la variación material, es decir, la diferencia perceptual entre un objeto bidimensional y uno tridimensional, como sucede en los problemas plásticos que involucran la materia y el espacio, por ejemplo, el *collage* cubista o las *Combine paintings* de Robert Rauschenberg (Texas, 1925-Florida, 2008).

Otra variación de las mudas espaciales es el cambio de perspectiva que provocará el movimiento del espectador en el espacio con respecto al objeto artístico. En este caso, sucederán cuando el espectador cambie de posición en el espacio físico y por esta acción se trastorne el espacio virtual de la obra, o bien, modifique la lectura de la pieza, ya sea formal o conceptualmente, como es el caso de *Jean De Dinteville and Georges De Selve*, mejor conocida como *Los embajadores* del maestro Hans Holbein «el joven».

2.2.1. Los Embajadores



Figura 2.6: Hans Holbein «el joven», *Los embajadores*, 1533. Óleo sobre roble, 209 x 207 cm. National Gallery, Londres

En 1533, el pintor Hans Holbein «el joven» (Augsburgo, 1497-Londres, 1543), pinta un retrato de dos hombres espléndidamente vestidos: Georges De Selve y Jean Dinteville, por encargo de este último (Figura 2.2.1). A la izquierda de la composición aparece Dinteville vestido con un abrigo de piel lleva en las manos una daga y colgando en el pecho una medalla de la orden de San Miguel. De lado contrario, se encuentra De Selve vestido con pieles negras y un tocado que presume su rango de obispo dentro de la iglesia.

Además de los retratados, en el cuadro se puede observar al centro, un estante de doble repisa donde se encuentran varios objetos relacionados con la ciencia y las artes. En la parte superior, se

distingue una esfera celeste, herramienta utilizada para el estudio de los astros. También objetos de medición y un libro. Debajo, un globo terráqueo, un par de libros e instrumentos musicales. Tomando en cuenta solamente estos elementos, el cuadro se puede interpretar como un retrato de dos hombres importantes y adinerados, que al estar rodeados de herramientas e instrumentos, presumen su estatus social y el panorama de la ciencia y el arte en la época. La pintura parece conmemorar el nombramiento de Dinteville como embajador francés en la corte inglesa, por lo que el obispo asiste en señal de solidaridad.

Sin embargo, la lectura de la pieza se ve fuertemente afectada por un objeto extraño que se encuentra flotando justo en el centro a los pies de los protagonistas. Por su rareza, inmediatamente acapara la atención de quién mira la pieza: es un cráneo representado con una perspectiva anamórfica⁴. Si el espectador contempla de frente el cuadro de *Los embajadores*, no podrá distinguir a simple vista la figura, tendrá que alejarse y moverse lentamente hacia la izquierda, para así encontrar el ángulo exacto con el cual, logrará visualizar la calavera sin distorsión.

El cráneo al centro de la composición modifica por completo el significado de la obra, pues en principio, opaca la parafernalia de un retrato conmemorativo al mantener su forma en secreto, por lo tanto, le proporciona una atmosfera misteriosa y siniestra. Por otra parte, la misma calavera, descubre el sentido narrativo de la pieza, pues ya no es solamente una pintura que representa al embajador de Francia en Inglaterra y a un acaudalado obispo, sino se ha transformado en una vanidad.

Un segundo objeto oculto aparece en escena, justo en la esquina superior izquierda de la pieza, escondido en el telón verde se encuentra un crucifijo. Este objeto junto con la calavera que se descubre cuando el espectador cambia de posición en el espacio físico, provocan que los objetos representados en el estante que se encuentra entre los dos personajes, muden su significado, pues introducen la simbología tradicional de las vanitas.

Entonces, la composición del retrato de los hombres, en suma con las herramientas de medición,

⁴La anamorfosis, es un efecto óptico estudiado a principios del renacimiento, especialmente, para presionar a espectador de una obra a mirar un objeto desde una posición específica en el espacio físico, solo entonces, encontrará la forma proporcionada de objeto en cuestión.

los libros y los instrumentos musicales, simbolizan el poder y el conocimiento, mientras que la calavera banaliza esos valores terrenales pues es símbolo de la muerte. Por último, el crucifijo que simboliza la promesa de la resurrección e invita al espectador a reflexionar acerca de su relación con la Iglesia y con Dios, a manera de lección moralizadora y memento mori, justamente como las vanitas.

2.3. Mudas de planos de realidad

Este tipo de muda propuesta en la serie de cartas a un joven novelista es aquella que, como su nombre lo indica, se transforma en relación a una escala que va de lo real a lo fantástico, siendo lo imaginario un extremo y lo retratista su opuesto. Dentro de la ficción puede haber movimientos en el nivel realidad del relato, para variar los estados de conciencia, la atmósfera, introducir la mitología y la cultura popular cualquier otro elemento necesario para afectar o enriquecer el curso de la historia narrada.

Los niveles de esta naturaleza se pueden traducir al lenguaje plástico como de representación. Es decir, los valores de realidad y fantasía se sustituyen en la figuración por mimesis y síntesis. El espectro de las variaciones formales de la figura es muy amplio, pues abarca desde el naturalismo hasta la gestualidad, ejemplos de ello abundan en la historia del arte, incluso en la prehistoria, como las figurillas sintéticas que se observan en las pinturas rupestres.

Así pues, las mudas de nivel de representación logran transformar la pieza, ya sea formalmente, es decir, que funcionen a partir de su uso en la composición; o que modifiquen el contenido de la pieza en cualquier sentido, por ejemplo, para referenciar momentos específicos de la historia del arte, o como en la literatura, para insinuar distintos narradores o variaciones de estados de conciencia.

2.3.1. Ubú dice la verdad

El artista sudafricano William Kentridge (Johannesburgo, 1955) realiza la serie de grabados *Ubu tells the truth* entre 1996 y 1997, que como el nombre indica está basada en el personaje creado por el dramaturgo dadaísta Alfred Jarry (Laval, 1873-París, 1907) para la obra de teatro *Ubu rey*; obra que se estrenó un siglo antes en París y convirtió a su autor en un importante precursor del teatro del absurdo, el cual se caracteriza por cuestionar a la sociedad y al hombre por medio de la sátira y

lo aparentemente disparatado.

Ubú, en la obra de teatro de Jarry, es un funcionario del gobierno capitán del ejército polaco y ex rey de Aragón, que en respuesta a la provocación de su mujer, emprende una campaña para derrocar al rey Venceslao de Polonia. Inicia asesinando a la familia real para así coronarse rey, más tarde, ya en el poder, inaugura un gobierno tirano, sube impuestos de manera desmesurada y abusa constantemente del poder que arrebató. Concluye cuando el hijo del rey asesinado vuelve a Polonia con un ejército y Ubú huye cobardemente.

Los personajes y la trama de la obra de Jarry, son una sátira a la célebre obra *Macbeth* de Shakespeare. El rol de Mamá Ubú se asemeja al que desempeña Lady Macbeth y el propio Ubú encarna la traición, la ambición y todo lo grotesco e inhumano del poder y del gobierno, pues como monarca, se caracteriza por ser corrupto, cruel y pusilánime⁵.

Kentridge produce la serie de escenas narrativas en torno al personaje de Ubú (Figura 2.3.1), introduce lo que este villano icónico del teatro del absurdo representa en su propio contexto, es decir, el régimen de apartheid sudafricano.

La serie está conformada por ocho huecograbados, cada uno rotulado con el número de acto y escena al que pertenecen, como si de un guion se tratase, por lo tanto la estructura narrativa que propone es secuencial. El personaje que aparece como constante en todas las escenas es un hombre desnudo, lo que puede sugerir vulnerabilidad, pero la lectura cambia completamente cuando se observan con atención las figuras que han sido yuxtapuestas al escenario donde se encuentra la figura desnuda; es un personaje caricaturesco, obeso, vestido con un cucurucho típico de la Santa Inquisición, o como el atuendo de un miembro Ku Klux Klan, además en la panza tiene un gran espiral, que según Jarry, simboliza egocentrismo: es la representación de Ubú (Figura 2.3.1).

⁵ Alfred Jarry. *Ubú rey*. Madrid: Cátedra, 2002.

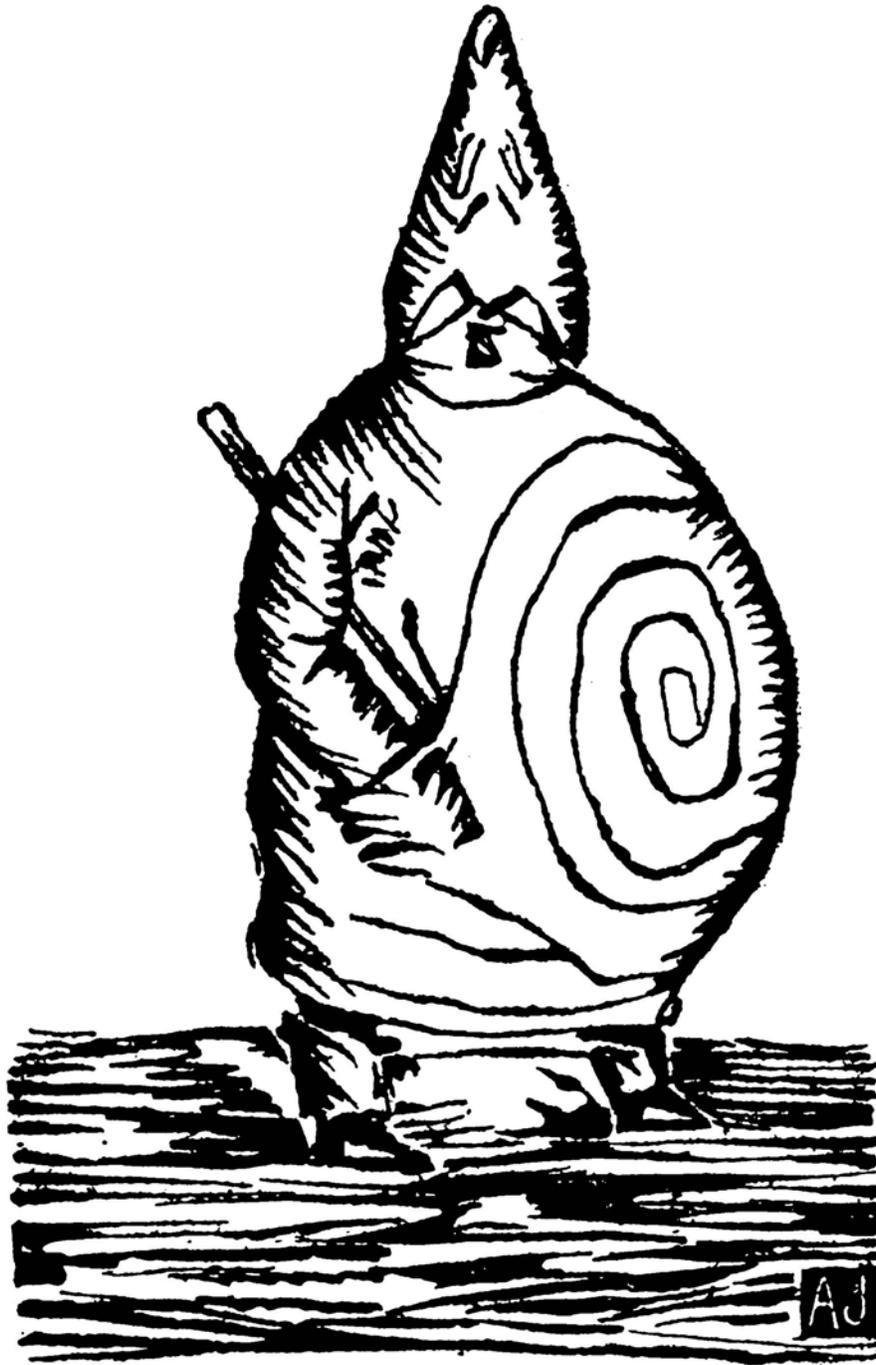


Figura 2.7: Alfred Jarry, *El verdadero retrato de Ubú Rey*, 1896. Xilografía, Bibliothèque Nationale de France, París.

La superposición de los dibujos sintéticos sobre la figuración predominantemente naturalista es

una muda de nivel de realidad, o para el caso, de nivel de representación. Ambos personajes, o sea, el hombre desnudo y Ubú, son un solo ente que está dividido en dos como el contraste entre las formas lo sugieren.

Por la relación lumínica de la figura y el fondo, la preocupación por resolver volumen del cuerpo y la intención mimética de la figuración del hombre desnudo se puede asumir, que representa al mundo visible, por lo tanto, representa el aspecto público del personaje, mientras que las formas neofigurativas representan lo que está en el imaginario, el estado anímico o lo privado.

Los dibujos a contorno blanco de Ubú, con un megáfono o una espada, atrapan la figura del desnudo que durante los ocho grabados se encuentra efectuando acciones cotidianas, como bañarse, pintar, dormir, mirarse en un espejo, lo que se puede interpretar como que Ubú, es el lado oscuro que se encuentra acechando todo el tiempo sin importar que no le podamos ver.

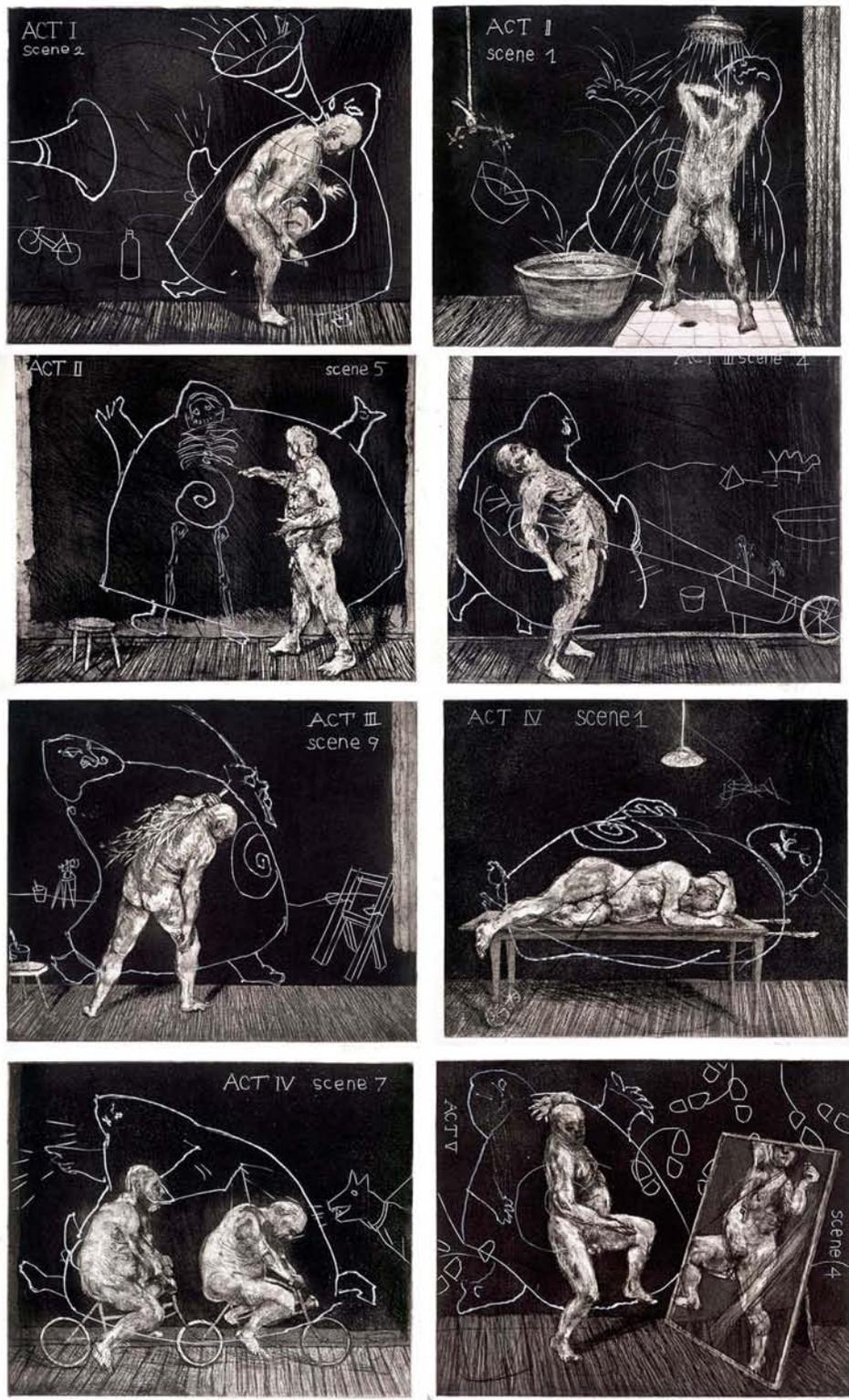


Figura 2.8: William Kentridge, *Ubu Tells the Truth*, 1996-1997. Portafolio de 8 grabados, aguafuerte, aguafuente y punta seca; sobre papel de algodón. 36 x 50 cm. Colección privada

2.4. La Caja china

La caja china es otro de los recursos narrativos que los novelistas usan para construir una historia. Vargas Llosa le denomina de esta manera por su estructura, la cual se asemeja a la de las matrioskas rusas; muñecas huecas que en su interior contienen un objeto similar pero de menor tamaño, ésta a su vez, alberga a una más pequeña, y así sucesivamente.

Del mismo modo en que funcionan estos objetos, lo hacen las historias construidas a partir de este recurso, es decir, una historia central que produce otras secundarias. No obstante, la construcción no es mecánica como la de las muñecas rusas, sino se desenvuelven orgánicamente, formando entre sí una asociación simbiótica pues los contenidos, tanto de la historia central como sus derivadas, se afectan mutuamente.

Las historias estructuradas de esta manera poseen la cualidad de que a partir de las historias aledañas, se carga de complejidad, lo que introduce en la historia elementos que la enriquecen, como el misterio, la ambigüedad o la rareza.

En la literatura se puede encontrar un ejemplo de la estructura de la caja china en la obra de Gabriel García Márquez (Aracataca, 1927-Ciudad de México, 2014), especialmente en *Cien años de soledad*, donde la historia gira en torno a un lugar de nombre Macondo y de la estirpe de los Buendía, de ella se derivan otras historias, como las visitas de Melquiades o la increíble y triste historia de la candida Eréndira y su abuela desalmada (de la cual cinco años más tarde, García Márquez, escribe una novela que denomina del mismo modo). Las ramificaciones de la historia principal construyen el imaginario, complejizan a los personajes y las relaciones interpersonales de seis generaciones de los Buendía.

Por medio de la estructura de caja china, se logra fusionar el pasado, el presente y el futuro, pues la narración no es cronológica, sino a través de la multiplicación de los puntos de vista que se ofrecen en las historias que orbitan en torno a una trama central, se introducen elementos de la conciencia colectiva, es decir, relatos populares o mitológicos, lo que da como resultado un distanciamiento poético de los hechos.

La caja china es una conciencia dentro de otra conciencia y estas a su vez, se encuentran dentro de la conciencia colectiva, al igual que una muñequita dentro de otra más grande de las típicas

artesanías rusas.

2.4.1. Las Meninas

El célebre cuadro pintado en 1656 aproximadamente por el maestro español Diego Velázquez (Sevilla, 1599-Madrid, 1660) conocido bajo el nombre de *Las Meninas* (Figura 2.4.1), es un claro ejemplo del uso de la estructura de la caja china en una composición pictórica, pues se presume que el tema medular de la obra es el retrato de la infanta Margarita de Austria, a quién el pintor representó en varias ocasiones, sin embargo varias escenas secundarias ocurren dentro del mismo cuadro.

La Infanta está en el primer plano de la composición rodeada de su séquito: las meninas, una de ellas ofreciéndole una jícara con agua y la otra reverenciándole levemente, dos enanos de la corte y un perrito mastín. A la izquierda, junto a la infanta y sus meninas se encuentra el propio Velázquez parado detrás de un gran lienzo sosteniendo su paleta y pinceles.

Al fondo, se observa el punto de fuga de la composición: es un hombre a contraluz parado en el umbral de una puerta. Inmediatamente a la izquierda, se encuentra el elemento más revelador de la composición: es un espejo que refleja la imagen de los monarcas, el rey Felipe IV y la reina Mariana de Austria. Este objeto propone un cambio en la historia que narra el cuadro, pues lo que ahora se sugiere es que el retrato no es de la infanta Margarita, sino de los reyes, y entonces, ella y sus meninas solo están presenciando la sesión.

Los elementos y personajes presentes en la composición de las meninas están dispuestos de tal suerte que la narrativa de la escena se vuelve confusa, del mismo modo el tiempo, pues no se sabe en qué orden han sucedido las cosas. Por ejemplo, en el caso del hombre que está en la puerta, no se sabe si va a entrar o salir, o si la infanta acaba de llegar, o lleva ahí toda la sesión; lo mismo con los reyes, si están ahí para ser retratados o apenas entraron a observar al pintor trabajar.

Otro elemento que se suma a la ambigua lectura de la composición es el autorretrato de Velázquez detrás del gran lienzo, que parece mirar al espectador, sin embargo, también podría estar observando al rey.

Las teorías en torno a la narrativa de esta escena representativa del siglo de oro español, difieren



Figura 2.9: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las meninas*, 1656. Óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm. Museo del Prado, Madrid.

enormemente lo que es comprensible, pues bajo el principio de la estructura de la caja china, el objetivo se ha cumplido: el complejizar la narración por medio de ramificaciones del tema central, un cuadro dentro de otro cuadro.

2.4.2. El Retiro

Gran parte de la obra del pintor alemán Neo Rauch (Leipzig, 1960), está basada en el tema de lo onírico, por lo mismo, las escenas que a menudo aparecen en sus piezas tienen una extraña estructura narrativa, justamente asemejándose a la secuencia irregular de los sueños. Para lograr una atmósfera enrarecida en sus pinturas utiliza a menudo el recurso de la caja china, historias que se ramifican de una central, a veces, sin ninguna lógica aparente.

Formalmente, resuelve la composición por medio de la escala de las figuras, evidenciando aún más la estructura de muñeca rusa: literalmente escenas pequeñas dentro de otras más grandes. De igual manera hace referencia a la pintura religiosa del renacimiento y el barroco, con el uso del juego de la escala entre elementos de la composición para denotar jerarquía; los personajes u objetos de mayor tamaño eran aquellos con más importancia que los más pequeños. Otra manera que constantemente utiliza para resolver la narrativa en sus obras es la fusión de escenas que se desarrollan en un mismo espacio, y con un tiempo narrativo autónomo, pues no parecen tener secuencia.

Un ejemplo es *El retiro* (Figura 2.4.2) pieza que el autor realizó en 2006. La composición de la pieza está conformada por al menos cinco escenas que suceden al mismo tiempo: al fondo un mitin o un fusilamiento de tres hombres, justo al lado derecho de lo que parece ser una fábrica o algún laboratorio de donde brotan sustancias amarillentas, que probablemente se está evacuando, pues en primer plano se observa un comité de cuatro hombres rodeados por equipo, documentos, barriles y otros objetos. Tres de esos hombres están escuchando a quien parece ser el líder, un enano gordinflón con una medalla militar en el pecho. En seguida está un hombre, igualmente uniformado que el resto de los hombres peleando con una bestia.



Figura 2.10: Neo Rauch, *El retiro*, 2006. Óleo sobre lienzo, 300 x 420 cm. Fondation Beyeler, Riehen.

El punto de fuga es una pequeña galería abierta, dos personas se encuentran dentro mirando los cuadros, un hombre y una mujer vestida de rojo, y saliendo de ahí, una persona que sostiene una antorcha. Dentro de la exposición se puede ver un cuadro que el autor pintó trece años antes de título *Plazenta* (Figura 2.4.2); un tondo que ilustra por medio de varias escenas encerradas en círculos, una especie de experimento científico, donde claramente se ve a una mujer que está conectada por la boca con una enredadera. La misma escena se repite justo afuera de la pagoda, sentada en las escaleras está la mujer de rojo metiéndose una planta a la boca.



Figura 2.11: Neo Rauch, *Plazenta*, 1993. Óleo sobre papel, 340 cm. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg.

La libertad de interpretación que Rauch deja del relato es muy amplia y para el caso carece de sentido aventurarse a determinar la temática de lo narrado. Sin embargo en base a los elementos observados se puede distinguir con claridad que se trata de una historia resuelta a través de la estructura de la caja china, la historia central posiblemente es el desalojo de la fábrica, y el resto de las escenas son derivadas de esta y que a su vez contienen otras ramificaciones.

Justo como sucede en la escena del mitin en relación con el hombre peleando con la bestia, o la aparición del cuadro de *Plazenta*, de donde se derivan pequeñas historias como la de la mujer de rojo que tiene una planta en la boca, justo igual que en el cuadro que está dentro del cuadro y seguramente si se interpreta la narración de éste tondo, se podría contextualizar lo que está

sucediendo en la escena.

Capítulo 3

Confesionario

En el presente capítulo se desarrollará el contenido del proyecto de pintura *Confesionario*, tomando como premisa que la propuesta formal de la serie se cimentó principalmente en los intereses expuestos en los capítulos I y II de esta investigación: los modelos narrativos presentados como equivalentes a recursos novelescos de la literatura y las composiciones de naturaleza muerta. Las piezas que lo componen son modos de resolver la narración de relatos a partir de recursos cualitativos propios de la pintura, como color, materia, composición, forma y espacio.

Se comenzará a desglosar los elementos que conforman la estructura de Confesionario desde el aspecto formal y se concluirá con aquellos de carácter personal como la temática, la motivación y el concepto.

El motivo primordial de la obra que constituye la serie es el objeto, la inclinación hacia la representación de estos, surge a partir de pintar composiciones de bodegón al natural, principalmente porque el ejercicio requiere que se comience eligiendo los modelos y colocándolos en un espacio y orden determinados.

Esta acción afecta el contexto en el que ahora se encuentra el objeto, se reasigna su significado, como ejemplo está lo que sucedía con las vanitas: a un conjunto de artículos de tocador (joyas, espejos, perfumes y flores) se le agrega una calavera, la cual simboliza la muerte y se convierte al instante en una alegoría a la vanidad o en una lección moralizadora que propondrá una revalorización del modo de vivir.



Figura 3.1: Leonora Serra, *Margaritas y miniaturas*, 2015. Óleo sobre madera, 40 x 30 cm.



Figura 3.2: Leonora Serra, *Molcajete y demás trastes miniatura*, 2015. Óleo sobre madera, 30 x 20 cm.



Figura 3.3: Leonora Serra, *El borrego del nacimiento de Leonor Reyes Gil*, 2016. Óleo sobre tela, 20 x 25 cm.

Del mismo modo, ocurre con objetos que tienen un valor simbólico, ya sea personal o aquellos definidos por el imaginario colectivo. También sucede con cosas comunes que al momento de ser seleccionadas de entre el montón de posibles modelos, se elimina su valor funcional y se significa con respecto al sujeto que los escoge como parte de una composición.

Por otro lado, es importante señalar que las agrupaciones de objetos por el hecho de formar parte de la composición de un cuadro se pertenecen entre sí, es decir, se crean nuevas categorías o colecciones que forman un sistema único de lectura la cual modificaría sus significados si el orden de los objetos cambiase.

Partiendo de esta misma lógica, las naturalezas muertas que se plantean en la serie de Confesionario funcionan como una especie de sistema narrativo, pues se pretende que la colocación de ciertas combinaciones de objetos en un espacio definido evoque figuras ya preestablecidas en la memoria colectiva, haga alegorías a concepciones populares, o bien aluda al imaginario personal de quién mira la pieza.



Figura 3.4: Leonora Serra, *Muñequito de rosca y cactáceas para maqueta*, 2016. Óleo sobre tela, 20 x 25 cm.



Figura 3.5: Leonora Serra, *Estudio de pato, borrego y sillitas*, 2015. Óleo sobre tela, 20 x 25 cm.

Por ello se puede considerar que la aparición de las composiciones con objetos en las piezas es un factor fundamental para la lectura del relato, pues por medio de los objetos se sugieren sutilmente figuras que darán cuenta de la intención afectiva de la narración.

No obstante, estos motivos no solo aparecen a lo largo de la serie como composiciones tradicionales de la pintura de bodegón sino están presentes en cada uno de los espacios representados a manera de escenografías: escenarios hechos a partir de utilería y mamparas.

La decisión de representar los espacios interiores de esta manera fue determinada por la intención de aludir al teatro, por un lado, porque –considero– los relatos, son en cierta medida falsos pues están manipulados por el narrador. Por otro, para referir al carácter dramático con escenas donde se representan emociones que pretenden activar redes asociativas en la memoria del receptor: son montajes.

Otro elemento que remitiría al concepto de montaje, es el juego de la escala de los objetos en las composiciones de naturaleza muerta en relación con los escenarios, pues la dimensión que se propone se asemeja, en mayor medida, a una casa de muñecas o a un espacio sintético construido a manera



Figura 3.6: Leonora Serra, Fragmento de lo que sucedió en casa del hermano Memo I, 2016. Óleo sobre madera, 50 x 50 cm.

de biombo, que a un teatro de proporciones naturales.

Este recurso aparece continuamente a lo largo de la serie, por ejemplo, en las piezas secuenciales tituladas *Fragmento de lo que sucedió en casa del hermano Memo, I, II y III* (Figuras 3,3.7,3.8), donde una constante de la composición es el espacio en la parte superior que insinúa ser una especie de ático, en este se puede ver un conjunto de objetos que señalan la escala del espacio, como el niño de rosca, sugiriendo que se trata de miniaturas.

Además, en estas piezas aparece una muda de tiempo, en la cual no hay secuencia pero hay saltos temporales, surgiendo movimiento en el tiempo narrativo. De la misma manera ocurre en *Las Córdova* (figura 3) y en *Las niñas María Edith y Sofía* (Figura 3), a excepción que en estas está resuelto a través del recurso de predela y en *Fragmento de lo que sucedió en casa del hermano Memo*,



Figura 3.7: Leonora Serra, Fragmento de lo que sucedió en casa del hermano Memo II, 2016. Óleo sobre madera, 80 x 80 cm.



Figura 3.8: Leonora Serra, Fragmento de lo que sucedió en casa del hermano Memo III, 2016. Óleo sobre tela, 120 x 120 cm.



Figura 3.9: Leonora Serra, *Las Córdova*, 2016. Óleo sobre tela, 90 x 70 cm.

I, II y III, es la relación entre piezas lo que conforma la cronología.

En los cuadros titulados, *Retorno 808* (Figura 3.11) y *Cecilia María* (Figura 3) el recurso narrativo predominante es la muda de espacio, pues la estructura de la composición está construida a partir del cambio de escenarios, movimientos en la perspectiva o del lugar desde donde se mira la escena. El papel de narrador, en este caso, está desempeñado por el pintor, quien a su vez es un intermediario entre el espectador y quien en verdad le ha confesado el relato, por lo que la historia está conformada por episodios desarticulados, como a veces sucede en las conversaciones.

Otro asunto es *Las niñas María Edith y Sofía*, donde se puede percibir la presencia de una muda de nivel de representación, por un lado, sobre el fondo amarillo del cuadro destaca un patrón de



Figura 3.10: Leonora Serra, *Cecilia María*, 2016. Óleo sobre tela. 100 x 150 cm.



Figura 3.11: Leonora Serra, *Confesión I, Retorno 808*, 2016. Óleo sobre madera, 80 x 100 cm.

vestuario de muñecas de papel que agrega elementos para completar la lectura del cuadro. Para el caso, aún cuando esa composición carece de naturaleza muerta, se sugiere la presencia del objeto: la muñeca de papel, de la cual el significado puede variar pero que al menos citará el sentido lúdico e incluso la convención de la femineidad.

En la misma pieza, aparecen a modo de predela tres escenas que en contradicción al propósito del título que lleva el cuadro, pretenden diluir a los personajes que aparecen en la escena principal, pues estas representaciones a línea son suficientemente sintéticas para aludir solamente a la figura de mujer joven no retratan ni aportan acción significativa para complementar la historia de las protagonistas como lo haría la predela medieval, sino indica que podría ser cualquiera; mismo principio que ocurre en *Las Córdova*, exceptuando que en esta, son siluetas y manchas las que conforman la representación, refiriéndose sutilmente al teatro de sombras, donde figuras reconocibles a en la memoria del público realizan las acciones necesarias para narrar una historia.

Siendo la narración visual el interés más profundo que impulsó el desarrollo de este proyecto de pintura, era elemental determinar la temática de los relatos a resolver en las piezas, sin embargo, en vez de ello se estableció una dinámica de confesiones; en la cual la única condición fue que el confesante considerara que su relato era una declaración digna de su propio concepto de confesión, dejando la temática del mismo a su criterio.

Se decidió que fuese de esta manera por dos razones: primero porque en un proyecto donde la narración es un aspecto fundamental, la temática de los relatos puede llegar a eclipsar a otros elementos que lo componen, y una propuesta que basa su centro gravitacional en un tema suele hundirse en el, dejando preocupaciones formales y conceptuales propias de la disciplina fuera del foco atención del espectador promoviendo que la propuesta se diluya y se desarticule, de tal modo que las piezas resultantes se convierten en un conjunto de ilustraciones.



Figura 3.12: Leonora Serra, *Las niñas María Edith y Sofía*, 2016. Óleo sobre madera, 90 x 70 cm.



Figura 3.13: Leonora Serra, *El cielo estaba prendido*, 2016. Óleo sobre madera, 30 x 60 cm.

Por otro lado, la elección de la confesión como tema respondía otras preguntas que se formularon durante la estructuración de *Confesionario*, como cuál era la relevancia de narrar relatos o cuál era la conexión personal con ello.

Confesar en sentido escrito, es cuando una persona expresa voluntariamente sus actos, ideas o sentimientos verdaderos¹; lo que indica la ambición obvia del ejercicio utilizado como fuente de los relatos para el proyecto, aunque esta definición tan solo fue el detonante del interés que surgió hacia uno de los principales rituales occidentales: la confesión.

Foucault² propone que la confesión es el ritual de mayor producción de verdad de occidente, pues el terror que provocaba la promesa del infierno a quienes viviesen en pecado, la llevó a convertirse en uno de los sacramentos más solicitados, por el hecho de ofrecer absolución a cambio de decir la verdad. Este aparato de control hacia el modo de vida del individuo dominó por un largo periodo de tiempo; la vigencia de este ritual no se encuentra solamente en la iglesia, sino en la cotidianidad, pues las sociedades occidentales se caracterizan por ser especialmente confesantes.

Prueba de ello es la continua atención, tanto de los medios masivos de comunicación como en las relaciones sociales, hacia los discursos que implican confesar, es decir, narraciones que contendrán

¹Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.

²Michel Foucault, 2011, *op. cit.*, pág.56.

elementos que para el confesante signifiquen motivo de culpabilidad y busquen con ello el perdón, pues en la idea general, la confesión rezurcirá los posibles daños a la moral después de haber cumplido con la penitencia

Por supuesto que en la actualidad ya no es exclusivamente un ritual de indulgencia, sin embargo conserva el principio básico: decir la verdad, aunque probablemente para gran parte de la sociedad mexicana la confesión aún conserve la motivación exculpatoria, pues la moral conservadora tiene sus bases en el catolicismo.

Por ello se comenzó a estructurar el proyecto con la creencia de que las confesiones fungían como evidencia de la sensibilidad y la moralidad del narrador, y más importante de los estereotipos, costumbres y convenciones sociales.

Esta idea surgió como resultado del estudio de uno de los fenómenos con mayor impacto en la contemporaneidad: el alcance de los medios masivos de comunicación y su influencia en el modo de vida de los individuos a partir de la producción cultural que dictamina el consumo y estandariza las ideas. Claramente esta afirmación es producto de varias teorías alrededor del consumo masivo y la mitificación de prácticas sociales expuestas por filósofos y pensadores desde el siglo XX, como por ejemplo Umberto Eco:

Los mass media tienden a imponer símbolos y mitos de fácil universalidad, creando «tipos» reconocibles de inmediato, y con ello reducen al mínimo la individualidad y la concreción de nuestras experiencias y de nuestras imágenes, a través de las cuales deberíamos realizar experiencias.³

Es decir, las experiencias del individuo están tocadas por ciertos elementos prefabricados, del mismo modo los relatos de éstas, pues la confesión tiene una relación íntima con la memoria, tanto que así se le denominó a una categoría de la biografía, como en caso de *Las confesiones de San Agustín*.

Con la recopilación de confesiones se pretendió discernir entre aquellos aspectos producto del *mass media* o de la mitificación y aquellos que eran resultado de las particularidades del confesante,

³Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets Editores, 2009, pág. 58.

por medio de un ejercicio de reconocimiento de constantes y variables.

Cabe destacar que es este el uno de los cometidos elementales del proyecto: el reconocer las particularidades del individuo, aún cuando factores externos perviertan la experiencia, además de identificar las imágenes y figuras impuestas por el sistema.

Lejos de considerar este ejercicio como un servicio a la comunidad o un motivo de cambio, se realiza como un testimonio tanto de la individualidad de quien ha confesado, como de quien se ha tomado el tiempo de escuchar, observar y reconocer elementos que conforman el modo en que se perciben las experiencias.

De tal suerte que entre quien confiesa, el confesor y del espectador se forja un pacto tácito de complicidad, pues para obtener una lectura general de una narración visual se debe hacer un ejercicio de empatía, de reconocimiento de símbolos, imágenes y figuras, de algo que ya ha sido visto, leído, escuchado y experimentado.

Conclusiones

La presente tesina tuvo como único cometido el exponer el desarrollo del proyecto de pintura *Confesionario*, para ello, se presentó en el capítulo I y II los intereses formales que fundaron el cuerpo de trabajo de la serie; el primero se enfocó en un recorrido breve de la historia de la naturaleza muerta, pues varios elementos del bodegón aparecen constantemente en las piezas del proyecto, por lo que la búsqueda del origen de esta tradición fue el camino más obvio para una comprensión integral.

El segundo capítulo se concentró en establecer un sistema de clasificación para los recursos de la narración visual, tomando como referencia piezas que –he considerado– representativas de esto a lo largo de la historia, desde la Edad Media hasta la contemporaneidad.

En el capítulo tercero, se definió la estructura del proyecto, de tal modo que se declaró cómo se resolvieron en las piezas de la serie, los problemas formales presentados en los capítulos anteriores, además de aclarar cuáles fueron los otros elementos que lo constituyeron como la temática y el sentido.

El propósito de la investigación de ser lo más concisa posible, se mantuvo firme a lo largo de su proceso; la profundidad de los tópicos presentados se determinó a partir de que se respondieran

satisfactoriamente cuestiones acerca de cuáles fueron los elementos y criterios seleccionados para el desarrollo del proyecto.

Este ejercicio contribuyó al pleno entendimiento de los factores que componen al proyecto e incluso se encontraron aspectos que no habían sido intencionados en un principio, pero no por ello se consideraron menos relevantes. Sin embargo, se decidió mantener a estos fuera de la ecuación pues el principio utilizado para estructurar la investigación fue hacer un ejercicio de conciencia, en el cual se tomase en cuenta únicamente los aspectos esenciales.

Además de ello se propuso mantener el orden natural del proceso, lo que explica porque a los intereses formales se les valoró más en comparación con cualquier otro elemento de la estructura del proyecto, pues en ellos se trabajó desde años anteriores a la producción dirigida a formar la serie *Confesionario*.

Uno de estos aspectos exiliados fueron los objetos miniatura comprendidos como una actividad, exclusiva de los humanos, que al hacer reflexiones sobre sí mismos son capaces de representarse. En ello, se encontró una profunda afinidad, pues durante el proceso del proyecto, la miniaturización de las escenas y personajes de las narraciones significó un constante ejercicio primitivo de apropiación y de entendimiento.

Pareció de gran importancia mencionar ese aspecto, ya que al elegir los motivos para las naturalezas muertas no se consideró lo que podría llegar a significar un objeto miniatura, o para el caso, una escenografía en pequeña escala. Sin embargo, fue una sorpresa cuando en esencia, define la razón de ser de este proyecto.



Figura 3.14: Leonora Serra, *La infanta Margarita*, 2016. Óleo sobre tela, 20 x 20 cm.

Bibliografía

- [1] Álvarez Romero, Ekaterina (ed.). *William Kentridge, Fortuna*. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, 2015.
- [2] Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 1982.
- [3] Berger, John (Comp.). *El Bodegón*. Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2000.
- [4] Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- [5] Biblia. *La Biblia: El Nuevo Testamento*. Madrid: Edimat Libros, 2002.
- [6] Boccaccio, Giovanni. *El Decamerón*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- [7] Calvo Serraller, Francisco. *Las Meninas de Velázquez*. Madrid: Tf, 1995 .
- [8] Cameron, Dan. *William Kentridge*. London: Phaidon, 1999.
- [9] Cherry, Peter. *Arte y naturaleza: el bodegon español en el Siglo de Oro*. Madrid: Doce Calles, 1999.
- [10] Cardoza y Aragón, Luis. *Luis García Guerrero*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1982.
- [11] Corredor- Matheos, J. *Tamayo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1987.
- [12] De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, 1979.
- [13] Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada*. Valencia: Universidad de Valencia, 2007.

- [14] Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets Editores, 2009.
- [15] Ebert-Schifferer, Sybille. *Still Life a history*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1999.
- [16] Faulkner, William. *Mientras agonizo*. Madrid: Cátedra, 1989.
- [17] Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 2011.
- [18] Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: El uso de los placeres*. México: Siglo XXI, 2011.
- [19] Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid: Aguilar, 1972.
- [20] García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2004.
- [21] Godfrey, Tony. *La pintura hoy*. Barcelona: Phaidon Press Limited, 2010.
- [22] Gombrich, E.H. *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon Press, 1950.
- [23] Gual, Enrique F. *La pintura de "cosas naturales"*. México: SEP Setentas, 1973.
- [24] Hauser, Arnold. *Historia Social de la literatura y del arte, vol.2*. Barcelona: Editorial Labor, 1988.
- [25] Jarry, Alfred. *Ubú rey*. Madrid: Cátedra, 2002.
- [26] Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI editores, 2013.
- [27] Kunde, Harald (ed.). *Neo Rauch, Selected Works 1993-2012*. Deutschland: Hatje Cantz Verlag, 2013.
- [28] Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Ediciones Akal, 1986.
- [29] Montes de Oca, Francisco. *San Agustín: Confesiones*. México: Editorial Porrúa, 1970.
- [30] Paz, Octavio. *Obras completas, 6. Los privilegios de la vista I: arte moderno universal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- [31] Pitol, Sergio. *Olga Costa*. México: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1983.

- [32] Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- [33] Rejano, Juan. *Antonio Rodríguez Luna*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.
- [34] Shakespeare, William. *Hamlet*. Madrid:Alianza, 2010.
- [35] Spike, John T. *Fra Angelico*. New York: Abbeville, 1996.
- [36] Tibol, Raquel. *Hermenegildo Bustos, Pintor de pueblo*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1981.
- [37] Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Editorial Planeta, 1997
- [38] Warburg, Aby. *Sandro Botticelli*. Madrid: Casimiro libros, 2010.