



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

LA PERVIVENCIA DE LA LEYENDA DE SARDANÁPALO A TRAVÉS DEL TIEMPO:

UN ANÁLISIS DEL *PATHOS* EN *LA MORT DE
SARDANAPALE* DE EUGÉNE DELACROIX Y *THE
DESTROYED ROOM* DE JEFF WAL

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

DIANA SUAZO MARTÍNEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. KATIA OLALDE RICO
CO-ASESORA DE TESIS: DRA. MÓNICA PULIDO ECHEVESTE

MORELIA, MICHOACÁN

ENERO, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

LA PERVIVENCIA DE LA LEYENDA DE SARDANÁPALO A TRAVÉS DEL TIEMPO:

UN ANÁLISIS DEL *PATHOS* EN *LA MORT DE
SARDANAPALE* DE EUGÉNE DELACROIX Y *THE
DESTROYED ROOM* DE JEFF WAL

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

DIANA SUAZO MARTÍNEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. KATIA OLALDE RICO
CO-ASESORA DE TESIS: DRA. MÓNICA PULIDO ECHEVESTE

MORELIA, MICHOACÁN

ENERO, 2023



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
UNIDAD MORELIA

10
años
(2011-2021)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE

DIRECTORA

DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR

PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión extraordinaria 04** del **Comité Académico** de la **Licenciatura en Historia del Arte** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **18 de octubre de 2022**, se acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional de la alumna **Diana Suazo Martínez** de la Licenciatura en **Historia del Arte**, con número de cuenta **417086415**, con el trabajo titulado: **"La pervivencia de la leyenda de Sardanápalo a través del tiempo: un análisis de pathos en La Mort de Sardanapale de Eugène Delacroix y The Destroyed Room de Jeff Wall"**, bajo la dirección como tutora de la **Dra. Katia Olalde Rico** y como co-tutora la **Dra. Mónica Pulido Echeveste**.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Dra. Linda Báez Rubí
Vocal:	Lic. Marianela Santoveña Rodríguez
Secretario:	Dra. Katia Olalde Rico
Suplente:	Dr. José Alfonso Villa Sánchez
Suplente:	Mtro. Arturo Tinoco Soto

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Morelia, Michoacán a 23 de enero de 2023.

DRA. YUNUEN TAPIA TORRES
SECRETARIA GENERAL

CAMPUS MORELIA

Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)5623.7300, Extensión Red UNAM: 80614
www.enesmorelia.unam.mx

Comité Académico
OFICIO: CHA/017/2022
ASUNTO: Asignación de sinodales

Dra. Yunuen Tapia Torres
SECRETARIA GENERAL
ENES, Unidad Morelia
PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión extraordinaria 04** del **Comité Académico de la Licenciatura en Historia del Arte** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día 18 de octubre de 2022, acordó aprobar la **asignación de jurado** para el examen profesional **del alumno/la alumna** Diana Suazo Martínez con número de cuenta 417086415, quien presenta el manuscrito titulado: "La pervivencia de la leyenda de Sardanápalo a través del tiempo: un análisis del pathos en La Mort de Sardanapale de Eugène Delacroix y The Destroyed Room de Jeff Wall", bajo la dirección como **tutor/a** Dra. Katia Olalde Rico y como **co-tutor/a** Dra. Mónica Pulido Echeveste.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente: Dra. Linda Báez Rubí
Vocal: Lic. Marianela Santoveña Rodríguez
Secretario: Dra. Katia Olalde Rico
Suplente 1: Dr. José Alfonso Villa Sánchez
Suplente 2: Mtro. Arturo Tinoco Soto

Asimismo, informo a usted y a los honorables miembros del jurado, que el Comité Académico aprobó un plazo de hasta 30 días hábiles para recibir la revisión del manuscrito correspondiente a la opción de titulación seleccionada, y en su caso, el voto aprobatorio.

Sin más por el momento me despido y aprovecho para enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Morelia, Michoacán, a 21 de octubre de 2022.



MTRA. MARÍA GUADALUPE MATUS RAMÍREZ
REPRESENTANTE DEL COMITÉ ACADÉMICO

C.c.p. Mtra. Beatriz Alejandra Pimentel Ávila, Coordinadora del Área de las Humanidades y las Artes.

AGRADECIMIENTOS INSTITUCIONALES

A la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Licenciatura en Historia del Arte impartida en la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia.

Agradezco a mi asesora principal, la Dra. Katia Olalde por los conocimientos compartidos en esta investigación y en sus clases: Arte Moderno en el mundo e Iconografía y estudios de la imagen. Gracias por el tiempo y el compromiso con que dirigió esta investigación. El trabajo final no hubiera sido posible sin su recomendación de fuentes bibliográficas, sus comentarios puntuales a lo largo del escrito y su seguimiento constante.

De igual manera, agradezco a mi co-asesora, la Dra. Mónica Pulido por el apoyo, compromiso y la disposición dedicados a la tesis. Sus clases sobre análisis de la forma y la imagen nutrieron mis procesos creativos y teóricos a lo largo de la carrera.

Gracias a la Lic. Marianela Santoveña por acompañarme en los primeros pasos de la construcción de esta tesis, por la paciencia y el seguimiento.

Al sínodo de mi examen: la Dra. Linda Báez, la Dra. Katia Olalde, el Dr. Alfonso Villa, la Lic. Marianela Santoveña y al Mtro. Arturo Soto, todos investigadores que admiro mucho, gracias por su tiempo, atención y consejos dedicados a la revisión de esta tesis.

AGRADECIMIENTOS PERSONALES

A mis padres José Suazo y Olivia Martínez por siempre apoyarme, por ser un ejemplo para mí, por todo el amor.

A mis hermanos por darme ánimos.

Gracias a Benjamín Mendez Godínez y a Ana Sofía Colado por su acompañamiento, apoyo y cariño en todas las circunstancias. Agradezco también a Mari Carmen García y Giuliana Pizano por ser parte primordial de mi red de apoyo, por estar cuando caigo y celebrar conmigo cuando me levanto.

Gracias a Daniela Trejo por leer mi protocolo de inicio y hacerme sugerencias. Gracias a Melanie Leal por todas las tardes de vino, trabajos finales y largas pláticas sobre la vida. Agradezco a toda mi generación de licenciatura por compartir momentos y conocimientos.

Por último, pero no por esto el menos importante, agradezco a Ricardo por escucharme desde que inicie a esbozar esta tesis. Gracias por compartir mi emoción en los hallazgos e impulsarme en los momentos complejos durante la realización de este escrito. Gracias por la comprensión y amor.

RESUMEN

La idea central que explora esta tesis es la migración de la leyenda de Sardanápalo en un *corpus* de gestos que expresan sufrimiento ante una muerte violenta que sucede, durante una invasión enemiga, como resultado de las acciones de un mal gobernante. Para tal efecto, propongo un análisis de esta migración en tres obras: el poema *Sardanapalus* de Byron, la pintura *La Mort de Sardanapale* de Eugène Delacroix y la fotografía *The Destroyed Room* de Jeff Wall. Llevaré a cabo dicho análisis por medio de dos conceptos del historiador del arte Aby Warburg: la *Nachleben* y la *Pathosformel*. La primera es entendida como la pervivencia del gesto a través del tiempo y la segunda, como el estudio de la gestualidad o de las fórmulas patéticas. Para analizar la gestualidad que contiene la fotografía de Wall, retomo la categoría de empatía, en alemán *Einfühlung*, utilizada por Warburg y desarrollada por los estudios sobre recepción en el siglo XX y las investigaciones sobre la afectividad de la pertenencia de Siri Hustvedt y Tania Pérez Bustos.

El punto de partida de esta investigación es que la leyenda de Sardanápalo, al incluir actos de violencia, proyecta también reacciones emotivas o fórmulas pasionales que no solo se vislumbran en los personajes de las obras, sino también en quien la escucha, lee u observa. Por lo tanto, al reconsiderar la gestualidad de las reacciones que migran de una obra a otra es posible reflexionar acerca del papel de los mismos artistas y de cómo estos reinterpretaron la obra desde su propio contexto. A finales de los años setenta, Jeff Wall –evocando a Charles Baudelaire– se autodenominó un “pintor de la vida moderna”. La propuesta que desarrollo en esta tesis es que analizar la migración de la leyenda de Sardanápalo desde el poema de Byron hasta la fotografía de Wall permite pensar sobre lo que significa ser “un pintor de la vida moderna” consciente de una dualidad que abarca el valor histórico del pasado y lo transitorio del presente al momento de crear una obra.

ABSTRACT

The central idea explored in this thesis is the migration of the legend of Sardanapalus into a corpus of gestures that express suffering in the face of a violent death that occurs, during an enemy invasion, as a result of the actions of a bad ruler. To this end, I propose an analysis of this migration in three works: Byron's poem *Sardanapalus*, Eugène Delacroix's painting *La Mort de Sardanapale* and Jeff Wall's photograph *The Destroyed Room*. I will carry out this analysis by means of two concepts of the art historian Aby Warburg: the *Nachleben* and the *Pathosformel*. The former is understood as the survival of gesture through time and the latter as the study of gesturality or pathetic formulas. To analyze the gesturality contained in Wall's photograph, I take the category of empathy, in German *Einfühlung*, used by Warburg and developed by studies on reception in the twentieth century and the research on the affectivity of belonging by Siri Hustvedt and Tania Pérez Bustos.

The starting point of this research is that the legend of Sardanapalo, by including acts of violence, also projects emotional reactions or passionate formulas that are not only glimpsed in the characters of the artworks, but also in whoever listens, reads or observes it. Therefore, by reconsidering the gesturality of the reactions that migrate from one work to another, it is possible to reflect on the role of the artists themselves and how they reinterpreted the work from their own context. In the late seventies, Jeff Wall -evoking Charles Baudelaire- called himself a "painter of modern life". The proposal I develop in this thesis is that analyzing the migration of the legend of Sardanapalo from Byron's poem to Wall's photograph allows us to think about what it means to be "a painter of modern life" aware of a duality that encompasses the historical value of the past and the transience of the present at the moment of creating a work.

Todas las bellezas contienen, como todos los fenómenos posibles, algo de eterno y algo de transitorio, de absoluto y de particular. La belleza absoluta y eterna no existe, o mejor dicho, no es sino una abstracción desnatada en la superficie general de las diversas bellezas. El elemento particular de cada belleza.

Charles Baudelaire, *Del heroísmo de la vida moderna*.

No hay otra manera de alcanzar la eternidad que, ahondando en el instante, ni otra forma de llegar a la universalidad que a través de la propia circunstancia: el hoy y el aquí. La tarea del escritor sería la de entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar.

Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo 1. “El cristal del pasado”: el eterno presente en la obra de Jeff Wall	10
1.1 <i>The Destroyed Room</i>	10
1.1.1 Un caos aparente	10
1.1.2 La inspiración en Delacroix	13
1.2 La relación entre Delacroix y sus contemporáneos	17
1.2.1 <i>Sardanapalus</i> : el poema trágico de lord Byron	17
1.3 <i>La Mort de Sardanapale</i> : la crítica al rey de Eugène Delacroix	26
1.3.1 Las similitudes en términos de la composición y el color	29
1.3.2 Lecturas cruzadas entre los Sardanápalos de Delacroix y Byron	31
Capítulo 2. La gestualidad y las obras como vehículo	42
2.1 La gestualidad en Delacroix	46
2.1.1 Figuras centrales	47
2.1.2 Figuras menores	63
2.2 La gestualidad en Wall	80
Conclusiones	91
Bibliografía	94
Índice de imágenes	97

INTRODUCCIÓN

En el ensayo *El pintor de la vida moderna*, publicado en 1863, Charles Baudelaire, poeta y crítico de arte, expuso lo que caracterizaba a un pintor moderno: saber extraer la belleza y el valor histórico del pasado y tener consciencia del presente, para capturar tanto la belleza como la esencia misma del momento. Un “pintor de la vida moderna” es, en palabras de Baudelaire, “el pintor de la circunstancia y de todo lo que sugiere de eterno”.¹ Dicho de otra manera ser un artista moderno es ser, también, un hombre de su época.

Charles Baudelaire advirtió que, para ser un artista moderno, habría entonces que considerar una dualidad intrínseca a la modernidad, la problemática del tiempo entre el pasado y el presente, entre una parte eterna y otra transitoria:

La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable. Todo pintor antiguo tuvo su modernidad; casi todos los bellos retratos que conservamos del pasado están vestidos con trajes de su época. Son perfectamente armoniosos, porque el traje, el peinado e incluso el gesto, la mirada y la sonrisa (cada época tiene su porte, su mirada y su sonrisa) forman un todo de consumada vitalidad. No hay derecho a menospreciar ni a prescindir de ese elemento transitorio, fugaz, que se metamorfosea con tal frecuencia. Al suprimirlo, se cae por fuerza en el vacío de una belleza abstracta e indefinible.²

Así, el arte rescataba, por un lado, la modernidad, lo transitorio del presente y, por el otro, lo eterno del pasado. Mediante esta dualidad era posible también reflexionar acerca de la experiencia vital de la vida moderna, cómo se desarrollaba el artista en ella y cómo se llevaba a cabo la búsqueda de conexión con lo eterno e inmutable. El pintor moderno era, por lo tanto, capaz de extraer lo eterno de lo que una vez fue transitorio y conciliarlo con su presente mismo, con su época.

¹ Cf. Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, trad. Martín Schifino (México: Taurus, 2014), 4.

² Baudelaire, “El pintor de la vida moderna,” 22. “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d’une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n’avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d’une beauté abstraite et indéfinissable”. En Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Paris, Bouquins Editions, 2011), 210.

En 1978 - más de un siglo después de la publicación del ensayo de Baudelaire-, el fotógrafo canadiense, Jeff Wall, se autodenominó, “un pintor de la vida moderna”. Para él, más que retomar la idea como una fórmula que se aplica, la entiende como una manera de pensar acerca del propio quehacer artístico. En la entrevista que le hizo el crítico e historiador del arte David Shapiro, Wall expuso:

I like the term “painting of modern life,” but I don’t use it as a formula, as total identity. It’s a very interesting way to think about what you’re doing. Basically, it means using the standards that have emerged over a long time, very high standards one hopes, and the memory that recognizes the existence and importance of those standards, and applying it to the now. That doesn’t mean that “painting of modern life” means just “scenes of the street.” It means phenomena of the now that are configured as pictures by means that there are no single themes, genres, or anything else that [could] be called “painting of modern life.” “Painting of modern life” is an attitude of looking, reflecting, and making.³

El fotógrafo retomó la reflexión de Baudelaire acerca de la dualidad, que el pintor de la vida moderna hace consciente, entre lo eterno y el énfasis de vivir y experimentar plenamente lo transitorio. Como Matei Calinescu advirtió en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, ser artista moderno implica una consciencia del presente, de la inmediatez y transitoriedad; una consciencia que se presenta como fuente de inspiración y creatividad. La relevancia del creador moderno radica entonces en el cambio y la novedad, “la belleza de lo transitorio”.⁴ La reflexión acerca del vivir en un tiempo particular fue indispensable para los artistas modernos que asumieron el reto de capturar su presente sin desconocer el pasado. En *The Destroyed Room* (1978), Wall asumió este mismo reto al retomar una obra anterior en otro medio: la fotografía.

The Destroyed Room se expone en una caja de transparencias que hace referencia a las pinturas históricas del siglo XIX. Wall buscó actualizar la pintura *La Mort de Sardanapale*, de Eugène Delacroix, a quien hace referencia deliberadamente. Utilizó la puesta en escena para recrear, con objetos, un acto transitorio de destrozo y reactivarlo cuando el espectador interactuara con la fotografía. En *The Destroyed Room*, Wall rescató algunos elementos del

³ “David Shapiro: A conversation with Jeff Wall” en *Jeff Wall: Selected essays and Interviews*, Galassi, P., Wall J. (Nueva York: MOMA, 2007), 307.

⁴ Cf. Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, trad. Teresa Berguinstain (Madrid: Tecnos, 1987), 15-17.

género histórico de la pintura francesa del siglo XIX), por ejemplo, su gran formato (el cuadro de Delacroix mide 159 x 234 cm y la obra de Wall 204.5 x 142.5 cm), la gama cromática y la composición de líneas diagonales. Una de las propuestas de esta tesis es que Wall pone en práctica la actividad esencial de “un pintor de la vida moderna,” enfocarse en su presente sin por esto olvidar el valor histórico del pasado, la dualidad de la modernidad. Con esta idea en mente busqué mostrar que, en la obra de Wall la parte eterna e inmutable se manifiesta, en el vínculo entre siglo XIX y el XX propuesto por el artista, mientras que la parte efímera se encuentra en la búsqueda de un instante mediante un montaje del desastre total en una habitación.

La premisa de partida de esta investigación es que la migración de la leyenda de Sardanápalo abarca un *corpus* de gestos que expresan sufrimiento ante una muerte violenta perpetrada durante una invasión enemiga como resultado de las acciones de un mal gobernante. Por lo tanto, estudiar la conexión de la fotografía de Wall con el lado eterno del arte en términos de la gestualidad implica examinar la migración de las fórmulas patéticas asociadas a la leyenda de Sardanápalo.

Mi investigación se concentra en la migración de esta leyenda en tres obras: *Sardanapalus* de Byron, *La Mort de Sardanapale* de Eugène Delacroix y, finalmente, *The Destroyed Room* de Jeff Wall. Para llevar a cabo este análisis retomo el poema de *Sardanapalus* de lord Byron editado por Ernest Hartley Coleridge como punto de partida y, para estudiar la recepción de la obra de Delacroix, al igual que el contexto histórico-cultural de Francia, me baso en *Los salones y otros escritos sobre arte* de Charles Baudelaire editado por Valeriano Bozal y traducido por Carmen Santos. Gran parte de los análisis de la fotografía de Jeff Wall aquí referidos van de la mano con el *corpus* de entrevistas *Jeff Wall, Selected essays and interviews* del Museo Moderno de Arte de Nueva York. Con el fin de ahondar más en la problemática de tiempos en las obras de arte y específicamente en la pervivencia la leyenda de Sardanápalo en estas tres obras retomo “El pintor de la vida moderna” de Charles Baudelaire traducido por Martín Schifimno.

Respecto al traslado de la leyenda de Sardanápalo de una obra a otra retomo dos conceptos principales del historiador del arte Aby Warburg: la *Nachleben*, entendida como “supervivencia o la reaparición [...] de formas artísticas y de estados psicológicos derivados

del mundo antiguo,”⁵ y la *Pathosformel*, entendida como la gestualidad o las fórmulas patéticas. Para analizar la gestualidad que contiene la fotografía de Wall, retomo la categoría de empatía, en alemán *Einfühlung*, utilizada por Warburg y desarrollada por los estudios sobre recepción en el siglo XX y las investigaciones sobre la afectividad de la pertenencia de objetos personales de Siri Hustvedt y Tania Pérez Bustos.

Partiendo de lo anterior, las preguntas que guían esta investigación son ¿qué significa ser un pintor de la vida moderna? ¿cuál es la lectura que hace Jeff Wall del “Pintor de la vida moderna” y de la dualidad baudelairiana? ¿de qué manera exploró el fotógrafo lo eterno y transitorio? ¿cómo interpretó Wall la pintura de Delacroix? ¿cómo migró la leyenda de Sardanápalo desde Ctesias hasta el siglo XX? ¿qué pervivió y qué cambio en esta migración?, y, finalmente ¿qué implicó que Wall realizará una interpretación de esta dualidad baudelairiana un siglo después?

He organizado las posibles lecturas del *corpus* referente a la migración de la leyenda de Sardanápalo en relación con los tiempos y al diálogo que converge en estas obras. El primer capítulo está dedicado a *The Destroyed Room* y sus conexiones con la pintura *La Mort de Sardanapale* de Eugène Delacroix. Tiene como propósito vislumbrar lo eterno de las obras al poner énfasis en qué es lo que se retoma de una obra a otra y recontextualiza, y qué es lo que cambia. La amplitud y detalle del cuadro de Delacroix me llevó a hacer un análisis del poema trágico *Sardanapalus* de lord Byron que retoma abiertamente el pintor.

En el segundo capítulo analicé la gestualidad en *La Mort de Sardanapale* a partir de la *Pathosformel* y *Nachbelen* de Aby Warburg. La gestualidad en la obra Delacroix captura las emociones violentas de asesinatos equiparables con las gestualidades patéticas, pues retratan reacciones humanas primarias. Estas respuestas de gestos –como proponía Aby Warburg– se vinculan a la primera impresión que causan en el espectador al ver las acciones que suscitan dentro de la obra. Con base en lo anterior propongo que *La Mort de Sardanapale* puede concebirse al mismo tiempo como el vehículo del patetismo o la *Nachleben* que evoca las descripciones vívidas del poema de Byron. De esta manera, se hace más evidente lo eterno

⁵ A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones de las citas en otro idioma son propias. Ernst Gombrich, *Aby Warburg, an intellectual biography* (Londres, The Warburg Institute University of London, 1970), 16.

de las obras mediante la comparación de los gestos con otras obras ¿cuáles gestos pervivieron y cuáles no?

Por último, esta tesis destaca que las obras mismas son viajeras en el tiempo, que migran y que nosotros como espectadores podemos dotarles una proyección de nuestra personalidad en una experiencia que hace posible revivir emociones transmitidas por la misma representación del artista. Sumado a lo anterior, las reacciones humanas instantáneas o fórmulas patéticas no sólo se encuentran en la obra que vemos, sino también en nosotros. Con base en esta idea es posible analizar la gestualidad desde lo formal con la *Pathosformel* propuesta por Aby Warburg y desde lo particular e individual al recurrir a las emociones y las experiencias propias con la empatía. Ambas coexisten, se necesitan y se alimentan mutuamente.

CAPÍTULO I

“EL CRISTAL DEL PASADO”:

EL ETERNO PRESENTE EN LA OBRA DE JEFF WALL

THE DESTROYED ROOM

The Destroyed Room es una fotografía creada en 1978 por el artista canadiense Jeff Wall. La obra se exhibe en una caja de transparencias de gran formato, de dimensiones 159 x 234 cm. Actualmente, reside en la Galería Nacional de Canadá, en Ottawa [Fig. 1].⁶ Como su título lo indica, la fotografía muestra una habitación destrozada: objetos regados alrededor del espacio, cajones abiertos, ropa tirada y un colchón justo al centro de la imagen. Una primera mirada puede hacer pensar al espectador en un completo caos, una escena fortuita, sin embargo, lo que aquí me propongo demostrar es que se trata de una composición planeada, una puesta en escena inspirada en la *Mort de Sardanapale*, de Eugène Delacroix. Por medio de un análisis formal mostraré el modo en que la disposición de los objetos, la iluminación y la gama cromática de *The Destroyed Room* dialogan con el cuadro del pintor francés. Esto implica también analizar un problema que permea el estudio de la Historia del Arte: la confluencia del tiempos pasados y presentes. En este caso particular me centraré en el contexto moderno y los diálogos que suscita con otras temporalidades.

Un caos aparente

La fotografía de Jeff Wall permite hacer un recorrido basado en una línea divisoria que estructura la imagen y guía la mirada. Un eje diagonal corre desde el primer plano, donde observamos una silla desarmada, continúa en la mesa volteada y sigue hasta el colchón rasgado, exactamente al centro de la fotografía, para culminar con una bailarina de porcelana sobre la cómoda. En frente del colchón hay ropa amontonada, accesorios lanzados de tal

⁶ “Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents”, en *Jeff Wall Selected Essays and Interviews*, 186.



Fig.1 . Jeff Wall ,*The Destroyed Room*, 1978. National Gallery of Canada, Ottawa. © The artist. Proyección de luz y de sombras esbatimentadas de la bailarina.

forma que se apilan en un cúmulo de elementos, todos dispuestos sobre una alfombra blanca que conduce la mirada al exterior.

El foco de atención es la cama. El colchón, volcado hacia el frente, está atravesado por una rasgadura que lo cercena de esquina a esquina. Su dirección coincide con la diagonal antes mencionada y, por lo tanto, también la refuerza. El colchón está cubierto por una sábana verde, igualmente destrozada, cuya superficie invita al espectador a observar su interior. Desde las entrañas se desbordan la esponja y el algodón del relleno. Los objetos alrededor ayudan a que la visión del espectador reafirme la división espacial en la diagonal. Sin embargo, otras líneas compositivas paralelas a la principal se observan en la fotografía: se repiten en los bordes de la cama y en los postes de madera que se asoman en la salida principal, generando ritmo.

La cómoda donde está la bailarina, de madera oscura, tiene un cajón cerrado y varios entreabiertos; el primero de ellos parece estar a punto de caerse, lo cual nos transmite una sensación de inestabilidad. Del interior de estos cajones cuelgan vestimentas de diversos colores: blancos, rosas, naranjas, beiges, que se asoman de estos cajones a manera de indicios, como si alguien hubiera intentado encontrar algo con desesperación. En conjunto, todos los elementos enfatizan el caos de la habitación. El cajón que parece estar a punto de caer sugiere que ese desorden es consecuencia de algo que acaba de suceder.

La iluminación de la imagen –cuya fuente parece provenir del lado izquierdo– recae en el panel central de la fotografía, principalmente a un costado del desgarré. Alcanza a alumbrar parte de la cómoda, la cual hace eco en el foco de atención, el colchón. Del interior del muro parecen desbordarse sus entrañas, espuma aislante de tonos anaranjados, y su esqueleto, el soporte de madera que ayuda a sostenerlo. La dirección de la luz, tanto del panel central como la que recae en los objetos, sugiere que no se trata de una iluminación aleatoria o natural, sino trabajada. De un lado se advierte una sombra de la bailarina sobre la esquina que une dos de los paneles y, del otro, una proyectada en el espejo. Estas formas enfatizan al objeto mismo al triplicarlo. La bailarina, en gesto de reverencia, es la única sobreviviente del desastre y también el objeto en donde culmina la diagonal compositiva.

La luz enfoca y agrupa los objetos en la parte céntrica evitando que la vista se disperse. A pesar de esto, se puede especular acerca de su proveniencia, pues se observan dos salidas

principales: una ventana con herrería blanca en el panel de la derecha, de la que penden telas hechas jirones, y el espacio destinado a la puerta, del lado izquierdo. En el muro, frente al espectador, alcanza a percibirse una sutil línea divisoria que continúa sobre el techo revelando que lo que a primera vista pareciera el interior de un cuarto, es en realidad una construcción de paneles acolchonados, como los que se emplean en las oficinas y museos. Lo que vemos del lado izquierdo, a través del hueco de la puerta, son las vigas de madera que sostienen la mampara desde afuera. A través de ese hueco también vemos que el cuarto destruido está dentro de otro espacio demarcado por un muro de ladrillos pintados de color blanco, estos últimos nos llevan a inferir que lo vemos no es una construcción permanente, sino un espacio recreado mediante mamparas.⁷ Se trata, por lo tanto, de la puesta en escena de una habitación.

La inspiración en Delacroix

De acuerdo con el propio Jeff Wall, *The Destroyed Room* hace referencia directa a la pintura *La Mort de Sardanapale*, creada por Eugène Delacroix en 1827. En una entrevista con la curadora y coleccionista Els Barents,⁸ el artista afirmó que estaba muy interesado en el cuadro del pintor francés por una razón particular: el romanticismo y la lectura que podía hacer de éste desde su perspectiva. En sus propias palabras:

I was very interested in Delacroix's "Death of Sardanapalus", partly because I was lecturing on Romanticism. [...] This painting interested me as a kind of crystal. My subject was made with this crystal, by passing my ideas and feelings through the historical prism of another work.⁹

Es así como Wall se adhiere a una práctica de antiguo conocida: mirar al pasado para retomar a otros artistas –en este caso, al pintor romántico del siglo XIX–, y traerlos al presente por medio de su propio entendimiento. Esta inspiración en el arte del pasado ya se observaba en

⁷ Debido a que en el curso de mi investigación no tuve acceso a la obra original, en lo que al color se refiere, me limito a señalar la contraposición de color primario, rojo, con colores secundarios tales como naranja o verde.

⁸ "Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents", en *Jeff Wall Selected Essays and Interviews*, 186-87. Actualmente, Els Barents es directora del *Huis Marseille Museum for Photography*.

⁹ "Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation between Jeff Wall and Barents", en *Jeff Wall Selected Essays and Interviews*, 186-87.

las copias que los romanos hacían de las estatuas griegas y también se manifiesta en la pintura neoclásica. Sin embargo, no es la misma lógica que inspira a los pintores realistas y románticos; pues mientras los neoclasicistas retomaban las obras del pasado para superarlas, los pintores realistas y románticos las estudiaron sólo para sacar de ellas las reglas generales de composición, contextualizándolas en su presente y añadiéndoles su propia personalidad.¹⁰ Tal es el caso de Courbet, quien expuso abiertamente que estudiaba la tradición para tener una mayor comprensión sobre el modelo clásico como punto de referencia para poder traducirlo desde su propio contexto. En sus palabras:

He estudiado, fuera de cualquier espíritu de sistema y sin partidismos, el arte de los antiguos y de los modernos. No he querido ni imitar a unos ni copiar a los otros: mi pensamiento tampoco ha consistido en alcanzar la meta ociosa del "arte por el arte". ¡No! He querido simplemente extraer del conocimiento completo de la tradición, el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad.

Saber para hacer, tal fue mi pensamiento. Estar capacitado para traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época, según mi apreciación; ser, no solo un pintor, sino también un hombre; en una palabra, hacer arte vivo, tal es mi objetivo.¹¹

Courbet regresó a los antiguos meramente para analizar “el método general” del arte, es decir, las tradiciones de manera formal en la pintura, pero se enfoca en su presente. Como se verá más adelante, estudiar el pasado sólo para “entender el método general del arte” es una estrategia que advierte Charles Baudelaire al describir al artista moderno.¹²

Jeff Wall, por su parte, se relaciona con el pasado desde una mirada de fascinación que busca traducir a su actualidad efímera y transitoria, pero sin afán de superar la obra de sus predecesores. Wall concibe el cuadro de Delacroix como un cristal a través del cual interpreta, desde el presente, sus propias ideas y sentimientos.¹³ Así, Wall repiensa la

¹⁰ Cf. Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo* (Washington: Taurus, 1965), 200-201.

¹¹ Gustave Courbet, “El Realismo” (1855), preámbulo del folleto que acompañó su exposición personal en el pabellón del Realismo, en *Courbet se expresa*, Musée d’Orsay, https://www.musee-orsay.fr/es/coleccion/resena-courbet/courbet-se-expresa.html?S=&print=1&no_cache=1&

¹² Cfr. En “Baudelaire y las paradojas de la modernidad estética” en Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, 63.

¹³ “*This painting interested me as a kind of crystal. My subject was made with this crystal, by passing my ideas and feelings through the historical prism of another work*”, en “Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents”, en *Jeff Wall Selected Essays and Interviews*, 186-87.

modernidad, pero no para introducir una ruptura, sino más bien para buscar una continuidad, un punto de diálogo.

Podría decirse que la interpretación que Wall hizo de *La Mort de Sardanapale* es muy cercana a la que, a su vez, formuló Stendhal –el primer escritor europeo en denominarse a sí mismo como romántico–, quien entendió el romanticismo como “una consciencia de la vida contemporánea, de la modernidad en su sentido más inmediato”.¹⁴ Para Stendhal lo romántico y lo moderno iban de la mano, la modernidad era un despertar para vivir en lo circunstancial del presente. A lo largo de este estudio sostengo que dicha relación con el pasado y el presente es un punto de coincidencia entre Stendhal y Wall.

Me parece que Wall no sólo se basó en la obra Delacroix, sino también en la tesis central de *El Pintor de la vida moderna* (1863), de Baudelaire.¹⁵ En su ensayo, el poeta trata el tema de la modernidad, la figura del hombre moderno y del artista moderno. Igualmente, el autor propone entender el arte desde dos perspectivas: lo transitorio y lo eterno. En su propia descripción

La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable. Todo pintor antiguo tuvo su modernidad; casi todos los bellos retratos que conservamos del pasado están vestidos con trajes de su época. Son perfectamente armoniosos, porque el traje, el peinado e incluso el gesto, la mirada y la sonrisa (cada época tiene su porte, su mirada y su sonrisa) forman un todo de consumada vitalidad. No hay derecho a menospreciar ni a prescindir de ese elemento transitorio, fugaz, que se metamorfosea con tal frecuencia. Al suprimirlo, se cae por fuerza en el vacío de una belleza abstracta e indefinible.¹⁶

Según Baudelaire, toda experiencia de creación artística tiene que ver con la relación entre estos dos tiempos: lo eterno, que *viene* de analizar a los antiguos y/o a los pasados, y lo transitorio, que proviene de observarse a sí mismo inmerso en la actualidad. Dado que el presente se metamorfosea con frecuencia, al voltear hacia el pasado el artista lo ve siempre desde un ángulo distinto. Baudelaire se dedicó –además de a su producción poética– a hacer críticas artísticas.

¹⁴ Calinescu, “De lo moderno a lo gótico, a lo romántico, a lo moderno” en *Cinco caras de la modernidad*, 53.

¹⁵ “David Shapiro: A conversation with Jeff Wall”, en *Jeff Wall Selected Essays and Interviews*, 307.

¹⁶ Cfr. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, 22.

Lo que aquí propongo es que Jeff Wall estudia la *Mort de Sardanapale* de Delacroix con el fin de ponerla en diálogo con la época en la que realizó su fotografía: la sociedad norteamericana en 1978.¹⁷ Al autodenominarse “pintor de la vida moderna”, Jeff Wall tomó como principal fuente de inspiración la transitoriedad de su actualidad, la vida a finales del siglo XX. La publicidad como parte de su presente fue utilizada en el método de exposición de sus primeras fotografías artísticas, la caja de transparencias en donde se expone *The Destroyed Room* la usó en referencia a los escaparates comerciales de ropa y muebles.¹⁸ De este modo el artista presentó con su fotografía una ventana y una experiencia del momento presente que vivía, pero también da continuidad del pasado con su estudio de *La Mort de Sardanapale* de Eugène Delacroix para la creación de la obra situada en otro siglo. En sus propias palabras, el fotógrafo se inspiró en Baudelaire para recontextualizar obras modernas en su presente:

I felt that a return to the idea of la peinture de la vie moderne was legitimate. Between the moment of Baudelaire's positioning this as a program and now, there is a continuity which is that of capitalism itself. There have been so many theories about how capitalism has changed; it has changed but it still continues, changed, renewed, decayed, and opposed in new ways. The opposition to and critique of capitalism –the whole of what could be called “anticapitalist culture”– has also emerged and become a foundation of the concept of modernism and modern art, too. I feel I'm working within and with a dialectic of capitalism and anticapitalism, both which have continuous histories within, and as, modernity.¹⁹

El autor abre así el panorama a pensar la continuidad del capitalismo entre el siglo XIX y el tiempo de sus primeras fotografías, a finales de los setenta. La idea de situarse en un espacio y tiempo actual es propiedad de la modernidad, en donde hay la consciencia de que el tiempo pasa y el presente se esfuma en el instante. Dentro de esta incertidumbre de cambios, el individuo buscaba un espíritu puro que evolucionará de acuerdo con sus imperativos artísticos e intelectuales.²⁰ Todo cambiaba constantemente, se desvanecía tan rápido que lo

¹⁷ Cf. “Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents”, en *Jeff Wall Selected Essays and Interviews*, 186-87.

¹⁸ “Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents”, en *Jeff Wall Selected Essays and Interviews*, 186.

¹⁹ “Representation, suspicions and critical transparency: an interview with Jeff Wall by T.J. Clarck, Claude Gintz, Serge Guilbaut, and Anne Wagner,” en *Jeff Wall Selected Essays and Interviews*, 208.

²⁰ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morales (Madrid: Siglo XIX, 1988), 2.

que quedaba era solo lo que venía. En las visiones de la modernidad se intenta “conectar el presente turbulento con un pasado y un futuro”,²¹ para ayudar al ser humano a sentirse más cómodo en el ahora. Aunque este objetivo fracasó, la idea en sí misma era el férvido deseo de disfrutar del presente, la experiencia misma de la modernidad, vivir el instante del ahora.²² Pero, ¿cómo capturarlo?

El instante que una vez fue presente pasa inmediatamente a ser pasado, depende del “pintor de la vida moderna” saber capturarlo cuando toma consciencia de ambos tiempos. Jeff Wall estudió así la *Mort de Sardanapale* y el siglo XIX en general como marco de referencia para una práctica pictórica, y pensó que la experiencia de la modernidad del siglo XIX aún podía ser experimentada en varias formas, pues se trataba de ser consciente de su propio tiempo cualquiera que fuera. En palabras precisas de Wall, “*I’m trying to use the nineteenth century, in a way, as one of the frames of reference for a pictorial practice. We could say that, in many ways, we are still experiencing the nineteenth century*”.²³ La *Mort de Sardanapale* es, ciertamente, el modelo de composición primario de *The Destroyed Room*. Sin embargo, Wall no sólo reinterpreta la composición formal de la pintura en su fotografía, sino que además la piensa desde nuevos materiales y soportes. Es decir, el artista sintetiza de manera poética y crítica el pasado y el presente, con énfasis en lo actual.

LA RELACIÓN ENTRE DELACROIX Y SUS CONTEMPORÁNEOS

Así como Wall estudió la obra de Eugène Delacroix para su fotografía, el pintor francés se basó, a su vez, en diversas fuentes para la creación de *La Mort de Sardanapale*. Entre ellas, la más notoria es el poema trágico *Sardanapalus*, escrito en 1821 por uno de los mayores exponentes del romanticismo inglés: Lord Byron, quien se lo dedicó a Goethe. Además de servir de inspiración a Delacroix, el poema de Byron dio pie a obras musicales compuestas por Hector Berlioz, André Caplet, Franz Liszt y Maurice Ravel.²⁴

Sardanapalus: el poema trágico de Lord Byron

²¹ Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 22.

²² Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 22-23.

²³ “David Shapiro: A conversation with Jeff Wall”, en *Jeff Wall Selected Essays and Interviews*, 186.

²⁴ *Sardanapale, Sardanapalus y Sardanapalo*.

En *Sardanapalus*, Byron relata la caída de la monarquía asiria encabezada por el rey Sardanápalo. Algunas de las fuentes principales de Byron fueron el historiador siciliano Diodoro Sículo (siglo I a.C) y las tragedias de Séneca (siglo I d.C). Sin embargo, Byron no utilizó estas fuentes con una pretensión de fidelidad histórica, sino que las tomó como base para la creación de un protagonista lleno de pasiones. Entre los personajes principales de la obra de Byron se encuentran: Sardanápalo, el rey; Arbaces, quien aspira quedarse con el trono; Beleses, adivino cómplice de Arbaces; Salemenes, cuñado de Sardanápalo; Altada, un oficial del palacio; Zarina, la reina; y Myrrha, esclava y amante del rey.²⁵

Leonard W. King, en su análisis introductorio al poema de Byron, describe al Sardanápalo de Ctesias como “*an effeminate debauchee, sunk in luxury and sloth, who at the last was driven to take up arms, and, after a prolonged but ineffectual resistance, avoided capture by suicide, cannot be identified*”.²⁶ Dicho *grosso modo*, Ctesias presenta Sardanápalo como un afeminado que vive entre lujos y que evitó su captura mediante el suicidio. En cambio, Byron representa al rey como un personaje que tiene aspectos reprobables en un sentido moral, pero que, no obstante, también es valiente y amable. Byron retomó estos textos históricos y los contextualizó dentro de su propio entorno, el romanticismo, para crear un poema con un Sardanápalo que habla tanto de las pasiones humanas como del poder.

Los artistas del romanticismo buscaban, en general, elevar las sensaciones humanas y vivirlas sabiendo que cada experiencia difiere de un individuo a otro. En ello también subyace un pesimismo individual, ya que hay una conciencia de que dejarse sentir sin tapujos puede diferir con la visión externa de la sociedad. Veían entonces a la vida y al mundo como un lugar hostil para el ser independiente, por lo que los individuos padecen de un cierto vacío y, en gran medida, de la falta de libertad. Es así como se asoció al romanticismo con el objetivo de mostrar el lado pasional, lo que implicaba aceptar también las imperfecciones que resultaran de ello.²⁷ De igual forma, se contrapuso al romanticismo con la manera como el

²⁵ Cf. Lord Byron, “Sardanapalus: A Tragedy”, en *The works of Lord Byron*, ed. Ernest Hartley Coleridge (Londres: The Project Gutenberg, 2007). Cabe mencionar que la existencia del personaje de Sardanápalo no puede ser del todo verificable, ya que Diodoro Sículo retomó sus conocimientos de la historia asiria de los desaparecidos libros *Persia* de Ctesias de Cnidos, quien fue médico privado en la corte de Artacerces Mnemon hacia la segunda mitad del siglo V a.C. Se dice que Ctesias podría haber tenido acceso y consultado a las autoridades persas, no obstante, esto no es completamente comprobable.

²⁶ Lord Bryon, *Sardanapalus: a tragedy*, en *The Works of Lord Bryon*, Ernest Hartley (London: Project Gutenberg, 2007), 14.

²⁷ Cf. Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo* (Washington: Taurus, 1965), 200-201.

mundo externo juzgaba la libertad y la individualidad. Por ende, el mismo ser romántico caía en el pesimismo al aceptar sus pasiones, las cuales muchas veces llevaban a un final trágico. Así lo expresa Sardanápalo en la obra de Byron, al admitir que le gusta una vida de placeres y llena de amor, pero al mismo tiempo tiende a la contradicción de juzgarse a sí mismo por ser un mal rey, al anteponer su libertad individual al bien común de su reino.

De acuerdo con Jerome J. MacGann, en la obra del poeta inglés, la reina Zarina se puede interpretar como la figura de un ángel. Tal personificación estaba influenciada por un pensamiento romántico.²⁸ En el siglo XIX, la figura de la esposa solía ser idealizada como la de un “ángel del hogar”: un ser que no buscaba nada a cambio, más que dar todo por su familia.²⁹ De esta forma, la sociedad romántica veía el amor conyugal de manera benéfica para la creación de una familia. En este caso, Zarina era la encargada del cuidado de los hijos. En *Sardanapalus*, el amor de Zarina es el manantial que libera al rey de sus “tragicómicas penas”,³⁰ lo que era conveniente, pues aquel hombre que buscaba ser libre no podía estar atado al cuidado propio, ni al de sus hijos. Esta imagen de Zarina como madre que cuida se muestra en el IV acto, cuando entra a hablar con el rey. Zarina admite, desde su presente, que sus hijos son lo único que la mantienen atada al rey, expresa también que nunca sintió el amor de Sardanápalo de otra forma que no fuera a través del cuidado de sus hijos. Sardanápalo acepta su pesar ante esto al decir

*My gentle, wrong'd Zarina!
I am the very slave of circumstance
And impulse—borne away with every breath! Misplaced upon the throne, misplaced in life. I
know not what I could have been, but feel
I am not what I should be—let it end...
I was not form'd To prize a love like thine, a mind like thine,
Nor doat even on thy beauty—as I've doated On lesser charms, for no cause save that such
Devotion was a duty, and I hated
All that looked like a chain for me or others.³¹*

²⁸ Jerome McGann, *Byron and Romanticism*, ed. James Sodelholm (Nueva York: Cambridge University Press, 2002), 141-160.

²⁹ Sobre la idea del “ángel del hogar”, véase Irving Singer, *The Nature of Love: The Modern World* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 32.

³⁰ McGann, *Byron and Romanticism*, 150.

³¹ Byron, “Sardanapalus: A Tragedy,” en *The works of Lord Byron*, IV, I, 329-340.

En este fragmento, Sardanápalo muestra el fatalismo que siente ante sus deberes como rey y ante la invasión al palacio. En otras palabras, se muestra vulnerable, resignado, pues está contrito ante el dilema entre lo que debe hacer y lo que siente; no sabe cómo puede mejorar la situación. El deber de un monarca residía en el control de sus emociones y reacciones más inmediatas que lo alejaran de una visión clara para defender a un reino. Dicho de otra manera, debía buscar y anteponer el bien común a sus propios placeres. El rey era elegido a partir de su linaje y de manera divina, por lo que cualquier acción que demostrara su lado más pasional interferiría en su deber.³² La frase “*let it end...*” es pura agonía de no saber cómo ocupar un papel que no le corresponde, se resigna.

Paralelamente, Sardanápalo tiene un vínculo amoroso con su esclava, Myrrha, que lo distrae de sus deberes. El amor con Myrrha es pasional, lo hace sentir vivo en un mundo en el que él mismo se siente un intruso. Al inicio del poema, Sardanápalo es personificado como un mal rey que se deja llevar por los placeres mundanos. Tras darle más peso a los lujos y al amor pasional, se distrae de sus deberes como gobernante. Esto se ejemplifica en los primeros actos, cuando Sardanápalo planea un festín y no le presta atención a la advertencia que le hace su cuñado, Salemenes, sobre la traición que traman Arbaces, aspirante al trono, y Beleses, sacerdote y astrólogo.

Tras efectivamente traicionar a Sardanápalo, Salemenes hace arrestar a Arbaces y Beleses, pero el rey les perdona la vida y opta por desterrarlos. Arbaces se muestra agradecido por esta decisión, pero Beleses lo convence de seguir con la conspiración. Una vez fuera, se reúnen con las tropas que les son fieles y atacan el palacio. Esta acción hace reaccionar al rey: ahora no solo importan los placeres de la tierra, sino salvar a los suyos. Por lo tanto, Sardanápalo pelea sin lograr asegurar la victoria. Al final, la figura del rey tiene un giro y se convierte en héroe al recapacitar sobre sus actos, pues, aunque haya perdido ante la invasión de los persas, Sardanápalo trasciende al decidir morir para salvar a su pueblo. Una vez vencido, se acepta como un simple ser humano que erró al reinar, aún al buscar lo mejor tanto para él como para su pueblo. Sardanápalo pide a su familia y soldados más leales que huyan con sus tesoros y se pongan a salvo, mientras que él se queda en el trono con la pira funeraria

³² McGann, *Byron and Romanticism*, 141-160.

dispuesta para suicidarse, solamente en compañía de su amante Myrrha. Es en este final que culmina la tragedia.

El amor romántico en esta obra de Byron se ve plenamente en la descripción de personajes complejos y con contradicciones internas que, a pesar de ello, trascienden cuando mueren por salvar a otros. El desenlace de la obra de Byron muestra que la pasión entre Myrrha y Sardanápalo va más allá del último beso antes de suicidarse juntos, traspasa el enamoramiento terrenal. Antes de morir, Myrrha pronuncia que su amor puro se unirá con el de él y se volverá eterno cuando el viento se lleve las cenizas de ambos.

Sar. *Now, farewell; one last embrace.*

Myr. *Embrace, but not the last; there is one more.*

Sar. *True, the commingling fire will mix our ashes.*

Myr. *And pure as is my love to thee, shall they, Purged from the dross of earth, and earthly passion, mix pale with thine. A single thought yet irks me.*

Sar. *Say it.*

Myr. *It is that no kind hand will gather*

The dust of both into one urn.

Sar. *The better: Rather let them be borne abroad upon*

The winds of heaven, and scattered into air, then be polluted more by human hands. ³³

En esta parte del texto, el amor entre Myrrha y Sardanápalo trasciende lo mortal. Hay una idealización tanto del hombre romántico, como de la mujer fiel a este. Sardanápalo, a pesar de morir, lo hace por su reino y por amor, queda como un héroe, valiente. En *The Nature of Love*, Irving Singer afirma que es justamente a través del heroísmo que el hombre se vuelve digno de amor y que el varón romántico, cuando tiene éxito, utiliza su heroísmo como forma de recuperar el dominio.³⁴ Sardanápalo fue digno de amor una vez que decidió morir. Para ser completamente merecedor, no solo del amor de Myrrha sino también del de todo el pueblo, Sardanápalo tuvo que reaccionar más allá de un bien propio, tuvo que ver por su pueblo. Al respecto, Singer advierte que el amor romántico implicaba dolor, agonía y, muchas veces, la muerte de ambos participantes.³⁵ El dolor no sólo es, entonces, parte del

³³ Byron, "Sardanapalus: A Tragedy," en *The works of Lord Byron*, IV, I, 329-340.

³⁴ Singer, *The Nature of Love*, 14.

³⁵ Singer, *The Nature of Love*, 29.

amor, sino que lo valida. Este sufrimiento muestra la adversidad que puede existir en el mundo para dos amantes y la disposición que tienen frente al mundo para sacrificarlo todo, menos su amor. Myrrha y Sardanápalo ofrendan su propia vida, el primero por salvar a su nación y a sus seres queridos, pero la insistencia de Myrrha en morir con él, su romance acabó o empezó de esta manera en cenizas que se elevan.

Sardanápalo es, de este modo, puntualizado como un héroe trágico y caracterizado por estar en contra del mundo externo. Arnold Hauser advirtió que los héroes de Byron se distinguen por un dolor cósmico que nace de “la incompatibilidad de las exigencias morales del individuo con los convencionalismos de la sociedad”, esto forma a un héroe “condenado a errar por su propia naturaleza insociable”, yacente de la culpa.³⁶ En términos más específicos, Byron hace de Sardanápalo un héroe que se rebela en contra de la moral y las reglas establecidas para autoproclamarse como una persona con sentimientos que van más allá del deber de ser rey. Como señalé anteriormente, ir en contra de las reglas para gobernar, y por ende de la moral, lo conflictúa.

La tragedia se define como una anécdota que gira alrededor de un personaje complejo lleno de virtudes y defectos, un binomio que puede estar conformado ya sea por un defecto o pasión trágica más una circunstancia igualmente trágica, o bien, por una virtud trágica (resultado del trabajo por controlar la pasión) y la circunstancia extrema, que es también la prueba máxima que somete a la virtud para mostrar la misma fortaleza del personaje. Si se formula la tragedia según el primer binomio (defecto o pasión trágica + la circunstancia trágica), el resultado será una destrucción. Pero, si se formula como el segundo binomio (virtud trágica por controlar la pasión + la circunstancia extrema), el final será una sublimación de los personajes.³⁷ En *Análisis del drama*, Cecilia Alatorre afirma que uno de los elementos más importantes de la tragedia es el tiempo. El tiempo se sintetiza en la tragedia y por lo tanto las acciones se condensan al máximo. En el transcurso de un solo día se llevan a cabo la acción principal y las posibles soluciones o finales. Es así que en un corto periodo (24 horas)

³⁶ Cf. Arnold Hauser, *Historia Social de la literatura y el arte* (ePub, Yorik, 2014), 505.

³⁷ Cf. Cecilia Alatorre, *Análisis del drama* (México: Escenología, 1999), 33-34.

acontecen tanto las creencias e intereses individuales inmersos en un contexto social, como los intereses más colectivos, ya sean políticos, religiosos, económicos, etc.³⁸

Si se piensa esto desde la obra de Byron, se puede ver que el autor propone una tragedia en la medida en que Sardanápalo es un rey que enfrenta el orden cósmico con el orden humano impuesto, y sus intereses individuales en medio. Sardanápalo es representado como rey, que muestra el lado político y social; y como un hombre, con sus propias ideologías individuales. La circunstancia trágica o extrema es la invasión de los persas, ya que es la que denota en Sardanápalo un cambio: se siente amenazado entre su naturaleza humana y cómo debe actuar como rey. En esta circunstancia, Sardanápalo debe entrar en el papel del rey, debe salvar a los suyos. Es esta condición la que genera que justamente el orden cósmico no pueda existir sin el orden humano y viceversa. En Sardanápalo yace el conflicto de las decisiones políticas que debe tomar y las decisiones personales que le rondan en la cabeza. Demuestra que es válido errar, aunque el final sea trágico.

A pesar de esto, hay diferencias entre la tragedia clásica y la romántica (en esta última se desarrolla el *Sardanapalus* de Byron). Schultz Gerhard advierte que el estatus y la estructura de los teatros, es decir, la forma cómo se ponía en acción lo literario en la puesta en escena, era distinta. La tragedia griega se desarrollaba en foros gigantescos al aire libre que apelaban a una conexión con la naturaleza. Los actores podían dirigirse así a los poderes de la tierra, mar o cielo, pues los teatros estaban abiertos. La tragedia griega se conectaba también con las reglas generales del clasicismo en la literatura y en el arte: unidad de acción, espacio, tiempo y decoro.³⁹ Estas reglas se reformulan desde la llegada de Luis XIV y predominan hasta que el romanticismo las desafía. Alain Viala analizó el clasicismo desde su versatilidad pues este se adaptó a los ideales que cada época quiso defender como modelo. Tal es el caso de los poetas trágicos griegos, los cuales se vieron obligados, en su mayoría, a limitarse a los mitos o leyendas de diosas, héroes y heroínas, debido a los escrúpulos religiosos y al instinto idealizador de los griegos.⁴⁰ La tragedia clásica buscaba estabilidad, orden y claridad de

³⁸ Alatorre divide estos planteamientos individuales y colectivos en dos niveles: 1) el orden cósmico (valores y planos que lo conforman): filosofía, ideología, ciencia, historia, cultura, religión, concepto ético individual, y 2) el orden humano (plano social): valores políticos, económicos, morales y sociales. Cf. Alatorre, *Análisis del drama*, 34.

³⁹ Gerhard Schultz, "The differences between classical tragedy and romantic tragedy," *The Classical Weekly* 18: 3 (1924): 17-18.

⁴⁰ Schultz, "The differences between classical tragedy and romantic tragedy": 18.

sucesos, mientras que en la tragedia romántica no había una obligación, sino una elección para crear la circunstancia de la obra y a los personajes.

Así mismo, la tragedia romántica se inclina más a abrir escenas e incidentes por tiempos, es decir, actos con el fin de ir descubriendo paulatinamente la trama hasta llegar al gran clímax, a diferencia de la tragedia griega que primero presenta la trama y luego a los personajes. De esta manera la tragedia griega busca crear masividad, con un lenguaje breve y condensado, con pocos personajes y un coro con el que se creaba eco. La tragedia romántica omite el coro, pero alterna el uso de la prosa con el verso para obtener también un eco. El fin del coro que buscaba la unión entre espectadores y la obra en la tragedia romántica se logra con la autorreflexión del escritor consciente de sí mismo. Es así como trae al espectador y al lector escenas de la vida humana. No obstante, en la tragedia romántica aún se retoman algunos puntos provenientes de la griega, tales como los elementos líricos en la música que llenan los intervalos entre escenas. Los románticos en varias ocasiones eligen un tema principal clásico y le agregan una subtrama, retoman también la importancia del tiempo para desarrollar acciones en un solo día, es decir, la trama completa pasa en veinticuatro horas.⁴¹

Para ilustrar mejor las principales características de una tragedia griega y contrastarlas con una romántica, tomaré como ejemplo *Antígona*, de Sófocles, y la compararé con *Sardanapalus*. La primera relata la lucha de la protagonista por darle una muerte digna a su hermano, Polineces, para que su alma no quedara sin descanso, vagando en la tierra. Con ello desobedece la orden de Creonte, el rey de Tebas, quien había prohibido que le dieran sepultura por haber traicionado a su pueblo. La tragedia expone desde el inicio la trama, a modo de dilema moral: Antígona desobedece las leyes humanas para someterse a las divinas: da sepultura a su hermano, por lo que Creonte la condena a muerte. Su prometido, Hemón, y el adivino Tireseas buscan interceder ante el gobernante para solicitar su merced. Cuando Creonte cae en cuenta de que sus órdenes no son sensatas ante las leyes divinas, ya es demasiado tarde, pues Hemón se suicida junto con Antígona. La tragedia de *Antígona* puede ser analizada desde la fórmula que propone Cecilia Alatorre, sin embargo, a diferencia de *Sardanapalus* esta sigue la fórmula a la sublimación en donde hay una virtud trágica por controlar la pasión + la circunstancia extrema.⁴²

⁴¹ Schultz, "The differences between classical tragedy and romantic tragedy": 18-19.

⁴² Cf. Cecilia Alatorre, *Análisis del drama* (México: Escenología, 1999), 33-34.

En el *Sardanapalus* de Byron no se explica desde un inicio la trama, sino que por medio de los actos se va introduciendo hasta llegar al clímax de la tragedia o a la circunstancia extrema: la invasión de los persas debido a la traición de Arbaces y Beleces. Nadie hace recapacitar a Sardanápalo por sus faltas como rey, sino que él mismo toma responsabilidad de sus distracciones mundanas que lo alejaron de gobernar y salva a su pueblo mediante su suicidio. Se extraen de esta manera lecciones de luz a partir de la propia experiencia.

Byron retoma la trama de la leyenda de Sardanápalo, aunque es introducida paulatinamente con varios actos, establece una continuidad con el contenido. Por ejemplo, con los deberes propios de un gobernante que se leen también en *Antígona*: ¿en qué está fallando Creonte, el rey en el mito de *Antígona*? y ¿en qué está fallando Sardanápalo?, ¿de qué manera se da cuenta de sus fallas?, ¿solos, o con la ayuda de otros personajes? En estas últimas preguntas reside igualmente una de las diferencias principales entre las dos tragedias, Sardanápalo se da cuenta de sus fallas porque es consciente de sí mismo como individuo. Algo que Creonte no podía hacer, sino hubiera sido por su hijo Hemón y Tiriseas. La consciencia de sí mismo se desarrolló en el romanticismo, es el mismo sujeto quien se da cuenta de sus errores por medio de una circunstancia que es el propio clímax de la tragedia romántica. En cambio, en la tragedia griega se necesita un tercero que intervenga para hacer recapacitar a alguien de sus errores.

Si bien Byron trata en *Sardanapalus* una trama antigua, le da la vuelta. El autor hace la leyenda flexible ante el contexto de la modernidad del siglo XIX, en el que el individuo profundizaba en el sentir propio —o la consciencia del yo—, en el presente y en la adversidad social. La tragedia romántica buscaba así traer al espectador y al lector las escenas de la vida humana para hacer nacer la simpatía y a la vez el terror. Y en las escenas de miseria, transmitir indignación y empatía. Al final, tanto la tragedia clásica como la romántica acaban en finales desastrosos, la muerte. Pero en la romántica hay una trascendencia de esta, la finitud que se trabajaba en la tragedia griega se vuelve aquí algo infinito, la muerte puede llegar a ser sublimación. Sardanápalo no solo se muere, también trasciende por salvar a los suyos. Byron hace de esta manera un estudio del pasado para reflejarlo en el presente, recontextualiza la leyenda y la impregna de él. Si en Byron se representa un final de amor trágico, en Delacroix veremos la representación de una crítica política que, igualmente, culminó en tragedia.

LA MORT DE SARDANAPALE: la crítica al rey de Eugène Delacroix

La *Mort de Sardanapale* es un óleo sobre lienzo de gran formato (392 x 496 cm) realizado por Eugène Delacroix [fig. 2]. En la actualidad, reside en el Museo de Louvre, París. En esta pintura, Delacroix hizo una interpretación propia del mito de Sardanápalo. Visto que Byron describe en su obra a un personaje sensible y amable, más que a uno egoísta y perezoso (como había sido delineado por Diodoro Sículo), se puede deducir que, aún cuando una de las fuentes principales de Delacroix fue Byron, es con el historiador siciliano con quien hay un parecido mayor en la descripción del carácter de Sardanápalo. Delacroix lo representa como un hombre orgulloso, que yace sobre su cama, rodeado de lujos y de las mujeres de su *harem*, a quienes prefiere destruir y matar antes que entregarlas a las manos de sus enemigos.

La composición inicia con un primer plano repleto de personajes y objetos elegantes de oriente que evocan movimiento por sus posturas y acomodo y que trazan ejes de tensión hacia las esquinas inferiores. Vemos la línea compositiva diagonal que dio origen a la marcada en la fotografía de Wall. Si se inicia el recorrido por enfrente, del lado derecho, se observa a un guardia que asesina a una odalisca con una espada: se la entierra justo en el pecho. Este acto suscita reacciones que se manifiestan en una rigidez corporal. Enseguida se advierte a otra mujer de mirada perdida en frente de ellos; se encuentra recostada, despojada de sus vestimentas y muestra solo su dorso. Detrás de ella se asoma el exótico pie de cama con una cabeza de elefante. A los pies del rey, está Myrrha, su amante y esclava favorita.⁴³ Myrrha permanece apoyada sobre su busto, con los brazos extendidos sobre el lecho, parece que yace ya muerta ante su amado. En la cúspide de la diagonal compositiva, se observa al rey recostado, cubierto por una manta blanca. Contempla la atmósfera cargada de violencia, su mirada indolente remata todas las acciones. Sardanápalo es pintado como un tirano que disfruta tranquilamente la contemplación de los asesinatos que están siendo perpetrados; a su lado está Baléah, uno de sus mayordomos, quien le entrega una jarra y toalla.

Las tres mujeres que se observan a lo largo de la diagonal (la odalisca asesinada en el primer plano por un hombre, la que está recostada y muestra sólo su busto y Myrrha, a los pies del rey) están ataviadas con una especie de túnica blanca que parece ser de seda. Estas telas

⁴³ Lord Bryon, *Sardanapalus: a tragedy*, en *The Works of Lord Bryon*, Ernest Hartley (London: Project Gutenberg, 2007), 14.



Fig. 2 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827 en Museo del Louvre.

evocan movimiento por los pliegues y cubren distintas partes de sus cuerpos. Sólo las mujeres y Sardanápalo portan dichas telas fluidas. Su color blanco centelleante evoca una elegancia perdida y los hace resaltar de entre los otros personajes cubiertos por vestidos de colores más oscuros. Alrededor de los personajes no se alcanzan a vislumbrar muros como en la obra de Wall, sino un horizonte nebuloso de tonalidades oscuras. Lo que resalta ante esta gama de tonos son justamente las telas blancas y rojas de Delacroix. Adicionalmente, a lo lejos se vislumbra un paisaje que rodea la escena central.

El sufrimiento de los personajes asesinados en la pintura se deja ver en la tensión y gestualidad de sus cuerpos. Por ejemplo, los cuatro personajes del lado inferior derecho muestran un estiramiento de sus brazos y una disputa ante uno de los asesinatos cercanos: el de un hombre que apuñala a una mujer en el pecho. Del lado izquierdo, se observa también la rigidez muscular resultado de la lucha con el esclavo que intenta matar a un enorme caballo blanco. Alrededor de la cama del rey acontecen otros homicidios, el más próximo es el que ocurre a su costado: un hombre que busca desenvainar su espada para matar a una joven apoyada en la cama. Justo a un lado de ellos otro personaje femenino está colgado de los brazos, se alcanza a ver que existe una tensión muscular causada por el peso de su cuerpo suspendido en el aire. Esto confiere a la escena un carácter desgarrador vislumbrado por la agitación de los personajes y los cuerpos contorsionados por el dolor. De acuerdo con las acciones en la pintura se ve que la composición está dividida por la mencionada diagonal central. Sin embargo, podemos considerar una composición triangular principal que resalta a manera de dos triángulos isósceles, en donde la diagonal es una de las líneas de estos, o bien, la hipotenusa de ellos.

Charles Baudelaire describe a Delacroix (al que equipara con Rubens) como un colorista con la facultad de captar el movimiento, el color y la atmósfera. Baudelaire afirma que la representación de estos tres requiere de un contorno indeciso, de líneas ligeras y flotantes y de una audacia en la pincelada. Según Baudelaire “desde el punto de vista de Delacroix, la línea no existe”.⁴⁴ Es así como los contornos nítidamente definidos del neoclasicismo ya no tienen cabida en el romanticismo, que busca libertad de pinceladas y privilegia el uso del color. Arnold Hauser advierte que la atmósfera de la pintura romántica retoma, en parte,

⁴⁴ Charles Baudelaire, “El paragón de la escultura y el dibujo. Salón de 1846” en *Salones y otros escritos sobre arte*, trad. Carmen Santos y ed. Valeriano Bozal (Madrid: Antonio Machado, 2005), 18.

horizontes grises que evocan la nostalgia de un pasado y la sensación de soledad del ser humano en la vida moderna.⁴⁵ Delacroix contrapone estas manchas de color con tonos rojizos. Encontramos un ejemplo en medio de la neblina que se observa en la parte superior del cuadro de Delacroix, con tonos grises y negros, donde se asoma a lo lejos una estructura arquitectónica quemándose (Fig. 3).

Las similitudes en términos de la composición y el color

Hemos visto que la composición y el color son partes esenciales en *La mort de Sardanapale* y que, por lo tanto, fueron recreadas en *The Destroyed Room*, en primer lugar, con la composición a partir de una diagonal que divide las obras como eje central. Jeff Wall analizó esta obra de Delacroix para observar qué elementos del pasado seguían vivos en su contexto y retomarlos con otras técnicas. Por ejemplo, de los personajes en *La Mort de Sardanapale*, Wall recreó solamente lo que quedaba de ellos, objetos tirados, lo posterior a la acción. Sin embargo, la similitud de las dos obras se constata no solo en la composición, sino de forma general en la predominancia de algunos colores. Wall recurre en la fotografía digital a la misma paleta de colores al óleo del cuadro Delacroix. Por un lado, en la pintura de Delacroix sobresale un color rojo que se compensa con tonos dorados en la mayoría de los objetos ostentosos, como las joyas. Los colores más claros y luminosos se advierten en los puntos principales como en la cama del rey y en la escena del primer plano, en la cual un esclavo le entierra una espada a una mujer, mientras que los tonos más oscuros se perciben en los extremos.

El uso del pigmento rojo y el trabajo de sus distintas tonalidades en la *Mort de Sardanapale* crea un ritmo al mismo tiempo sensual y apasionante. La idea del color que expresa sentimientos así como la representación de atmósferas nebulosas, antes mencionadas, es propia no solo de Delacroix, sino del pensamiento del romanticismo de la época en general, como afirmaba Baudelaire: “qué adorable el romanticismo si un poderoso colorista nos presenta nuestros sentimientos y nuestros sueños más queridos con un color apropiado a los temas”.⁴⁶ El color en esta pintura de Delacroix (si no es que en todas sus obras) es de suma relevancia, pues gracias a la yuxtaposición de tonalidades rojizas y su contraste con azules

⁴⁵ Cf. Hauser, *Historia Social de la literatura y el arte*, 451.

⁴⁶ Baudelaire, “Salón de 1846. II ¿qué es el romanticismo?,” en *Salones y otros escritos sobre arte*, 108-109.



Fig. 3 Eugène Delacroix, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, 1826. Museo de Bellas Artes de Burdeos.

se logra un ritmo que crea el drama humano de la decisión suicida de Sardanápalo. La tensión genera una inquietud en la que se mezclan la violencia e intensidad que estimula el rojo puro, con la nostalgia del azul. El color rojo es por naturaleza cálido, que se impone, mientras que el azul es un color frío, es decir, débil.⁴⁷ Esta contraposición de tonos cálidos con fríos construye emociones junto con las posturas de los cuerpos; mediante estos también se genera la atmósfera de lo que está ocurriendo.

Aunque el acceso a ambas obras es de manera digital y no *in situ* y todo depende de la temperatura y saturación del manejo digital de la fotografía de la obra, con la foto de Wall no se puede hacer el mismo análisis de color, ya que cambia el soporte y la gama es modificada por la caja de transparencias en la que es expuesta, me parece que se puede mencionar un paralelismo en la paleta. Se observa una predominancia también del rojo en los paneles y un contraste con los blancos de algunas vestimentas. De esta manera Wall genera un eco de los colores por medio de la manipulación digital, que manejó anteriormente Delacroix con pigmentos.

Lecturas cruzadas entre los Sardanápalos de Delacroix y Byron

El romanticismo, tanto en la literatura como en la pintura, difiere del clasicismo al dejarse llevar por la emoción sin límites ni pudor, sin necesariamente buscar una imitación. Charles Baudelaire explica que “el romanticismo más que un tema o una verdad exacta es el dejarse sentir al expresar. [...] Es intimidad, espiritualidad, color, etc.”.⁴⁸ Byron creó un Sardanápalo capaz de dejar de lado la etiqueta impuesta del rey divino para mostrarse como un hombre lleno de placeres y amor, mientras que Delacroix pintó a un personaje rodeado de sus lujos y mujeres. Esta libertad de ser uno mismo, de expresar y sentir se vincula al romanticismo.

En términos más precisos, Byron caracterizó a Sardanápalo como un ser humano, de carne y hueso, que se ve conflictuado ante su sentir como individuo y su deber en cuanto a rey. El poeta recrea a un monarca en medio de una contradicción moral y evoca así al pesimismo romántico yacente de tales contradicciones, pero también a un héroe que muere por su familia y su reino. En cambio, Delacroix lo representa de manera satírica en un contexto político

⁴⁷Johannes Pawlik, *Teoría del color* (España: Paidós estética, 2013), 61.

⁴⁸ Charles Baudelaire, “Salón de 1846. II ¿qué es el romanticismo?”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, 107-108.

público, como rey. Ambos muestran dos reacciones posibles de parte de un mismo personaje. Esto se debe a su vez a que Byron crea al personaje desde el romanticismo inglés de la literatura, en el cual los artistas tenían una manía de autoobservación íntima a manera de confesión.⁴⁹

Lord Byron retrató la muerte del rey como un suicidio oculto, solitario, en el que solo estuvo presente su amada Myrrha. En contraste con el poema de Byron, el Sardanápalo de Delacroix se observa recostado en una lujosa cama, desde la cual puede ver arder toda su riqueza y su reino mientras los rebeldes lo asedian. La escena representada por el pintor francés incluye a más personajes y muestra el lujo y los placeres que terminaron por conducir al derrocamiento del rey. Al final de su poema, Byron describe que después de encender el fuego, Myrrha se lanza al lado de Sardanápalo para morir juntos.⁵⁰ A pesar de que Sardanápalo le ha propuesto huir para que salvarse, Myrrha decide quedarse a su lado y así culminar su amor mutuo en una eternidad de cenizas llevadas por el viento. De esta manera se puede leer tanto un final sublime como uno destructivo.⁵¹

En el poema de Byron, Myrrha y Sardanápalo deciden suicidarse. Myrrha es firme y tiene la voluntad de quedarse y morir con su amado. Sin embargo, en el cuadro de Delacroix, solo se ve a una Myrrha con el busto recargado, tal vez ya muerta; mientras que no se ve a Sardanápalo carente de fuerza o en agonía, sino todo lo contrario. En la pintura, Sardanápalo observa todo con cierto placer. Myrrha no comparte el lecho con él, pues no están en el mismo nivel compositivo, ella es pintada como una esclava que yace a sus pies. La gestualidad de los personajes cobra gran importancia para la comprensión de la tragedia romántica del siglo XIX en Europa, en la cual la exacerbación de expresiones y emociones humanas es la parte principal de una obra. En el cuadro de Delacroix, el cuerpo de Myrrha, tendido a los pies del rey, y la indolencia que Sardanápalo manifiesta por medio de su postura corporal, son ejemplos de la gestualidad a la cual nos abocaremos con mayor detenimiento más adelante.

⁴⁹ Cf. Hauser, *Historia Social de la literatura y el arte*, 450-482.

⁵⁰ "MYRRHA fires the pile. Myr. 'Tis fired! I come. As MYRRHA springs forward to throw herself into the flames, the Curtain falls". Lord Bryon, *Sardanapalus: a tragedy*, en *The Works of Lord Bryon*, Ernest Hartley (Londres: Project Gutenberg, 2007).

⁵¹ Myr. It is that no kind hand will gather / The dust of both into one urn. Sar. The better: Rather let them be borne abroad upon /The winds of heaven, and scattered into air, than be polluted more by human hands. En Byron, *Sardanapalus: a tragedy*, acto 5, verso 471.

Delacroix plasma pictóricamente este dramatismo en las expresiones y esta libertad en las posturas de los personajes apoyado en las ideas del romanticismo que se rebelan contra el neoclasicismo. A finales del siglo XVIII y principios del XIX el artista se libera de la formalidad, la contención y la disciplina, se muestra libre por naturaleza. El artista romántico no sigue reglas fijas y está consciente de la individualidad y complejidad de los sentimientos. Arnold Hauser advierte que el arte clasicista tiende indudablemente al conservadurismo y es apropiado para la representación de ideas autoritarias. Este tipo de arte es preferido por la burguesía racionalista y con preferencias moderadas que encuentra la belleza en las formas artísticas sencillas y claras. En este tipo de arte estaban unidas la grandeza y la sencillez, la dignidad y la sobriedad, mientras que en el arte romántico sobresalían las expresiones dramáticas embriagadoras y los efectos pictóricos, como la antes mencionada atmósfera nebulosa.⁵² Delacroix interpreta el dramatismo con movimientos hechos de trazos fluidos que demuestran libertad. Estas figuras, a su vez, denotan el dinamismo de la masacre que está sucediendo alrededor de Sardanápalo, en la que los sentimientos se desbordan, se puede sentir en la atmósfera la tensión.

Esta atmósfera, mezcla de los trazos y colores, fue ampliamente estudiada por el pintor en 1825 durante una estancia en Inglaterra. En este periodo conoció a uno de los paisajistas ingleses más populares, John Constable, de quien, se dice, se inspiró para el uso del color en sus pinturas.⁵³ En este mismo viaje Delacroix se entusiasmó por el teatro de Shakespeare y conoció la obra literaria de Scott y Byron. La pintura *Grecia entre las ruinas de Missolonghi*, del Museo de Bellas Artes de Burdeos, es, de hecho, un homenaje a Byron; fue realizada en el mismo lugar donde el poeta murió dos años antes. Trata acerca de la guerra de independencia griega, pues tanto Byron como Delacroix se interesaron en temas políticos.⁵⁴

⁵² Rosana Lajo, *Léxico de arte* (Madrid: Akal, 2001), 181 y Arnold Hauser, *Historia Social de la literatura y el arte*, 451.

⁵³ Jesús Yuste, “Polifacético y sugestivo Delacroix,” *Nueva Revista* 137 (2012). <https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/5542/Polifacetico%20y%20sugestivo%20Delacroix.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

⁵⁴ Cf. “Eugène Delacroix, Charenton-Saint Maurice, 1789-París, 1863,” Thyssen-Bornemisza Museo Nacional, <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/delacroix-eugene> Se dice que Byron murió luchando en la Independencia de Grecia, sin embargo, murió de fiebre en 1824 a los 36 años. Su muerte precoz en Grecia hizo que fuera considerado un héroe romántico que luchó por la libertad. Entre 1825 a 1832 el pintor escribió reflexiones acerca de su viaje a Inglaterra en el que incluyó paisajes. En el mismo cuadernillo escribió pensamientos cortos sobre la vida y la muerte de lord Byron, en donde muestra su admiración y pasión por el poeta. “*L'idée qu'il exprime sur le malheur réservé aux grands hommes lui tenait au cœur, car il l'a développée à exprime sur le malheur réservé aux grands hommes lui tenait au cœur, car il l'a développée à plusieurs*

De acuerdo con Elisabeth Fraser y Jack Spector, aunque Delacroix se inspiró en Byron, adaptó el tema a su entorno próximo para hacer una crítica a la manera de gobernar en la Francia del siglo XIX.⁵⁵ El Sardanápalo de Delacroix muestra todo lo que un rey no debía de ser: egoísta, lujurioso, descarado y sibarita. De esta manera, baja al personaje de la divinidad y la idealización que se tenía de un rey en el clasicismo. Una lectura posible de *La Mort de Sardanapale* podría ser la propuesta por Elisabeth Fraser: “una representación de un desordenado cuerpo gobernante que involucró conceptos de monarquía dispuestos en ese periodo”.⁵⁶ Según Jack Spector, el tema de la muerte tuvo un apogeo en la década de 1820 y señala una rebelión romántica contra el orden social restaurado.⁵⁷ En este caso, haciendo una analogía con la muerte de Sardanápalo aquí representada.

Tras la caída de Napoleón Bonaparte, Francia entró en el periodo de la Restauración borbónica, de 1814 a 1824, con Luis XVIII como rey. Éste fue un periodo de reconstrucción y estuvo caracterizado por una aguda reacción conservadora y por el restablecimiento del poder político de la Iglesia católica. Sin embargo, el gobierno de Luis XVIII tuvo que aceptar algunas realidades surgidas con la Revolución francesa, como la monarquía constitucional, el parlamentarismo, la redistribución de la tierra realizada durante las convulsiones de fin del siglo XVIII y la desaparición de los antiguos gremios artesanales.⁵⁸ Luis XVIII había mantenido un equilibrio entre las fuerzas liberales y reaccionarias sujetándose a una carta constitucional, pero tras su muerte pasó al trono su hermano Carlos X y todo cambió.⁵⁹ Carlos X fue el último rey borbón, antes de que la casa fuera sustituida por la Casa de Orleans (Fig. 4 y la emblemática fig. 5 en la cuál se muestra su coronación como último rey de Francia en la Catedral de Reims). Tras tomar Carlos X el poder, el equilibrio entre los liberales y

reprises; il remarque quelque part que «les grands hommes ont une vie plus traversée et plus misérable que les autres». Cf. Eugène Delacroix, *Journal de Eugène Delacroix, Tome premier*, ed. Laura Natal Rodriguez (París: The Project Gutenberg, 2017), 141.

⁵⁵ Elisabeth Fraser, “Delacroix Sardanapalus: The life and death of the Royal Body”, *French Historical Studies*, Vol. 26: No. 2 (2003): 318.

⁵⁶ Fraser, “Delacroix Sardanapalus: The life and death of the Royal Body”: 318.

⁵⁷ Jack Spector, *Delacroix: The Death of Sardanapalus* (New York: Viking Adult, 1975); Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue*, vol. 1. (Oxford: Oxford University Press, 1981).

⁵⁸ Achille Tenaille de Vaulabelle. *Chute de l'Empire. Histoire des deux restaurations jusqu'à la chute de Charles X*, tomo VII (París: Perrotin, 1854), 456.

⁵⁹ Cf. Geoffrey Bruun, *La Europa del siglo XIX, 1815-1914*, trad. Francisco González Aramburo (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), 28-30.



Fig. 4 François Gérard, *Charles X en costume sacre*. Siglo XIX (ca. 1825) Museo Nacional del Prado.



Fig.5 François Gérard, *Le sacré de Charles X*, 1827. Museo de Bellas Artes de Chartres.

reaccionarios se esfumó. Fue una violación de la carta constitucional que provocó que el pueblo de París se pusiera en contra del rey.

Delacroix desarrolló su carrera artística dentro de este clima político de desorganización. Después de que Luis XVIII buscara un equilibrio entre lo que se había proclamado con la Revolución francesa y el nuevo gobierno, Carlos X instauró una monarquía completamente absolutista, en la cual la figura del rey ignoraba a su pueblo, amparado en su supuesta divinidad. En la *Mort de Sardanapale*, Delacroix se mostró crítico ante esto. Con Carlos X al mando, en 1827 se inauguró el llamado Museo de Carlos, que consistió en una remodelación y redecoración de espacios en el Louvre: nueve salas en las que se expusieron antigüedades egipcias y etruscas, así como dependencias destinadas a oficinas y salas de reuniones del recién trasladado Consejo de Estado.⁶⁰ En medio de este ambiente absolutista y conservador, con algunas leyes que buscaban seguir dotando de privilegios a los eclesiásticos, se expuso por primera vez la obra *La mort de Sardanapale*. El cuadro fue, naturalmente, rechazado por los críticos y espectadores conservadores por la novedad en la composición, considerada demasiado violenta, y por la utilización de colores "extremadamente" brillantes.⁶¹ El cuadro fue expulsado del salón y vendido en 1847 a M. Wilson, quien lo instaló en su castillo de Brie, lo que provocó un grave deterioro de la obra. Posteriormente, el cuadro requirió una difícil restauración. Muerto ya Delacroix, la pintura fue adquirida por el Louvre en 1921.⁶²

Si se toma en cuenta que *La Mort de Sardanapale* fue expuesta en 1827, en medio de un periodo ultramonárquico, dominado por leyes antiliberales, entonces podría afirmarse que Delacroix hizo, por medio de la sátira del personaje de Sardanápalo, una crítica a la monarquía francesa al rechazar estas leyes. El pintor recreó a un rey en medio de placeres y asesinatos, lo exhibe de manera negativa, egoísta y a la vez gloriosa. En el poema de Byron, la imagen del rey se trabajó de distinto modo, pues en Inglaterra la naturaleza del rey se escindía en dos cuerpos, el humano y el divino. El monarca podía ser juzgado en cuanto a los

⁶⁰ John Stephen Hallam, "Salón de 1827", *Paris Salon Exhibitions*, <https://sites.google.com/a/plu.edu/paris-salon-exhibitions-1667-1880/salon-de-1827> (consultada el 21 de noviembre, 2021).

⁶¹ Thomas Schlessler, "Pintura francesa siglo XIX", en *LOUVRE* (París: Artlys, 2013), 79.

⁶² A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones de las citas en otro idioma son propias. Cf. "Sardanapale 1827: scandale au salón," *Musée National Eugène Delacroix* [consultada el 6 de septiembre 2022]: disponible en <http://musee-delacroix.fr/fr/actualites/evenements/before-theatre-sardanapale-1827-scandale-au-salon>

fallos de su humanidad, sin amenazar la legitimidad del poder real y la institución de la monarquía.⁶³ Así, mientras la obra literaria de Byron expresa y se desarrolla en un entorno de monarquía parlamentaria que apoya la soberanía (de ahí que Byron respaldara la independencia de Grecia del imperio otomano), Delacroix se sitúa en un contexto distinto ante la monarquía absolutista de Carlos X.⁶⁴

Byron describió a un Sardanápalo lleno de placeres y sentires, que no sabía cómo gobernar y que demostró que hacerlo no es una acción nata ni divina. Así, en estos versos afirma que sería mejor ciudadano que rey:

*I feel a thousand mortal things about me,
But nothing godlike, —unless it may be
The thing which you condemn, a disposition
To love and to be merciful, to pardon
The follies of my species, and (that's human)
To be indulgent to my own [...]
I have loved, and lived, and multiplied my image;
To die is no less natural than those
Acts of this clay! 'Tis true I have not shed
Blood as I might have done, in oceans, till
My name became the synonym of Death—
A terror and a trophy. But for this
I feel no penitence; my life is love:
If I must shed blood, it shall be by force.⁶⁵*

De modo que, si bien ambos artistas critican al monarca, cada uno lo hace de manera distinta. Byron canaliza los sentimientos negativos del Sardanápalo de la leyenda de Ctesias y lo hace ver más sensible con los versos dedicados a Myrrha o con versos en los que expone sus lamentaciones. Por el contrario, Delacroix exagera estas reacciones de ímpetu y la actitud indiferente; incluso muestra el disfrute de Sardanápalo ante la violencia que contempla.

⁶³ Ernst Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval*, trad. Susana Ainkin y Rafael Blázquez (Madrid: Ediciones Akal, 2012).

⁶⁴ Byron formó parte del Comité de Londres para la independencia de Grecia, en 1824 parte viaje a Génova y muere ahí yacido enfermo. Cf. Pietro Gamba, *A narrative of lord Byron's last journey to Greece* (London: Cambridge, 1825).

⁶⁵ Lord Bryon, *Sardanapalus: a tragedy*, en *The Works of Lord Bryon*, Scene II.

La manera en la que ambos artistas describen a Sardanápalo tiene que ver con el público al que se dirige cada obra. Por un lado, Byron dedicó su poema al escritor alemán Goethe, buen amigo suyo que influyó en su obra, específicamente con el *Fausto*. Tanto Goethe como Byron se admiraban mutuamente y esta dedicatoria los hizo entablar una correspondencia.⁶⁶ La influencia de *Goethe* se hace manifiesta en la manera cómo caracterizó al personaje de Sardanápalo en su ensimismamiento, para lo que retoma los principios claves del romanticismo alemán. Byron comienza su obra con estas palabras para Goethe:

*To the illustrious Goethe
a stranger
presumes to offer the homage of a literary vassal to his liege lord,
the first of existing writers,
who has created
the literature of his own country
and illustrated that of Europe
the unworthy production
which the author ventures to inscribe to him is entitled
Sardanapalus.*⁶⁷

Por el otro lado, Delacroix realizó su pintura para una exposición en el Salón de 1827, lo cual repercutió en su intención de retratar al rey de manera sarcástica y hacer también una crítica a la política de la restauración en Francia en plena ultra monarquía con Carlos X.⁶⁸ En un principio, el salón de 1667 pretendía conmemorar la fundación de la *Académie Royale de Peintre et de Sculpture*. Los salones fueron una institución creada por la monarquía francesa destinada a mostrar su mayor gloria, su fin era poner en relieve la preocupación del rey por las artes.⁶⁹ Esta inquietud formó parte de la fabricación de la imagen del monarca, por lo que los artistas que exponían en el salón, en muchos casos, tenían que seguir ciertas tradiciones

⁶⁶ William Rose, "Goethe and Byron by J. G. Robertson", *The Review of English Studies* 3:9 (1927):106-10.

⁶⁷ Lord Bryon, *Sardanapalus: a tragedy*, *The Works of Lord Bryon*, 3.

⁶⁸ Delacroix a su vez fue gran admirador de Byron, tanto por su obra como por su compromiso político. La generación de Delacroix se apasiona por la independencia de Grecia y el vínculo entre literatura y pintura está impregnado de eventos políticos e históricos de la época. El pintor se inspiró en varios de los poemas de Byron, pues encontraba en ellos temas geográficos y culturales de su fascinación como el Oriente e Inglaterra. *Un duel romantique. Le giaour de Lord Byron par Eugène Delacroix. Catalogue d'exposition*. (Paris: Louvre Editions, Le Passage, 2020).

⁶⁹ Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 1 (Madrid: Antonio Machado, 2000), 22.

y reglas compositivas, de lo contrario sus obras no eran bien aceptadas por lo críticos, como pasó con *La Mort de Sardanapale* de Delacroix.

A partir de las características que he mencionado de ambos Sardanápalos en sus respectivas obras, se puede advertir que los artistas le dotaron de ciertas particularidades (la libertad, el egocentrismo, la importancia de la moral, la pérdida de la divinidad, etc.), las cuales permiten analizar la forma en la que estos buscaban llegar a los espectadores: de una parte, Byron, desde la empatía humana, y de otra, Delacroix, desde la reprobación. Byron lo caracteriza por ser un humano que ama, que erra y que siente culpa por no cumplir los requerimientos para ser rey y salvar a los suyos y, finalmente, que muere por amor. Esto suscita en el lector una identificación, se le puede entender, ¡es humano! Delacroix, por su parte, muestra a un Sardanápalo que rechaza el poder divino, lo exhibe de manera negativa, como un hombre con poder que disfruta meramente de los placeres y el caos en torno a él, aleja al rey de lo humano y sensible con el que, como espectadores, podríamos o querríamos identificarnos.

Volvamos ahora a la época en la Jeff Wall realizó su versión del Sardanápalo. La escena plasmada por Delacroix muestra el desenvolvimiento de las acciones que anteceden la muerte del rey. En cambio, la fotografía de Wall captura algo posterior. Mediante la disposición de los objetos y el estado en que se encuentran, Wall presenta el resultado de lo que bien pudo ser un acto violento. El fotógrafo canadiense hizo referencia a lo que pasa en la vida privada, después del Primer Imperio Napoleónico. Lo que sucede con la vida doméstica durante el colapso de libertad, que supuso la Restauración y el regreso de los Borbones al poder. En este sentido, cabría preguntarse, or ejemplo, ¿qué pasaba dentro de las habitaciones de alguien que tenía poder?

Así como Delacroix retomó a Byron, Wall se inspiró en Delacroix. Ambos aprecian las obras de sus antecesores, las traen a su época y técnicas, y las contextualizan por distintos medios. Delacroix estudia la literatura de Byron y crea una pintura, Wall, *motu proprio*, hace un análisis compositivo de la pintura para realizar la fotografía. En la primera sección mostré que la composición de *The Destroyed Room* fue planeada cuidadosamente; en esta sección examiné el modo en que Delacroix interpretó el poema de Byron en su pintura. A continuación, profundizaré en la reinterpretación que Wall hizo del cuadro de Delacroix. Para

tal efecto, me interesa comparar la composición y empleo del color en las dos imágenes para después concentrarme en el análisis de la gestualidad.

CAPÍTULO 2

LA GESTUALIDAD Y LAS OBRAS COMO VEHÍCULO

*La emoción siempre tiene sus raíces en el inconsciente
y se manifiesta en el cuerpo.*

Irene Claremont de Castillejo

Un gesto se define como una expresión facial o corporal que se presenta como reacción ante un hecho o circunstancia de manera consciente o inconsciente. Cuando se trata de la gestualidad de una obra pictórica, el concepto abarca tanto el conjunto de gestos representados en el cuadro como aquellos que la pintura puede provocar en quien la mira.⁷⁰ La observación detenida de las expresiones en las obras de Delacroix y Wall que aquí me ocupan me han llevado a preguntarme: ¿cómo reconocemos un gesto de dolor? ¿el gesto es similar en distintas personas y a lo largo de los siglos? ¿de qué manera influye el carácter gestual en quien observa una pintura? ¿cómo analizar la gestualidad en una obra, como *The Destroyed Room*, en la que no hay personajes? ¿qué tipo de proyecciones podemos hacer?

A partir de los indicios que he expuesto, *The Destroyed Room* de Jeff Wall reformula la obra de Delacroix por medio del posicionamiento de objetos, en vez de grandes contorsiones humanas o gestos de dolor y súplica. Wall propuso así una reconstrucción sistemática de *La Mort de Sardanapale*, dicho de otra forma, planteó un restablecimiento de esta pintura para crear nuevas hipótesis que pudieran surgir al ver la fotografía. Lo logró al hacer una paráfrasis de tipologías visuales como la publicitaria y la documental, tal es el caso de la composición y la escenificación o los arreglos espaciales precisos de los objetos. Pero ¿cómo es posible recrear una pintura narrativa y gestual en una fotografía en la que sólo hay objetos? ¿de qué manera estas ruinas nos llevan a imaginar lo que pudo haber pasado? ¿cómo se puede generar

⁷⁰ De hecho, Michel Baxandall al hablar del tipo de palabras descriptivas que podemos usar para hablar de un cuadro señala que “la mayoría de las mejores cosas que podemos pensar o decir sobre los cuadros se sitúan en una relación ligeramente periférica respecto al cuadro propiamente dicho”. De los tres tipos de palabras que considera, las de efecto son las que aquí nos interesan. Michael Baxandall, *Modelos de intención, sobre la explicación histórica de los cuadros* (Madrid: Hermann Blume, 1989), 20.

un vínculo explicativo entre las respuestas emocionales ante el cuadro de Delacroix y la fotografía de Wall?

Tengo para mí que, cuando Wall tomó la obra de Delacroix como punto de partida para su montaje, consideró no sólo los elementos compositivos y formales –la diagonal, la paleta– sino también la potencia afectiva del arte como un medio para causar una respuesta entre espectadores. A pesar de que la obra de Delacroix y la fotografía de Wall nos dan a ver escenarios muy distintos –en la primera, la representación de expresiones gestuales patéticas y en la segunda, la disposición de un espacio escenográfico solamente con objetos, pertenencias femeninas dispuestas como ruinas– ambas obras tienen la capacidad de generar respuestas emocionales. El análisis de estas respuestas puede resultar complicado al no contar con testimonios que nos permitan historiar la manera como estas obras fueron recibidas. Por ello, es necesario considerar los recursos que tanto Delacroix como Wall pudieron utilizar para anticipar las reacciones en un público. Son estos recursos los que me interesa analizar en este capítulo. Para ello, recurriré al concepto de *Pathosformeln* de Aby Warburg, al estudio de la categoría de empatía, en alemán *Einfühlung*, utilizada por Warburg y desarrollada por los estudios sobre recepción en el siglo XX y las investigaciones sobre la afectividad de la pertenencia de Siri Hustvedt y Tania Pérez Bustos hacia los objetos personales.

En *La Mort de Sardanapale*, la gestualidad es un camino de estudio, al contar con personajes que reaccionan ante acciones violentas, asesinatos, torturas. Las mujeres muestran en sus rostros dolor, sufrimiento; su movimiento corporal enfatiza la tensión muscular, una resistencia a la inminente muerte que les dan los hombres. Desde la gestualidad –pensada como medio comunicativo– se pueden entender y expresar emociones. A partir de plasmar expresiones faciales o corporales se enriquece la vivencia y se manifiestan sensaciones. Estos gestos primarios, al ser representados o plasmados, se pueden historiar a través de los siglos.

Podemos decir entonces que las expresiones de los personajes en el cuadro de Delacroix tienen eco en quien las mira aún sin conocer la historia detrás, afectan a los espectadores y traspasan siglos. Para analizar el vínculo entre lo que la obra propone y la respuesta que suscita, me resulta útil retomar dos conceptos principales estudiados por Aby Warburg: el de *Phatosformel*, para observar los gestos patéticos o primarios, y el de *Nachleben*, o

“supervivencia de las formas”, para analizar cómo pasan los gestos cíclicamente y generan la repetición de estas formas como una vida después de la muerte.⁷¹

La *Pathosformel* se puede traducir en dos partes: *pathos* del griego πάθος, que se refiere a la pasión, y *formel* proveniente del alemán que significa fórmula, es decir, la fórmula de la pasión. En un sentido más general, el término *pathos* significa “la emoción el sentimiento, la conmoción o el sufrimiento”, por lo tanto, *Pathosformel* podría entenderse como la fórmula que expresa una emoción.⁷² Para Aby Warburg, la *Pathosformel* constituye una fórmula arqueológica del patetismo, la cual parte de la consideración de una supervivencia de “los valores *antiquizantes* visualizados en la vida, tanto en su dinámica psíquica interior como en su consiguiente expresión exterior”⁷³. La supervivencia antigua podía ser observada tanto interior como externamente a partir de su manifestación visual: el gesto.

Warburg observó persistencias de la Antigüedad, como la representación de una energética gestualidad patética en obras artísticas semejantes de distintos siglos.⁷⁴ En sus estudios sobre la gestualidad en diversas representaciones clásicas de Orfeo, Warburg notó que los movimientos de esta figura mítica eran similares en distintas obras, desde un jarrón griego hasta el dibujo de Durero: hombres que levantan los brazos con armas y hombres que reaccionan a manera de protección. A partir de esta indagación, Warburg demostró que se había pasado por alto el influjo de un espíritu antiguo en la composición y el lenguaje gestual patético de la antigüedad para una misma escena trágica. Advirtió que los dibujos y grabados antiguos no habían sido suficientemente valorados como documentos de la reintroducción de las fuerzas paganas en la cultura moderna. La doctrina clásica que proclamaba Winckelmann impedía con su reduccionismo un análisis más profundo y se estancaba en la idea de la “serena grandeza”, dejando a un lado la evidencia que proporcionaban la estampa y el dibujo.⁷⁵

⁷¹ Cf. Siri Hustvedt, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, trad. Aurora Echevarría (Barcelona: Editorial Planeta, 2017), 346.

⁷² Miguel Ángel Garrido, *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*. Buenos Aires: Academia Argentina de las Letras, Union Académique Internationale, 2009.

⁷³ Linda Báez Rubí, *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine, volumen II. Un viaje a las fuentes* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 29.

⁷⁴ Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*, trad. Elena Sánchez y Felipe Pereda (Madrid: Alianza Editorial, 1932), 73.

⁷⁵ Para un análisis más detallado de la *Muerte de Orfeo* véase Warburg, “Durero y la antigüedad italiana”, en *El renacimiento del paganismo*, 401.

De acuerdo con Warburg, las imágenes similares en cuadros u objetos pueden ser concebidas como vehículos de un gesto o de un motivo, es decir, como soportes de la gestualidad que atraviesa o superpervive a lo largo de los siglos. El estudio de la *Nachleben* se encarga de analizar este vehículo de las imágenes y, por ende, el traslado de la gestualidad patética en ellas. En un principio, la *Nachleben* como sustantivo fue entendido por los hermanos Grimm como “la *nachfolgendes, nach-dauerndes leben*: la vida posterior, la vida que pervive y *nachahmendes leben*: la vida que imita”.⁷⁶ Por su parte, la *Nachleben* como verbo involucra tanto el sobrevivir como el imitar o tomar a alguien de ejemplo. En tiempos más actuales, este sustantivo es entendido como la pervivencia en el recuerdo de los descendientes y el verbo como el vivir de acuerdo con el ejemplo dado por alguien.⁷⁷ Tanto el sustantivo como el verbo incluyen una pervivencia a partir de un recuerdo. La *Nachleben* fue estudiada también por Walter Benjamin, quien, *grosso modo*, pone en relieve la ausencia de una época de decadencia y la idea de que las obras de arte tienen una vida indiferente a la vida humana.⁷⁸ En Warburg este término se contrapone con la idea de una historia lineal del arte, pues a partir del estudio del *pathos* (gestos) que supervive y viaja a lo largo del tiempo, de un lugar a otro y de un medio o soporte a otro, la idea de evolución se pierde. Así, más que progreso, lo que propone Warburg es que las fórmulas patéticas se encuentran en constante transición o movimiento, que fluyen con las pasiones humanas y del alma; para el autor la *Nachleben* involucra “un montaje anacrónico que debe ser entendido como temporal”.⁷⁹ Igualmente, Warburg plantea que estos movimientos se pueden observar tanto en grandes como en pequeños detalles.

A partir de la *Pathosformel*, según Warburg, se puede seguir la pista de motivos artísticos que se representan en distintas épocas, siglos y lugares. Los motivos son así estudiados como viajeros en el tiempo y las imágenes como los vehículos que los mueven. Haciendo referencia a la conceptualización de Warburg, Georges Didi Huberman afirma que la *Pathosformel* puede ser entendida como “un conjunto de fórmulas o modelos que permiten expresar y

⁷⁶ Mariela Silvana, “La vida después de la vida. El concepto de “Nachleben” en Benjamin y Warburg,” *Thémata. Revista de filosofía* 49 (2014): 318.

⁷⁷ Silvana, “La vida después de la vida. El concepto de “Nachleben en Benjamin y Warburg”: 318.

⁷⁸ Silvana, “La vida después de la vida. El concepto de “Nachleben en Benjamin y Warburg”: 325-326.

⁷⁹ Georges Didi-Huberman, “The images as Pathos. Lines of Fracture and Formulas of Intensity, en *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art* (Penn State University Press, 2016), 139.

comunicar ciertos estados internos (*pathos*)”.⁸⁰ La *Nachleben*, por su parte, es el “vivir-después” de un gesto.⁸¹ Es decir, la noción de *Pathosformel* permite analizar las emociones a partir de movimientos a respuestas vitales mientras que la *Nachleben* denomina las pervivencias y vehículos de estas respuestas o gestualidades patéticas que traspasan una historia lineal.⁸² Propongo entonces estudiar las semejanzas y diferencias de las gestualidades patéticas en la *Mort de Sardanapale* y su transformación o entendimiento en *The Destroyed Room*, a partir de la *Pathosformel* y la *Nachleben* de Aby Warburg. Esto implica, asimismo, tomar en cuenta el propio entorno en el que fueron creadas.

LA GESTUALIDAD EN DELACROIX

El manejo de la gestualidad en Delacroix es propio de la pintura romántica, dicho con otras palabras, muestra un ambiente que exalta las pasiones y un exotismo que eran parte de una forma idealizada de mirar el Oriente. Una de las partes formales fundamentales para lograr el dramatismo en el romanticismo pictórico era la vestimenta, la cual solía realizarse con muchas ondas detonadas principalmente por el color. Sin embargo, no se puede negar que en el estilo personal de Delacroix destaca la gestualidad en los cuerpos de los personajes conseguida mediante el énfasis puesto en la tensión muscular. Baudelaire describe esta tensión como la expresión del dolor moral. Así el dolor que se puede articular muscularmente es profundo y se entremezcla con el tormento interior.⁸³

Los gestos en los personajes también sobresalen por las expresiones faciales llenas de tormento. A principios de su carrera (antes de 1825), Delacroix comenzó a esbozar algunos de estos gestos mediante las copias de esculturas y monedas antiguas, las cuales combinó con estudios de modelos al natural. Así mismo, como todos los pintores de la época, en sus primeros años se formó siguiendo obras de otros maestros, como Théodore Géricault, sin embargo, le gustaba observar y estudiar también a artistas como Goya –cuya obra conoció

⁸⁰ Georges Didi-Huberman, “The images as Pathos. Lines of Fracture and Formulas of Intensity, en *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg’s History of Art* (Penn State University Press, 2016), 119-121.

⁸¹ Silvana, “La vida después de la vida. El concepto de “Nachleben en Benjamin y Warburg”: 325.

⁸² Aquí se considera el estudio de las *Pathosformeln* de acuerdo con lo propuesto por Philippe Alain Michaud que involucra el movimiento más allá del traslado de un punto a otro, o, de una narración, sino más bien que incluyen mutaciones, saltos, montajes, etc. Cf. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg y la imagen en movimiento*, trad. Víctor Goldstein (Argentina: Universidad Nacional de las Artes, 2017).

⁸³ Baudelaire, “Salón de 1846. II ¿qué es el romanticismo?,” en *Salones y otros escritos sobre arte*, 108-109.

durante su viaje por España— y Rubens. Todos ellos tienen en común una exuberancia de color y movimientos fluidos gracias al manejo de las telas. Si miramos atentamente la obra de Delacroix, nos damos cuenta de que la influencia de estos pintores es patente. En los primeros bocetos de *La Mort de Sardanapale*, el pintor realza las ondas que generan movimiento en los velos y mantas que acompañan a las expresiones de los personajes y que, a su vez, las complementan, como se puede notar en el boceto para la mujer con el velo (Figs. 6 y 7).

El tema de Sardanápalo tuvo una cierta popularidad entre los pintores y grabadores nórdicos de los siglos XVI y XVII. En obras como *Sardanápalo entre las concubinas*, *Sardanápalo y la moderación* y *Dood van Sardanapalus*, se representa al rey en alegorías moralizantes que criticaban su carnalidad y falta de templanza (Figs. 8 y 9). En ellas vemos a Sardanápalo en el contexto de una corte de la Antigüedad clásica que contrasta con la ambientación oriental —inspirada posiblemente en pasajes de Algeria y Marruecos— que vemos en la obra de Delacroix. La manera como el pintor francés imagina y recrea el escenario, así como los juicios éticos o morales de Byron y el mismo Delacroix, debieron responder a los cambios en la manera como los románticos pensaron lo oriental.⁸⁴

Figuras centrales

Dentro del cuadro de Delacroix hay figuras pensadas de manera individual que sobresalen del resto y se conciben como unidades gestuales de mayor o menor importancia. Los bocetos de la obra son puntos de partida fundamentales para este análisis. Los personajes que destacan son: el rey Sardanápalo, Myrrha a sus pies y la mujer siendo ejecutada por un hombre en el primer plano. Pretendo analizarlos en este orden, desde su gestualidad corporal hasta la facial.

La posición del rey Sardanápalo muestra su superioridad ante las mujeres que están siendo asesinadas. Esta preponderancia es perceptible desde la postura corporal y la expresión facial, hasta el posicionamiento dentro de la composición. Él está sobre la cama, por encima de todos. Recostado, sostiene su cabeza con la mano, y aunque está en un gesto que recuerda al

⁸⁴ En los románticos existió una inclinación por temas del oriente, principalmente árabes pues comenzaban a viajar a Marruecos, Argelia, Turquía, etc. No obstante, no dejaban de lado lo que pasaba en su propio país. Los elementos orientales que se pueden ver en varios pintores románticos como Antoine- Jean Gros, Ingres y Delacroix, se incorporan en los accesorios, paisajes, y gestualidades eróticas. Cf. Urs App, *The Birth of Orientalism* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010)



Fig. 6 Eugène Delacroix, *Deux études d'une femme se voilant la face*.
Departamento de Artes gráficas. Museo del Louvre.



Fig. 7 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827. Museo del Louvre.



Fig. 8 Joss van Wingen, *Sardanápalo entre las concubinas*, 1589. Galería Nacional del Arte, Washington, Estados Unidos.



Fig. 9 Johannes Glauber. *Dood van Sardanapalus*, 1684-1726. Rijks Museum.

de la melancolía de Durero, Sardanápalo se muestra indiferente ante los actos violentos (Fig. 10). El brazo contrario está flexionado sobre su pecho, parte del cuerpo del hombre también se cubre con una manta, de la cual se distinguen sus ondas. En *Las nueve monedas antiguas* realizadas por el pintor en 1825 se ve el comienzo de un estudio anatómico, una de ellas es de mi atención, pues tiene un personaje con una posición similar a la del rey en *La Mort de Sardanapale* (Fig. 11 y 12). Sin embargo, a lo largo de los bocetos y también en otras obras del mismo Delacroix existen constantes referencias orientales donde se observa a hombres recostados con esta actitud tranquila (Fig. 13).⁸⁵ En la litografía *Arabes d'Oran* y la posterior pintura, el hombre en el primer plano tiene una pose semejante a la del rey Sardanápalo (Fig. 14 y fig. 15), por lo que podría tratarse de un referente cultural reconocible, semejante al de las mujeres sentadas “a la morisca”.

La expresión facial parece tener una fuente distinta, pues mientras en la litografía y pintura *Arabes d'Oran* los rostros muestran cierta indiferencia, quizá a causa del cansancio (Fig. 14 y 15), la posición de las cejas que observamos en Sardanápalo y las comisuras de los labios, arqueadas hacia abajo, hacen que su expresión se entre mezcle con la cólera (fig. 13). Encuentro estos gestos similares a los representados y estudiados por el pintor y teórico francés Charles Le Brun en el *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, de 1698 (Fig. 18 y 19).⁸⁶ Este tratado fue un referente muy conocido por los pintores del siglo XVIII y XIX. Delacroix debió haberlo conocido, pues en 1849, completó un trabajo que le Brun había empezado dos siglos antes: el techo principal de la galería de Apolo en el Louvre. Las similitudes entre Le Brun y Delacroix también se observan, por ejemplo, en la paleta de color.⁸⁷ La gestualidad de los tratados de Le Brun hace eco no solo en la figura de Sardanápalo, sino que puede observarse de manera constante en otros personajes. La expresión de cólera se multiplica en los rostros de otros hombres, tal como el esclavo que

⁸⁵ Las referencias orientales son un estudio constante en sus obras, en *La Mort de Sardanapale* también se pueden encontrar en las joyas que acompañan y que se encuentran en el primer plano.

⁸⁶ Le Brun a su vez, fue alumno de Nicolas Poussin en Roma quien influyó sumamente en su obra. Cuando le Brun regresó a París junto a Philippe de Champaigne, consiguió del rey la fundación de la Academia de Pintura y Escultura (Académie Royale de Peinture et de Sculpture) en el año 1648. En 1664 Charles le Brun fue nombrado Premier Peintre du Roi del rey Luis XIV, (Primer Pintor del rey), en esa etapa dirigió todo lo que se hacía en palacios reales y su estilo repercutió en la pintura nacional francesa. Bensoussan, N. “*The Sovereign Artist: Charles Le Brun and the Image of Louis XIV*”. Wolf Burchard. London: Paul Holberton, 2016. 288 pp”, *Renaissance Quarterly* 72:2 (2019).

⁸⁷ Charles Le Brun, *Dissertation sur un traite de Charles Le Brun, concernant Le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux* (París: P. Dubray, 1806).



Fig. 10 Alberto Durero, *Melancolia*, 1513-14. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe.



Fig. 11 Eugène Delacroix, Feuille de neuf médailles antiques, 1825. Museo Nacional de Eugène Delacroix.



Fig. 12 Eugène Delcroix, Feuille de neuf médailles antiques (détalle), 1825. Museo Nacional Eugène Delacroix.



Fig. 13 Eugène Delacroix, Feuille d'études de personnages orientaux et de nus féminins. Museo del Louvre.



Fig. 14 Eugène Delacroix, *Arabes d'Oran*, 1833. National Gallery of Art, Washington DC.



Fig. 15 Eugène Delacroix, *Arabes d'Oran*, 1834. Tokyo, Fuji Art Museum.



Fig. 16 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (détalle), 1827, Musée de Louvre.



Fig. 17 Eugène Delacroix, *Arabes d'Oran* (détalle), 1833. National Gallery of Art, Washington DC.

asesina a la mujer en el primer plano de lado derecho, el individuo que está a punto de clavarle la espada a una mujer en el último plano de este mismo lado, y el personaje que jala al caballo de lado izquierdo (Figs. 20, 21, 22, 23).

Otra de las figuras que fue pensada individualmente es la de Myrrha, la esclava y amante del rey que yace muerta a sus pies. La liviandad del cuerpo de Myrrha contrasta con la tensión de los cuerpos a su alrededor. En los bocetos de Delacroix se observan dos estudios de esta figura (Fig. 24). Mientras que la mujer de la esquina inferior tiene un gesto que parece aferrarse a su amante, como revelan los músculos contraídos de la espalda y los brazos, en el estudio de la modelo de arriba –que sigue de cerca en la versión final– no existe tensión alguna, su cuerpo lívido, exangüe, resbala sobre el borde del lecho. Su rostro con los ojos cerrados es parecido al que diseñó Le Brun como *l'abattement* o el cansancio extremo físico y moral. Las manos de Myrrha recaen sobre la cama, su cabeza está apoyada cerca de las piernas del rey (Figs. 25 y 26).

Al frente de la pintura, la mujer que está siendo ejecutada con una espada tiene una contorsión corporal parecida a la escultura de *Ménade Danzante* o *Ménade furiosa* de Scopas, copia romana de una original griega. Esta fue hecha en mármol con la técnica de talla y representa a una de las ninfas que acompañaban al dios griego Dionisio en uno de sus bailes rituales. Aunque no hay un estudio directo de la Ménade de Scopas, Delacroix realizó copias de otras esculturas clásicas, por lo que es posible que tomara como modelo a una de las abundantes ménades para transmitir al espectador la energía antigua del gesto dionisiaco de éxtasis y dolor. La escultura fue realizada para ser vista de un costado, ya que la fémina tiene un pronunciado escorzo similar al de la mujer en *La Mort de Sardanapale*. A partir de la vista lateral, en ambas obras resaltan los muslos, así como su busto; la cabeza en la escultura está girada, sin embargo, en la pintura está totalmente echada hacia atrás, de lo cual resalta la su gesto facial. A pesar de que los dos personajes fueron realizados con distintos materiales, su gestos tienen y proyectan erotismo (Figs. 27 y 28). Si se toma en cuenta que la *Ménades* rompió con una armonía clásica, y que Scopas buscaba mostrarla llena de sensualidad y erotismo por medio de las ondas de su vestimenta y su cuerpo semidesnudo, entonces podrá encontrarse una similitud con la mujer que pintó Delacroix completamente desnuda.⁸⁸ No

⁸⁸ Robin, Osborne, *La Grecia Clásica, 500-323 a.C.*, trad. G. Djembé (Barcelona: Oxford University Press, 2000), 219-225.



Fig. 20 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827 en Museo del Louvre.



Fig. 21 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827 en Museo del Louvre.



Fig. 22 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827 en Museo del Louvre.



Fig. 23 Charles le Brun, *Caracteres des Passions*. 1750, ed. John Bowles.



Fig. 24 Eugène Delacroix, Recherches pour l'esclave étendu sur la couche de Sardanapale et l'ethiopie, 1827. © Museo del Louvre.



Fig. 25 Charles le Brun, *Caracteres des Passions*. 1750, ed. John Bowles.

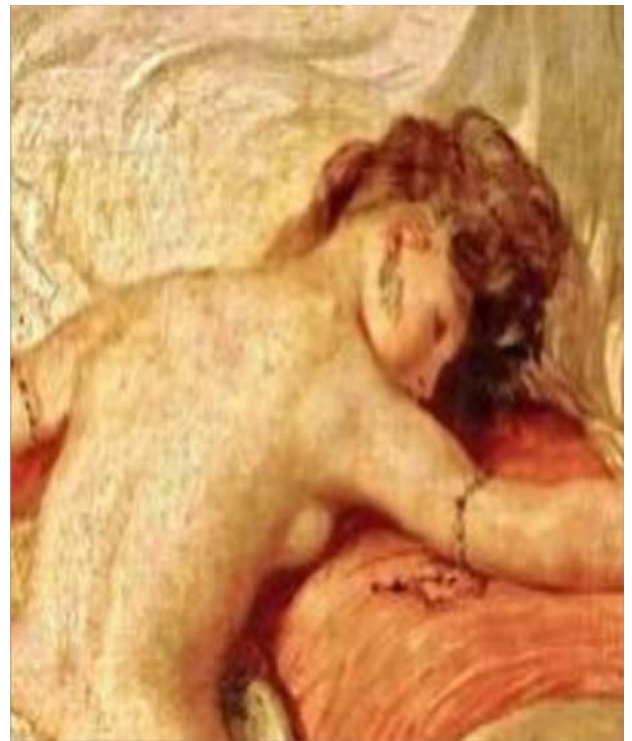


Fig.26 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827 en Museo del Louvre.



Fig. 27 Ménade danzante de Scopas, mitad del S. IV a.C. Museo Albertinum de Dresde.



Fig. 28 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827 en Museo del Louvre.

obstante, en la pintura hay una reacción de violencia explícita en su rostro, ¡está muriendo a las manos de un hombre! Esta expresión es semejante al dolor corporal que dibuja también Charles Le Brun (Figs. 29 y 30).

En los bocetos y en algunos estudios posteriores del mismo pintor se observan apuntes de este escorzo femenino con incorporaciones de abruptos movimientos, en los cuales hay cambios en la posición (Figs. 31, 32). Otra imagen donde resuena este escorzo femenino es una obra posterior del mismo pintor, *Desdémone maudite par son père*, en la cual la cabeza está en la misma postura, la expresión facial es sumamente similar, con los labios entreabiertos y los ojos mirando hacia arriba (Fig. 33). Delacroix realizó igualmente bocetos con color añadido, el primero solo es de la mujer degollada, la cual tiene una postura similar a la de la pintura final, y el segundo es un boceto completo de la obra (Figs. 34, 35). Sin embargo, en el segundo boceto la posición cambia ya que no se muestra tanto la pierna y hay una contorsión más aguda.

Figuras menores

Las figuras secundarias en la pintura muestran gesticulaciones que ayudan a completar la atmósfera trágica. Por ejemplo, a espaldas de la ejecución del primer plano, donde una mujer está siendo degollada, hay un hombre que estira la mano para pedir socorro. Su expresión es de miedo, parecida a la gesticulación facial de un personaje de *La batalla de Abukir* de Antoine-Jean Gros de 1806 (Fig. 36, 37, 38, 39). Al lado de este personaje está otro con las manos en su cabeza, como si no supiera qué hacer dentro de todo este caos más que evitar mirar las matanzas (Fig. 40). Esta posición es parecida a la de un hombre en *La balsa de la Medusa* de Théodore Géricault, hombres con las manos en la cabeza en medio de un desastre total (Fig. 41, 42). Tanto Antoine-Jean Gros como Géricault fueron el puente entre el neoclasicismo y el romanticismo, a esto se deben pequeños detalles que retoma Delacroix de ellos. Estos pintores demuestran la vitalidad de la fórmula arqueológica del patetismo de reacciones ante circunstancias violentas.

En el primer plano, del lado izquierdo destaca un caballo blanco lleno de joyas suntuosas y piedras preciosas que es guiado por un esclavo con un turbante rojo (Fig.43). Existen varios estudios preparatorios de caballos en las obras de Delacroix, pero para esta obra en específico pensó en unidad con los objetos apilados en el primer plano (Fig. 44). Los caballos aparecen



Fig. 29 Charles le Brun, *Caracteres des Passions*. 1750, ed. John Bowles.

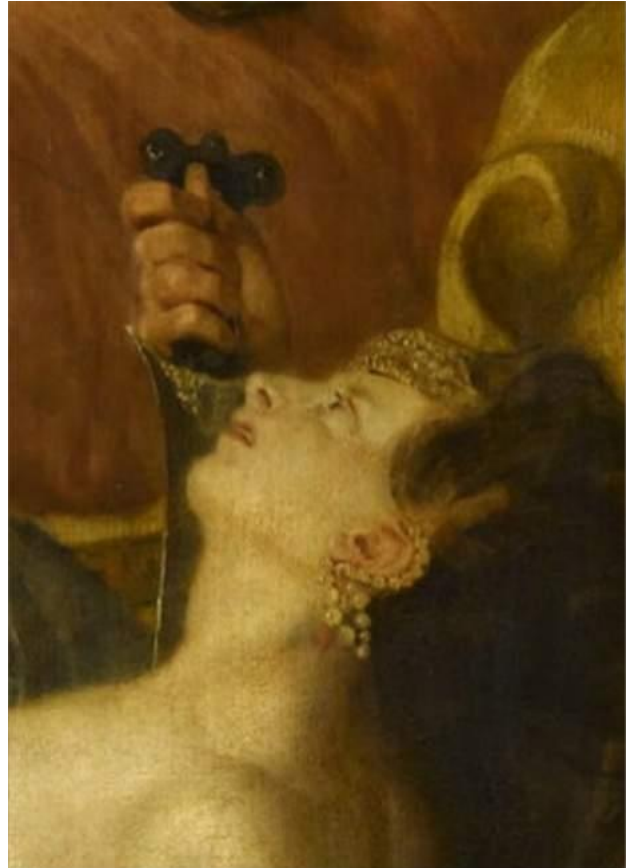


Fig. 30 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827 en Museo del Louvre.



Fig. 31 Eugène Delacroix, Feuille d'études avec nus, têtes de félins et d'autres animaux (détalle), 1864. Museo del Louvre.



Fig. 32 Eugène Delacroix, Études de femmes, d'une jambe, et d'une tête (détalle), 1826. Museo del Louvre.



Fig.33 Eugène Delacroix, *Desdémone maudite par son père*, 1852. Museo de Bellas Artes Reims.



Fig. 34 Eugène Delacroix, Etude d'un esclave égorgé pour la "Mort de Sardanapale", 1864, Museo del Louvre.



Fig. 35 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* boceto, detalle, 1826, Museo del Louvre.



Fig. 36 Charles le Brun, *Caracteres des Passions*. 1750, ed. John Bowles.



Fig. 37 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827 en Museo del Louvre.



Fig.38 Antoine-Jean Gros, *La batalla de Abukir* (detalle), 1806 en Palacio de Versalles, Francia.



Fig.39 Antoine-Jean Gros, *La batalla de Abukir*, 1806 en Palacio de Versalles.



Fig. 40 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827 en Museo del Louvre.

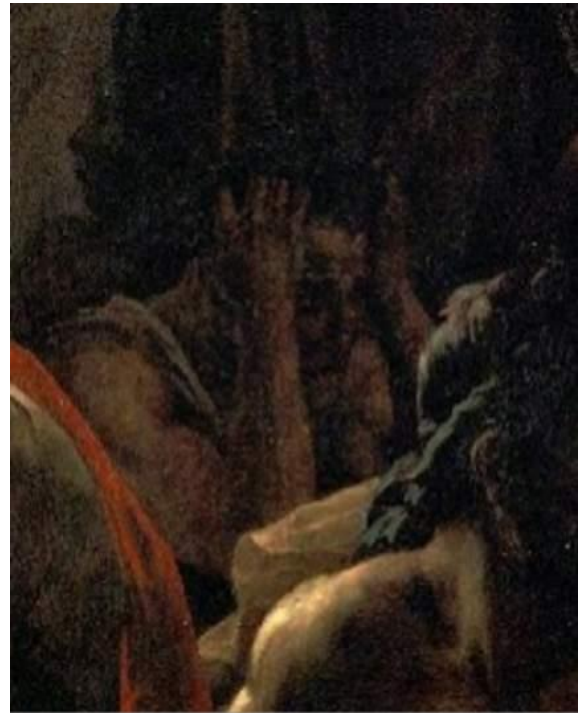


Fig .41 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, (detalle), 1819 en Museo del Louvre.



Fig. 42 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819 en Museo del Louvre.



Fig. 43 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827 en Museo del Louvre.



Fig.44 Eugène Delacroix, Objects divers, coin de lit à tête d'éléphant et femme nue, 1827 en Museo del Louvre.

en varias obras del pintor y nacen a su vez de un poema de lord Byron, *Le Giaour*, de 1813, a partir del cual realizó su pintura *Le Combat du Giaour et du Pacha* en 1826 (la primera versión) y en 1835 la segunda.⁸⁹ Si miramos con atención al animal de la versión de 1835, la afinidad es percibida, ambos de color blanco con énfasis negros, están en movimiento (Figs. 45-46). Théodore Géricault también realizó varias pinturas con un caballo blanco, una de ellas la de *Oficial de cazadores a la carga*, de 1812, donde recalca uno de sus temas de interés: estos animales en movimiento. En esta obra lo pinta en diagonal en medio de un incendio (fig. 47). Una vez más se observa la influencia de Géricault en Delacroix.

Finalmente, los accesorios y las joyas enfatizan la presencia del exotismo oriental en la obra. Todos los personajes dentro del cuadro tienen accesorios, ya sean turbantes, pulseras, anillos, telas suntuosas, aretes o meras decoraciones que completan su vestimenta. Si bien los objetos se perciben regados por doquier, fueron acomodados con precisión por el pintor. Al frente de la imagen hay varios cúmulos de joyas y espadas brillantes de color dorado (fig. 48). Del esclavo que degüella a la mujer resalta –aparte del turbante– el calzado que trae puesto. Se trata de una babucha, típica de Marruecos, de la que Delacroix hizo varios estudios previos al pastel.⁹⁰ Sin embargo, sus bosquejos posiblemente fueron tomados de otras imágenes o de objetos que tuvo en su estudio, pues su viaje a Marruecos fue posterior a la realización del cuadro (1832) (Fig. 49).

La gestualidad en la obra de Delacroix captura las emociones violentas de asesinatos equiparables con las gestualidades patéticas, pues retratan reacciones humanas primarias. Estas respuestas gestuales –como proponía Warburg– se vinculan a la primera impresión que causan en el espectador al ver las acciones que suscitan dentro de la obra. Quien se detenga por un momento frente a la pintura puede llegar a vislumbrar a un Sardanápalo en lo alto con un gesto de indiferencia ante la violencia suscitada a sus pies, las mujeres son las únicas que sufren, son maltratadas y asesinadas. Pertenecen al monarca y, en ese sentido, son expuestas al mismo nivel que el resto de los objetos.⁹¹ Las mencionadas respuestas patéticas no

⁸⁹ *Un duel romantique. Le giaour de Lord Byron par Eugène Delacroix.*

⁹⁰ Las babuchas son características por ser suaves, normalmente hechas de cuero. En francés el término es babouche y se volvió popular en costureros franceses desde el siglo XVII. Cf. Benzakour Fouzia, “Le français au Maroc: de l’usage maghrébin à la langue du terroir”, *Le français des dictionnaires. L’autre versant de la lexicographie française*, dir. Claudine Bavoux. Louvain la Neuve: De Boeck Supérieur, 2008.

⁹¹ Cf. Khalaf Colette, “Une oeuvre, une histoire avec La mort de Sardanapale, Delacroix règle ses comptes avec les femmes”, *L’Orient*, 27 septembre, 2005.



Fig 45 Eugène Delacroix, *Combat du Giaour et du pacha*, 1826. Instituto de Arte en Chicago.



Fig.46 Eugène Delacroix, *Combat du Giaour et du pacha*, 1835 en Petit Palais, Paris.



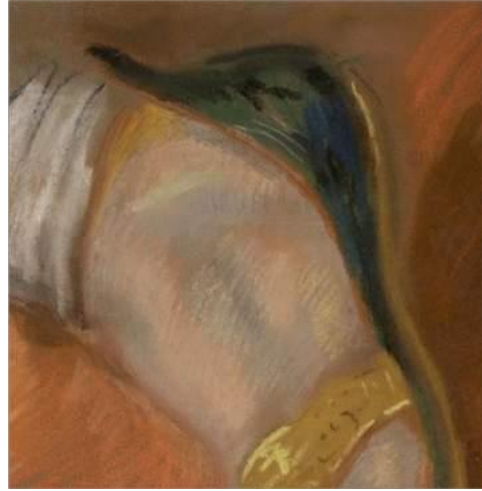
Fig.47 Théodore Géricault, *oficial de cazadores a la carga*, 1812 en Musée du Louvre.



Fig. 48 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (détalle), 1827 en Museo del Louvre.



Fig. 49 Eugène Delacroix, Etude d'un babouche , étude pour *La mort de Sardanapale*, 1827. Museo del Louvre.



necesitan un estudio narrativo previo de la obra, ni conocer la leyenda de Sardanápalo para poder ser entendidas por quien contempla la obra, pues se comunican desde su potencia gestual. La *Mort de Sardanapale* puede, por lo tanto, concebirse al mismo tiempo como el vehículo del patetismo o la *Nachleben* que evoca las descripciones vívidas del poema de Byron. En *The Destroyed Room*, Wall le dio un giro sugestivo a Sardanápalo, en la cual la esencia de los movimientos patéticos permanece, pero ahora es tratada con objetos. La fotografía pasa aquí a convertirse en vehículo.

LA GESTUALIDAD EN WALL

Los objetos se vuelven musas de la memoria.

Recuerdos del futuro. Siri Hustvedt

Jeff Wall no representó personajes en su obra, pero hizo una composición con base en objetos dispuestos de la misma manera en que Delacroix situó a sus personajes. El cambio de medio entre pintura y fotografía pasó de lo pictórico, que vemos en las pinceladas y por ende en las sombras nebulosas que forman la atmósfera de Delacroix, a la nitidez que permite visualizar los detalles realistas del cuarto por medio de la profundidad del campo de la cámara fotográfica. La visión en Wall es ahora táctil y esto repercute en las reacciones de los espectadores de modo que nos permite el estudio del *Pathosformel* en Wall. El fotógrafo genera el dinamismo a partir de este acomodo planeado de los objetos y del eco que hacen de una acción anterior. Por ejemplo, el colchón con una rotura suple la cama rimbombante y al rey Sardanápalo e invita a preguntarse ¿qué pasó antes en esta cama? Además, el desgarró en el muro detrás del colchón se encuentra en el mismo lugar que la mujer con los brazos atados detrás de la cama del rey. La ropa tirada puede ser contemplada como el gesto que quedó de los mismos personajes y de una escena violenta, y analizada también mediante las ondas generadas por la manera en la que es sobrepuesta y, por último, la alusión de una construcción externa a la habitación que se asoma de lado derecho en Delacroix, Wall la captura del lado contrario.

Desde esta perspectiva, la fotografía de Wall puede entonces ser estudiada como un vehículo —en el sentido de Warburg— de lo que quedó de una escena trágica y las emociones en los personajes de *la Mort de Sardanapale* se traspasan ahora a quien mira la obra, ¿qué genera

encontrarse de pronto con los destrozos dentro de la fotografía de Wall? Técnicamente, Wall hace una lectura de la *Mort de Sardanapale* para armar la composición en su fotografía, como la posición de los elementos en relación a los personajes del cuadro de Delacroix, o la disposición de los objetos que permite al espectador evocar la acción del movimiento de las telas para recrear la escena de violencia producida en la muerte de Sardanápalo y los distintos asesinatos de mujeres. Estas decisiones compositivas retomadas por el fotógrafo buscan a su vez un efecto de cercanía en quien observe la obra.

La *Pathosformel* entonces puede ser estudiada desde otra perspectiva, es decir, desde las reacciones que busca crear Wall en los espectadores, más que de las gestualidades intrínsecas de la obra, pues se trata de objetos y no de personajes. El propio Jeff Wall admitió que pensó en el espectador porque quería que este se sintiera dentro de la misma habitación, que animara los objetos y, tal vez, que incluso imaginara la escena. Quería buscar su reacción más inmediata.⁹² La lectura de la composición y de las huellas del caos producen respuestas en quien ve la obra. Los rastros que quedaron en la habitación son los restos de un acto violento, objetos revueltos, un colchón destrozado, paredes rasgadas, cajones inestables, uno a punto de caer ¿Qué es lo que se anima cuando quedan todos estos indicios del destrozo? Los espectadores se pueden imaginar dentro de la escena, a esto se debe que la fotografía sea de gran formato y la tridimensionalidad con la que está expuesta por las cajas de transparencias (Fig. 50).⁹³ Al estar la obra exhibida con luces y en amplias dimensiones, el espectador se encuentra frente a lo que no solamente es una fotografía, sino un artefacto detonador de una experiencia. Estar frente a la habitación destruida, estar dentro (Figs. 51 y 52).

De acuerdo con Moshe Barasch, la empatía, en particular a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, tenía dos significados diferentes:

El primero se estudia como la proyección de la propia personalidad en otra persona para entenderla mejor, o la identificación intelectual y emocional de uno mismo con otro. La propia personalidad también se puede proyectar en objetos inanimados y sus emociones, sentimientos y respuestas pueden atribuirse a dicho objeto; y el segundo lugar, y esto es de

⁹² “Representation, suspicions and critical transparency: an interview with Jeff Wall by T.J. Clark, Claude Gintz, Serge Guilbaut, and Anne Wagner,” en *Jeff Wall Selected Essays and Interviews*, 221-223.

⁹³ “Jeff Wall: room guide, room 1,” *Tate* [consultada el 27 de julio de 2021]: disponible en <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-1>

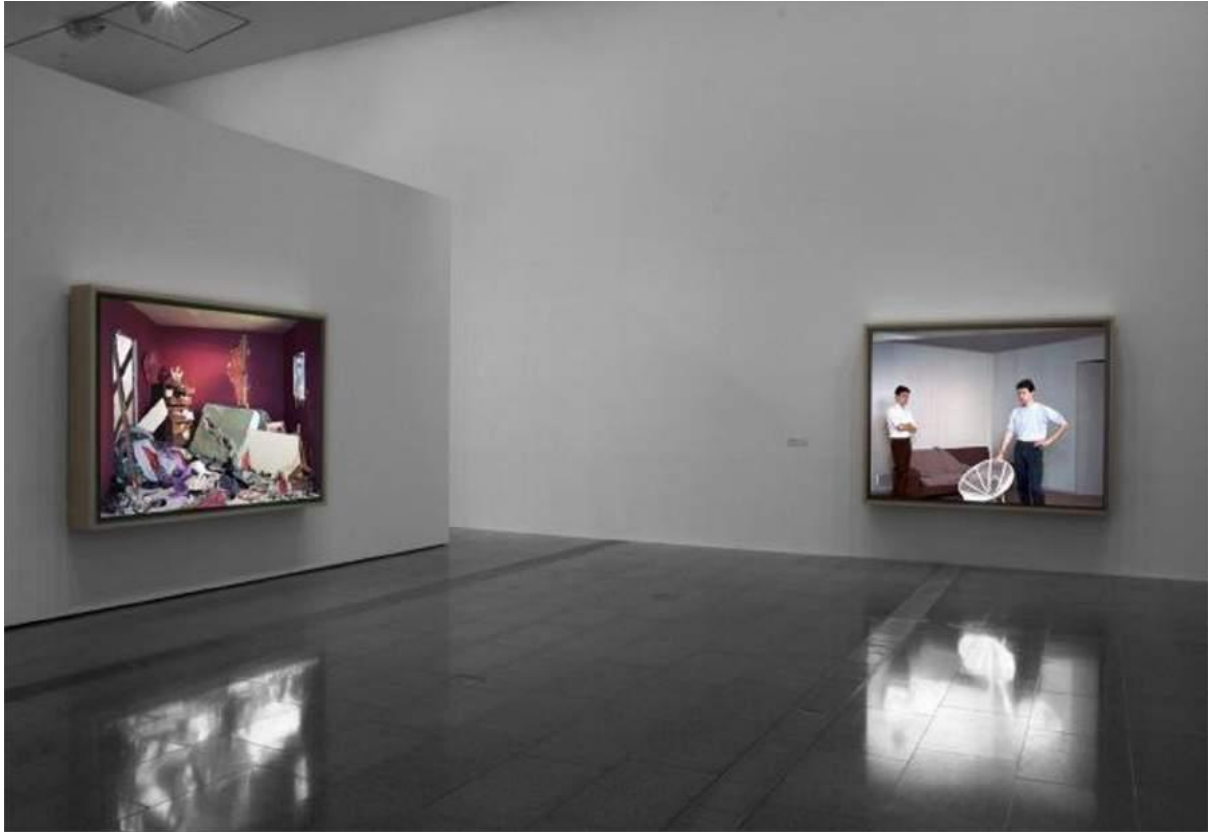


Fig. 50 Vista de la instalación de las fotografías de Jeff Wall en la Galería Nacional de Victoria Australia. A la izquierda se muestra *The Destroyed Room*, 1978, y a la derecha *Double Self-Portrait*, 1979. Sacado de Art Blart.



Fig. 51 De izquierda a derecha: *The Destroyed Room*, 1978; *Double Self-Portrait*, 1979. Installation view, *Jeff Wall Photographs*, MCA, 2013. Collection of the artist, AP. Image courtesy and the artist. Photograph: Alexa Davies.



Fig.52 A major monographic exhibition of works by Jeff Wall, Washington, D.C., is on view in Room 2 of the Pavilions, October 2021. Gleenstone Museum. La primera obra a la derecha es *The Destroyed Room*.

particular importancia en la experiencia y el estudio del arte, la empatía puede describir la actitud del artista hacia lo que representa, y en particular la actitud del espectador, que revive en su propia mente las emociones transmitidas por la representación del artista.⁹⁴

A diferencia de la obra de Delacroix, en la que la empatía se puede entender como la respuesta del espectador ante los gestos de terror que observa, en la fotografía de Wall podemos retomar ambos significados de empatía, el primero, para comprender que los objetos pueden hacernos reaccionar ante una situación, y el segundo, para pensar en las emociones mismas suscitadas por la experiencia.⁹⁵ Robert Vischer, filósofo alemán, en su libro *Optical sense of form* describe una tipología de visión por parte del espectador, en la cual advierte dos formas de ver: ver sin esfuerzo, una percepción general llamada *Sehen*, y ver activamente, que es captar los objetos vistos. Propongo enfocarnos en la visión activa o en *Schauen*, llamada así por Vischer para analizar la *Pathosformel* en Wall.⁹⁶

De acuerdo con Vischer, el espectador siente cierto placer ante formas regulares, en particular las simétricas, y disgusto ante figuras no simétricas.⁹⁷ Por ejemplo, la diagonal en Wall que divide la fotografía en dos genera movimiento y tensión, el espectador hace entonces una conexión entre la simetría y la estabilidad. Por lo contrario, el cajón debajo de la bailarina, a punto de caerse genera que el cuerpo del espectador proyecte inestabilidad, hace que haya reacciones corporales. El cuerpo siente lo que ve y reacciona físicamente ante esto, dependiendo también de su estado de ánimo.

Conforme al historiador del arte Moshe Barasch, la empatía en la teoría del arte también implica proyectarse en los objetos que son observados, en otros términos, el espectador debe de tener un rol activo para animar a las cosas inanimadas.⁹⁸ Tal es el caso del efecto que produce la ropa tirada en el cuarto: esta lleva a pensar en quién la jaló, o en el colchón desgarrado que implicó que alguien lo apuñalara por la mitad, ¿quién lo hizo? y ¿por qué? Una acción tuvo que haber ocurrido y el espectador puede intuirlo por la manera en que reacciona ante esto. Es de esta manera que la empatía es considerada una condición

⁹⁴Cf. Moshe Barash, *Modern Theories of Art 2, from impressionism to Kandinsky* (New York: New York University Press, 1998), 81-82.

⁹⁵ Cf. Moshe Barash, *Modern Theories of Art 2, from impressionism to Kandinsky* (New York: New York University Press, 1998), 81-82.

⁹⁶ Cf. Barash, *Modern Theories of Art 2, from impressionism to Kandinsky*, 99-105.

⁹⁷ Barash, *Modern Theories of Art 2, from impressionism to Kandinsky*, 103.

⁹⁸ Cf. Barash, *Modern Theories of Art 2, from impressionism to Kandinsky*, 103-104.

emocional que también se puede reflejar no solo entre personas sino en una relación objeto-sujeto y viceversa.⁹⁹

De acuerdo con Siri Hustvedt, la experiencia de ver –arte– no es puramente visual, sino también corporal, muscular y emocional. Esto quiere decir que la percepción proveniente de pararse frente a una imagen conlleva recuerdos kinestésicos inconscientes, algunas veces imitaciones de instintos sociales. Así el artista y el espectador se pueden relacionar con la obra a través de formas de conexión simpáticas.¹⁰⁰ El historiador del arte David Freedberg junto con el neurocientífico Vittorio Gallese advirtieron que la simulación corporeizada y las experiencias empáticas en la contemplación del arte desempeñan un papel crucial en nuestras respuestas ante las obras de arte.¹⁰¹ El espectador –a partir de sus propios recuerdos y experiencias– observa y percibe una obra. Una vez que se genera la conexión a partir de experiencias personales, ya no se trata de la obra como objeto y la persona observadora como sujeto, sino más bien de la conexión generada de lo que Hustvedt llama “hacer mío su trazo al mirarlo”.¹⁰²

En el caso de *The Destroyed Room*, una se piensa en el cuarto de Wall y se pregunta ¿qué pasó? Ve indicios, se para en medio de un caos, con ropa tirada y cosas rasgadas que denotan la emoción de movimientos humanos anteriores (Fig. 53). Ante la obra, se logra tener una sensación alcanzable, pero que está delimitada dentro de los marcos que el artista hizo. En esta delimitación, influyen también las experiencias personales con las que se llega. Hay entonces una distancia que permite distinguir que se trata de una fotografía de amplias dimensiones y que un “yo” se está “pensando dentro”, pero que es imaginario, pues, el espectador logra distinguir el proceso de la realidad.

Aby Warburg pensó las obras de arte como móviles que hacían parte de una memoria cultural y como repeticiones de imágenes con carga emotiva, más que como obras de arte estáticas. Estas repeticiones son vívidas renovaciones de una existencia salvaje o un instinto social que cambia con el tiempo. Para Warburg, las repeticiones eran transmitidas por el artista y

⁹⁹ “*Einfühlung* a la empatía, acto de reflejar la vida personal en un objeto inanimado, que conlleva a una fusión de sujeto-objeto. La palabra deriva de *Fühlen* (sentir/feel) y *gefühl* (emoción)”. Barash, *Modern Theories of Art 2, from impressionism to Kandinsky*, 110-113.

¹⁰⁰ Hustvedt, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, 341.

¹⁰¹ Hustvedt, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, 342.

¹⁰² Hustvedt, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, 346.



Fig. 53 Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978. Installation view, *Jeff Wall Photographs*, MCA, 2013. Collection of the artist. Image courtesy and the artist. Photograph: Alex Davies.

aprehendidas por el espectador como una carga eléctrica emocional y estas variaciones del shock son menos personales que pre-personales. El shock, o la respuesta al shock, parte así de una historia humana antes que una experiencia humana única o particular, es, por lo tanto, más colectiva que individual. No obstante, Siri Hustvedt propone cuestionar estas variaciones del shock sobre el impulso humano de simbolización, ya que este se puede reconfigurar con el tiempo y de una cultura a otra.¹⁰³ En otras palabras, la autora propone pensar este shock como una totalidad de experiencia que incluye lo que se aprende como impulso pre-reflexivo o colectivo, y las formas simbólicas reflexivas influenciadas, en gran parte, por lo personal.

En correspondencia con dicha totalidad de experiencia, el espectador puede tener consciencia de estar cerca de la obra, pero al mismo tiempo tomar distancia para pensarla. Aunque Warburg apostaba más por que la gestualidad de las imágenes viajaba en los tiempos como memoria cultural más que personal, pensaba en esta cercanía y en lo arriesgado de no ponerle distancia. Él define la distancia entre obra y espectador como un *Denkraum*, o espacio de pensamiento, el cual se crea a través de los símbolos que rescatan al espectador de ahogarse en la imagen, es decir, de no diferenciar dónde acaba y dónde comienza. El conocido *flashback* traumático es un ejemplo de la falta de esta separación, pues es una irrupción del pasado en el presente, “una recreación motosensorial y a veces visual de la experiencia”,¹⁰⁴ como si el horror estuviera pasando otra vez. En el *flashback*, el tiempo atrás deja de existir.

En una situación imaginaria, pararse frente a *The Destroyed Room* puede acarrear un *flashback* en algún espectador que depende principalmente de dos razones: el nivel de carga emotiva que reside en la obra, y el nivel de carga emotiva que reside en el espectador al ver la fotografía. Si no se genera una enmarcación o limitación entre tiempos u obra y sujeto, el *Denkraum* desaparece y una experiencia traumática puede volver a ser vivida. Wall declaró que “la violencia es un tema del arte, pero el arte mismo no es violento”,¹⁰⁵ hay entonces un alejamiento requerido para la creación de la obra, pero igualmente para la observación por parte del espectador. El *Denkraum* actúa como vehículo de salvación para no ahogarse en el

¹⁰³ Hustvedt, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, 347-348.

¹⁰⁴ Hustvedt, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, 350-354.

¹⁰⁵ “A Democratic, a Bourgeois Tradition of Art: a Conversation with Jeff Wall by Anne-Marie and Rainer Metzger” en *Jeff Wall Selected Essays and Interviews*, 246.

otro, en este caso en específico, para ver la violencia sin que esta genere una sensación traumática en la cual no se pueda distinguir la obra misma de la realidad.¹⁰⁶

La atmósfera violenta de la muerte del rey Sardanápalo y de los asesinatos observados en la pintura de Delacroix es retomada para hacer otra obra como método de estudio de lo que aún queda del pasado visto desde la experiencia personal de Wall. Esta violencia es leída desde situaciones diferentes, pero crea shocks o conmociones que pueden causar una respuesta fisiológica ante representaciones intensas o fuertes. La experiencia visual incluye la totalidad de lo individual y lo colectivo, puesto que una parte influye en la otra y viceversa, coexisten los conflictos, los cuestionamientos. Estas conmociones o shocks viven mientras el espectador ve la obra y muchas veces quedan suspendidos con la distancia pertinente para no ahogarse. El espectador, al experimentar emociones delante de la obra, responde también a lo que ve. Saber cuándo alejarse es parte de esta respuesta.

Al considerar cómo se ha narrado la historia del arte desde la búsqueda de una secuencia narrativa en la imagen, como lo vemos en Panofsky en el análisis iconográfico e iconológico, la obra de Wall parece resistirse de cierta manera a los primeros pasos narrativos. Regresemos a la relación objeto-sujeto considerada desde la empatía y posteriormente reforzada con la experiencia propuesta por Siri Hustvedt “hacer mío su trazo al mirarlo”.¹⁰⁷ La proyección de la persona que ve los objetos representados en ellos se entiende así desde la empatía, pero también desde un adentramiento y reacción a lo cercano y conocido. En la fotografía de Wall hay objetos tirados, pero ¿qué dicen? Si nos detenemos un poco a observar de qué objetos se trata, se visualizan artículos íntimos regados en la habitación, violentados, que nos lleva a conectarnos con artículos de nuestra propiedad que guardamos en una habitación particular. De pronto la fotografía se vuelve una con nuestra narración y esos objetos tienen agencia en nosotros. Blanca Callén y Tania Pérez advierten cómo se da esta relación entre objetos y sujetos a través de una interdependencia y continuidad con quienes les hacemos preguntas. Es así que “la materialidad de los objetos deviene relación, la cual es constituida de la existencia y de la agencia”.¹⁰⁸ En esta interrelación de hacer preguntas a los objetos y dejarnos

¹⁰⁶ Hustvedt, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, 350-354.

¹⁰⁷ Hustvedt, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, 346.

¹⁰⁸ Callén Moreu, B. y T. Pérez-Bustos (2020): “Metodologías con objetos-objeciones metodológicas”, *Política y Sociedad*, 57(2): 437-458.

ser afectados por ellos se desarrolla una intimidad que implica la vinculación, una transformación mutua que puede ser recíproca o desigual.

En lo que respecta a la obra de Wall los objetos que vemos tienen una agencia propia. A simple vista, se revelan como objetos de mujer(es) que han sido destrozados, es la habitación hecha pedazos, es el colchón rasgado, es la ropa por doquier; si generamos preguntas a partir de ahí y vinculamos nuestras propias referencias, nos dejamos afectar. De pronto, no es ropa, sino la ropa tirada de una mujer, no es un colchón, es el colchón donde alguien dormía que fue cortado a la mitad, no son joyas, son las joyas de una mujer jaladas. De ahí, surgen las posibles conexiones con la experiencia propia: yo tengo joyas, yo tengo ropa, yo he sido y/o estoy siendo afectada por los objetos y la disposición de ellos. Los objetos [mis objetos] ¿qué [me] quieren decir?

A partir de esto y la coexistencia de continuidad e intimidad entre sujetos-objetos se puede hacer la conexión también con la obra de Delacroix. En ambas hay violencia en un ámbito privado y eso lo podemos deducir sin narración previa, sin historia. Nos empapamos así de la obra sin ahogarnos en ella, nos proyectamos, empatizamos y sentimos.

Las reacciones humanas instantáneas no sólo se encuentran en la obra que vemos, sino también en nosotros. Es posible analizar esto desde lo formal con la *Pathosformel* propuesta por Aby Warburg y desde lo particular e individual al recurrir a las emociones y las experiencias propias con la empatía. Ambas coexisten, se necesitan y se alimentan mutuamente. En *La Mort de Sardanapale*, resultó más factible partir desde la gestualidad representada, las expresiones de dolor y pavor en las caras que se retoman de una obra a otra con la *Pathosformel*, y en *The Destroyed Room*, al no tener personajes dentro sino objetos, la gestualidad se estudió en las posibles reacciones como espectador desde la empatía. De igual manera, existe una relevancia intrínseca de la obra para su recepción, su entorno en la que fue creada por el artista y la exposición de ella. Por un lado, para comprender el ambiente de la fotografía, por el otro para analizar el del artista y la conexión pertinente para la recepción.

La obra de Delacroix, vista como una pintura monumental, permitió a Wall analizar el tema de la violencia desde dos lados: el primero a través de la guerra y la gloria militar y, el segundo, en los conflictos de la vida privada. El entrelazamiento de ambas esferas es visto

por el autor como emblemático para el periodo del siglo XX. El análisis de la obra de Wall engloba el concepto de engrama analizado también por Aby Warburg. El engrama se refiere a “un momento de acumulación de una carga energética derivada de un suceso suficientemente intenso y repetido que es capaz de grabarse indeleblemente en la memoria colectiva como pista material”.¹⁰⁹ Como señalé en los capítulos precedentes, *La mort de Sardanapale* está impregnada de actos violentos y Wall fotografió lo que queda después de ellos haciendo eco de esta violencia y destrucción. Así, retomó y al mismo tiempo re-formuló e incorporó cosas nuevas, el presente de su época.

Por tales motivos, es posible afirmar que en el fotógrafo hay una supervivencia de fórmulas de lo pasional al retomar la gestualidad clave en la *Mort de Sardanapale* como por ejemplo la composición de la fotografía, la resonancia en la paleta de colores o el acomodo de los elementos, para observar lo que pudo haber quedado de una escena que incluía a los personajes. Se ve así lo posterior a una escena caótica recontextualizada en el siglo XX para hablar de la “agresión, violencia y venganza doméstica”.¹¹⁰

¹⁰⁹ Hustvedt, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, 347.

¹¹⁰ “Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents”, en *Jeff Wall Selected Essays and Interviews*, 186.

CONCLUSIONES

Siempre, ante una imagen, estamos ante el tiempo.

Didi- Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*.

En una obra de arte hay siempre algo eterno y algo transitorio que probablemente se vuelva futuro o muera en el instante. Para la Historia del Arte, pensar en la relación entre las obras y los tiempos resulta de vital importancia: ¿Qué permanece con el paso del tiempo y qué se evapora? ¿Qué vuelve a ser utilizado al crear una imagen o al mirarla y qué no? Georges Didi-Huberman advierte que una obra no deja nunca de reconfigurar el pasado ya que “la imagen deviene pensable en una construcción de la memoria”.¹¹¹ Quien le dota esa construcción es, por una parte, el artista y, por otra, quien se para frente a la obra y la observa. La obra nos sobrevive, tiene un futuro, se vuelve porvenir o queda olvidada. Este planteamiento es similar al que hizo Charles Baudelaire en “El pintor de la vida moderna” en 1863, donde planteó una dualidad de tiempos, haciendo énfasis en la importancia del presente:

La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable [...] No hay derecho a menospreciar ni a prescindir de ese elemento transitorio, fugaz, que se metamorfosea con tal frecuencia. Al suprimirlo, se cae por fuerza en el vacío de una belleza abstracta e indefinible.¹¹²

Baudelaire advirtió que, para ser considerado un pintor de la vida moderna, era indispensable ser un hombre de su propia época. Tanto Didi-Huberman como Baudelaire proponen una reconfiguración del pasado en el tiempo en que se observa o crea una imagen.

En esta investigación partí de la hipótesis de que las fórmulas patéticas asociadas a la leyenda de Sardanápalo perviven en tres obras realizadas por tres artistas en diferentes contextos y

¹¹¹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, (Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2006), 30-33.

¹¹² Cf. Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, trad. Martín Schifino (México: Taurus, 2014), 4. “*La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable. [...] Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n’avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d’une beauté abstraite et indéfinissable.*” Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Paris, Bouquins Editions, 2011), 210.

que, además, migran por diversos medios o ‘vehículos de la imagen’: el poema de Byron, la pintura de Delacroix y la fotografía de Wall. Analizar esta migración me permitió remarcar la dualidad entre el pasado y el presente que retoma cada artista para su obra.

La Mort de Sardanapale es, ciertamente, el modelo de composición primario de la fotografía *The Destroyed Room*. Sin embargo, la principal fuente de inspiración de Wall fue la transitoriedad de su actualidad, la vida a finales del siglo XX. En *The Destroyed Room* lo que a simple vista parecía ser una escena caótica resultó ser una escenografía totalmente planeada.

A partir de ahí busqué seguir los indicios de pervivencia y de cambio en el poema de Byron, el cuadro de Delacroix y la fotografía de Wall. Al basarse en *La Mort de Sardanapale*, el fotógrafo canadiense retomó, de la pintura de Delacroix, elementos compositivos y de color. En la pintura del artista romántico, el estudio de las *Pathosformeln* fue factible ya que se pueden estudiar a partir de los movimientos de los cuerpos de los personajes, las expresiones faciales y las ondas en la vestimenta que sobresalen. Delacroix se inspiró en otros artistas románticos como Goya, Théodore Géricault y Rubens para generar la fluidez de las telas y la tensión muscular de los cuerpos. Por el contrario, en *The Destroyed Room* no hay personajes, hay solo restos de un conjunto de acciones. El estado en el que se encuentran los objetos nos lleva a pensar que se trató de actos violentos. Al no haber cuerpos en la fotografía de Wall el estudio de las *Pathosformeln* se puede llevar a cabo a partir de las reacciones que los espectadores puedan experimentar en sus propios cuerpos al ver los rastros de acciones violentas. En este trabajo la reflexión acerca de estas reacciones corporales del espectador se llevó a cabo desde la perspectiva de la teoría de la empatía estética o en alemán la *Einfühlung*. Lo que concluí a partir de este análisis es que al identificar los objetos cotidianos en *The Destroyed Room* se produce una afectación corporal y emocional que crea eco en nuestra memoria. La otra conclusión a la que llegué es que el formato expositivo en caja de transparencias genera una cercanía que hace sentir al espectador inmerso en la obra, como si se encontrara dentro de la habitación. Juntas esta experiencia inmersiva y la afectación corporal emotiva que resulta de la identificación de objetos cotidianos posibilitan una reflexión acerca de las *Pathosformeln* en *The Destroyed Room*.

En el proceso de escritura de esta tesis, las pervivencias se estudiaron más allá de Delacroix, hasta llegar al poema de lord Byron. En cada obra se advierte la migración de la leyenda de

Sardanápalo adaptada según su presente. Esta migración involucra, por una parte el carácter de los personajes de la leyenda y, por otra, las acciones que llevan a cabo o padecen.

El estudio de la migración de la leyenda de Sardanápalo me permitió reflexionar a su vez acerca de cómo, al momento de crear una obra, los artistas hacían frente a la dualidad entre lo eterno y lo transitorio que describe Baudelaire. Lord Byron retoma la leyenda de Sardanápalo en el contexto del romanticismo inglés, la adapta para ser un poema en actos narrados según las características de una tragedia romántica. Delacroix adapta esta obra en una pintura para hacer una crítica a los problemas políticos en Francia del siglo XIX, mientras que Jeff Wall utiliza la obra de Delacroix como referencia para tratar el contexto del capitalismo durante la segunda mitad del siglo XX. En las tres obras pervivió la violencia y el caos.

Analizar estas tres obras, releerlas, observarlas y pensarlas en otro tiempo nos relaciona con una consciencia de la dualidad de tiempos: pasado y presente. Existe así un diálogo entre lo que ha quedado en la obra y lo que se ha transformado, entre lo eterno y lo transitorio.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHILLE, Tenaille de Vaulabelle. *Chute de l'Empire. Histoire des deux restaurations jusqu'à la chute de Charles X*, tomo VII. París: Perrotin, 1854.
- ALATORRE, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México: Escenología, 1999.
- BAÉZ, Linda. *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine, volumen II. Un viaje a las fuentes*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.
- BARASCH, Moshe. *Modern Theories of Art, I. From Winckelmann to Baudelaire*. Nueva York: New York University Press, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Trad. Martín Schifino. México: Taurus, 2014.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. trad. Carmen Santos, ed. Valeriano Bozal. Madrid: Antonio Machado, 2005.
- BAXANDALL, Michael. *Modelos de intención, sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume, 1989.
- BENSOUSSAN, N. “The Sovereign Artist: Charles Le Brun and the Image of Louis XIV. Wolf Burchard. London: Paul Holberton, 2016. 288 pp”, *Renaissance Quarterly* 72:2 (2019).
- BERLIN, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Washington: Taurus, 1965.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Traducido por Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI, 2011.
- BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen 1. Madrid: Antonio Machado, 2000.
- BRUUN, Geoffrey. *La Europa del siglo XIX, 1815-1914*, trad. Francisco González Aramburo. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- BYRON, Lord. “Sardanapalus: A Tragedy.” *The works of Lord Byron*, ed. Ernest Hartley Coleridge. Londres: The Project Gutenberg, 2007.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Trad. Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 2003.
- CALLÉN MOREU, B. y PÉREZ-BUSTOS, Tania. “Metodologías con objetos-objeciones metodológicas”, *Política y Sociedad* 57:2 (2020).

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “The images as Pathos. Lines of Fracture and Formulas of Intensity,” en *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phatoms: Aby Warburg’s History of Art*. Penn State University Press, 2016.
- FOUZIA, Benzakour. “Le français au Maroc: de l’usage maghrébin à la langue du terroir”, *Le français des dictionnaires. L’autre versant de la lexicographie française*, dir. Claudine Bavoux. Louvain la Neuve: De Boeck Supérieur, 2008.
- GALASSI, P., Wall J. *Jeff Wall: Selected essays and Interviews*. Nueva York: MOMA, 2007.
- GAMBA, Pietro. *A narrative of lord Byron’s last journey to greece*. Londres: Cambridge, 1825.
- GARRIDO, Miguel Ángel. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*. Buenos Aires: Academia Argentina de las Letras, Union Académique Internationale, 2009.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte* [1951]. Trad A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. ePub, Yorik, 2014.
- HUSTVEDT, Siri. *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*. Trad. Aurora Echevarría. Barcelona: Editorial Planeta, 2017.
- JOHNSON, Lee, *The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- KANTOROWICZ, Ernst. *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval*, trad. Susana Ainkin y Rafael Blázquez. Madrid: Ediciones Akal, 2012.
- LAJO, Rosana. *Léxico de arte*. Madrid: Akal, 2001.
- LE BRUN, Charles. *Dissertation sur un traite de Charles Le Brun, concernant Le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux*. París: P. Dubray, 1806.
- MCGANN, Jerome. *Byron and Romanticism*, ed. James Sodelholm. Nueva York: Cambridge University Press, 2002.
- MICHAUD, Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Traducido, Víctor Goldstein. Argentina: Universidad Nacional de las Artes, 2017.
- ROSE, William, “Goethe and Byron by J. G. Robertson”, *The Review of English Studies* 3:9 (1927): 106–10.

- SCHULTZ GERHARD, E. "The differences between classical tragedy and romantic tragedy," *The Classical Weekly* 18: 3 (1924).
- SILVANA, Mariela. "La vida después de la vida. El concepto de "Nachleben" en Benjamin y Warburg," *Thémata. Revista de filosofía* 49 (2014).
- SINGER, Irving. *The Nature of Love: The Modern World*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- SPECTOR, Jack. *Delacroix: The Death of Sardanapalus*. New York: Viking Adult, 1975.
- Un duel romantique. Le giaour de Lord Byron par Eugène Delacroix. Catalogue d'exposition*. París: Louvre Editions, Le Passage, 2020.
- WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.
- YUSTE, Jesús. "Polifacético y sugestivo Delacroix," *Arte, Pintura* 137 (2012).
- ZAMORA CHACARTEGUI, Ane. "Ante la imagen y ante el tiempo: Aby Warburg en la visión de G. Didi-Huberman". TFG de Historia del arte, *Facultat de Geografia i Història*, 2014.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

- COLETTE, Khalaf. "Une oeuvre, une histoire avec *La mort de Sardanapale*, Delacroix règle ses comptes avec les femmes." *L'Orient*, 27 septembre, (2005), https://www.lorientlejour.com/article/513418/UNE_OEUVRE%252C_UNE_HISTOIRE_Avec_%253C%253C_La_mort_de_Sardanapale%253E%253E%252C_Delacroix_regle_ses_comptes_avec_les_femmes.html

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- NAXOS. "Berlioz: Cantatas." Última modificación junio 2003. https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.555810
- Thyssen-Bornemisza Museo Nacional. "Eugène Delacroix, Charenton-Saint Maurice, 1789-París, 1863." <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/delacroix-eugene>

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1 Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978, transparencia Cibachrome en caja de luz fluorescente, fotografía cinematográfica, caja de luz: 179 x 249 x 20,6 cm; imagen: 158,8 x 229 cm. Galería Nacional de Canadá, Ottawa. © Jeff Wall.
- Fig. 2 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827, óleo sobre lienzo 392 cm × 496 cm Museo del Louvre. París, Francia. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 3 Eugène Delacroix, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, 1826, óleo sobre tabla 209cm x 147cm. Museo de Bellas Artes de Burdeos, Francia. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 4 François Gérard, *Charles X en costume sacre*. Siglo XIX (ca. 1825), óleo sobre tela 259 cm x 183 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 5 François Gérard, *Le sacré de Charles X*, 1827, óleo sobre tela 514 cm x 972 cm. Museo de Bellas Artes. Chartres, Francia. ©Wikimedia Commons
- Fig. 6 Eugène Delacroix, *Deux études d'une femme se voilant la face*. Carbon vegetal, reflejos blancos 25.7cm x 32.4 cm. Museo del Louvre, París, Francia. ©Museo del Louvre.
- Fig. 7 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827 (detalle), óleo sobre lienzo 392 cm × 496 cm Museo del Louvre. París, Francia. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 8 Raphael Sadeler I, (artista), flamenco, 1560/1561 - 1628 o 1632, Joos van Winghe, (artista después), flamenco, 1544 - 1603, *Sardanapalus entre las concubinas, el poder de las mujeres sobre los hombres*: pl.3, (serie), 1589, grabado sobre papel lacado, placa: 22.6 x 28.5 cm. Galería Nacional del Arte, Washington, Estados Unidos. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 9 Johannes Glauber. *Dood van Sardanapalus*, 1684-1726, grabado sobre papel 30.9cm x 31.4cm. Museo Rijks, Ámsterdam, Países Bajos. ©Rijksmuseum.
- Fig. 10 Eugène Delacroix, *Feuille de neuf médailles antiques*, 1825, litografía 30.6cm x 45.2 cm. Museo Nacional Eugène Delacroix, París, Francia. ©Museo del Louvre.

- Fig. 11 Eugène Delacroix, *Feuille de neuf médailles antiques (detalle)*, 1825, litografía 30.6cm x 45.2 cm. Museo Nacional Eugène Delacroix, París, Francia. ©Museo del Louvre.
- Fig. 12 Eugène Delacroix, *Feuille d'études de personnages orientaux et de nus féminins*, restaurado en 2004, 20.5cm x 31.4cm. Museo del Louvre, París, Francia. ©Museo del Louvre.
- Fig. 13 Eugène Delacroix, *Arabes d'Oran*, 1833, litografía sobre papel vertujado 24.2cm x 32.4 cm. Galería Nacional del Arte, Washington DC, Estados Unidos. ©National Gallery.
- Fig. 14 Eugène Delacroix, *Arabes d'Oran*, 1834, óleo sobre tela 32.5cm x 41cm. Museo de Arte Fuji, Tokyo. Tomada de: https://www.fujibi.or.jp/en/our-collection/profile-of-works.html?work_id=1786
- Fig. 15 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale (detalle)*, 1827, óleo sobre lienzo 392 cm × 496 cm Museo del Louvre. París, Francia. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 16 Eugène Delacroix, *Arabes d'Oran (detalle)*, 1833, litografía sobre papel vertujado 24.2cm x 32.4 cm. Galería Nacional del Arte, Washington DC, Estados Unidos. ©National Gallery.
- Fig. 17 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale (detalle)*, 1827, óleo sobre lienzo 392 cm × 496 cm Museo del Louvre. París, Francia. Tomada de: ©Wikimedia Commons.
- Fig. 18 Charles Le Brun, *Caractères des passions, sur le desseins de C. Le Brun*. A drawing book of the passions, from the designs of C. le Brun, 1750, ed. John Bowles. Tomada de: https://openlibrary.org/books/OL24238036M/Caracteres_des_passions_sur_le_de_sseins_de_C._le_Brun.#editions-list
- Fig. 19 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale (detalle)*, 1827, óleo sobre lienzo 392 cm × 496 cm Museo del Louvre. París, Francia. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 20 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale (detalle)*, 1827, óleo sobre lienzo 392 cm × 496 cm Museo del Louvre. París, Francia. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 21 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale (detalle)*, 1827, óleo sobre lienzo 392 cm × 496 cm Museo del Louvre. París, Francia. ©Wikimedia Commons.

- Fig. 22 Charles le Brun, *Caractères des passions*, sur le desseins de C. le Brun. A drawing book of the passions, from the designs of C. le Brun, 1750, ed. John Bowles. Tomada de: https://openlibrary.org/books/OL24238036M/Caracteres_des_passions_sur_le_de_sseins_de_C._le_Brun.#editions-list
- Fig. 23 Eugène Delacroix, *Recherches pour l'esclave étendu sur la couche de Sardanapale et l'ethiopie*, 1827, pastel 43.7cm x 60.1cm. Fotografía: © Museo del Louvre.
- Fig. 24 Charles le Brun, *Caractères des passions*, sur le desseins de C. le Brun. A drawing book of the passions, from the designs of C. le Brun, 1750, ed. John Bowles. Tomada de: https://openlibrary.org/books/OL24238036M/Caracteres_des_passions_sur_le_de_sseins_de_C._le_Brun.#editions-list
- Fig.25 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827, óleo sobre lienzo 392 cm × 496 cm Museo del Louvre. París, Francia. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 26 Ménade danzante de Scopas, mitas del S. IV a.C. Museo Albertinum de Dresde. Tomada de: <https://www.auladehistoria.org/2016/11/menade-danzante-de-scopas-comentario.html>
- Fig. 27 Fig.25 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827, óleo sobre lienzo 392 cm × 496 cm Museo del Louvre. París, Francia. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 28 Charles le Brun, *Caractères des passions*, sur le desseins de C. le Brun. A drawing book of the passions, from the designs of C. le Brun, 1750, ed. John Bowles. Tomada de: https://openlibrary.org/books/OL24238036M/Caracteres_des_passions_sur_le_de_sseins_de_C._le_Brun.#editions-list
- Fig. 29 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827, óleo sobre lienzo 392 cm × 496 cm Museo del Louvre. París, Francia. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 30 Eugène Delacroix, *Feuille d'études avec nus, têtes de félins et d'autres animaux* (detalle), 1864, lavado marrón; pincel; grafito 23.8cm x 30.1cm. Museo del Louvre, París, Francia. Fotografía: © Museo del Louvre.

- Fig. 31 Eugène Delacroix, *Études de femmes, d'une jambe, et d'une tête (detalle)*, 1826, Pluma y tinta marrón, lavado marrón 20.4cm x 31.4cm. Museo del Louvre, París, Francia. Fotografía: © Museo del Louvre.
- Fig.32 Eugène Delacroix, *Desdémone maudite par son père*, 1852, óleo sobre tela 61.6cm x 51. Museo de Bellas Artes. Reims, Francia. Fotografía: © Museo Reims.
- Fig. 33 Eugène Delacroix, *Etude d'un esclave égorgé pour la "Mort de Sardanapale"*, 1864, pastel 41.3cm x 28.5cm. Museo del Louvre, París, Francia. Fotografía: © Museo del Louvre.
- Fig. 34 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* boceto, detalle, 1826, óleo sobre lienzo 8.1cm x 1cm. Museo del Louvre, París, Francia. Fotografía: © Museo del Louvre.
- Fig. 35 Charles le Brun, *Caractères des passions, sur le desseins de C. le Brun*. A drawing book of the passions, from the designs of C. le Brun, 1750, ed. John Bowles. Tomada de: https://openlibrary.org/books/OL24238036M/Caracteres_des_passions_sur_le_de_sseins_de_C._le_Brun.#editions-list
- Fig. 36 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827, óleo sobre lienzo 392 cm × 496 cm Museo del Louvre. París, Francia. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 37 Antoine-Jean Gros, *La batalla de Abukir* (detalle), 1806, óleo sobre lienzo 478cm x 968cm en Palacio de Versalles, Francia. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 38 Antoine-Jean Gros, *La batalla de Abukir*, 1806, óleo sobre lienzo 478cm x 968cm en Palacio de Versalles, Francia. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 39 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827, óleo sobre lienzo 392 cm × 496 cm Museo del Louvre. París, Francia. ©Wikimedia Commons.
- Fig . 40 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (detalle), 1819, óleo sobre lienzo 491cm x 717cm. Museo del Louvre, París, Francia. Fotografía: © Museo del Louvre.
- Fig. 41 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819, óleo sobre lienzo 491cm x 717cm. Museo del Louvre, París, Francia. Fotografía: © Museo del Louvre.
- Fig. 42 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827, óleo sobre lienzo 392 cm × 496 cm Museo del Louvre. París, Francia. ©Wikimedia Commons.

- Fig. 43 Eugène Delacroix, *Objects divers, coin de lit à tête d'éléphant et femme nue*, 1827, Pluma y tintas marrones y negras, realces de acuarela sobre trazos de grafito 25.7cm x 32.4cm en Museo del Louvre. Fotografía: © Museo del Louvre.
- Fig 44 Eugène Delacroix, *Combat du Giaour et du pacha*, 1826, óleo sobre tela 59.6cm x 73.4cm. Instituto de Arte Chicago, Estados Unidos. Fotografía: © L'art institute of Chicago.
- Fig. 45 Eugène Delacroix, *Combat du Giaour et du pacha*, 1835 en Petit Palais, París, Francia. © L'art Institute of Chicago.
- Fig. 46 Théodore Géricault, *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant*, 1812, óleo sobre lienzo 349cm x 266cm. Museo del Louvre, París, Francia. © Museo del Louvre.
- Fig. 47 Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (detalle), 1827, óleo sobre lienzo 392 cm × 496 cm Museo del Louvre. París, Francia. ©Wikimedia Commons.
- Fig. 48 Eugène Delacroix, *Etude d'un babouche , étude pour La mort de Sardanapale*, 1827, pastel 3cm x 23.5cm. Museo del Louvre, París, Francia. ©Museo del Louvre.
- Fig. 49 Vista de la instalación de las fotografías de Jeff Wall en la Galería Nacional de Victoria Australia. A la izquierda se muestra *The Destroyed Room*, 1978, y a la derecha *Double Self- Portrait*, 1979. Sacado de Art Blart.
- Fig. 50 De izquierda a derecha: *The Destroyed Room*, 1978; *Double Self- Portrait*, 1979. Installation view, *Jeff Wall Photographs*, MCA, 2013. Collection of the artist, AP. Image courtesy and the artist. Photograph: Alexa Davies
- Fig.51 A major monographic exhibition of works by Jeff Wall, Washington, D.C., is on view in Room 2 of the Pavilions, October 2021. Glenstone Museum. La primera obra a la derecha es *The Destroyed Room*.
- Fig. 52 Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978. Installation view, *Jeff Wall Photographs*, MCA, 2013. Collection of the artist. Image courtesy and the artist. Photograph: Alex Davies.