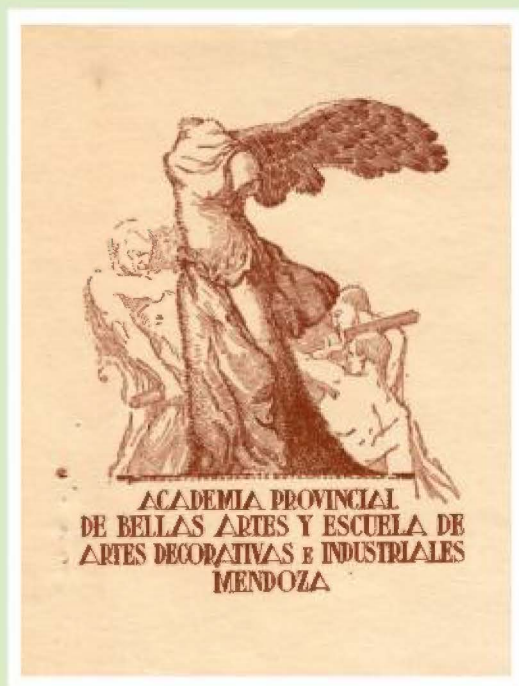


Cuadernos de Historia del Arte



1937 - Membrete de la Academia Provincial de Bellas Artes

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

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

*Cuadernos de Historia
del Arte*

Mendoza, Argentina
2013

23



Cuadernos de Historia del Arte
Instituto de Historia del Arte

Emilce Nieves Sosa
Directora

Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos de EDIFYL.
Comité Editor del Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo.

Compilador:

SOSA, Emilce Nieves

Autor/es: CHIAVAZZA, LEONFORTE, Andrea; ROIZ, Laura;
Pablo; VASQUEZ, Gabriela; FACUS, Ana Laura;

Compilado por Emilce Nieves SOSA - Mendoza: Facultad de
Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo,

Año: 2013

Frecuencia: anual

Nº 23

Fecha primera publicación: 1961

Fecha de la última publicación: 2012

ISSN: 0070-1688

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

Historia de la Cultura.

I. Sosa, Emilce Nieves, comp..

Título: Cuadernos de Historia del Arte

Ilustraciones

Tapa: 1937 - Menbrete de la Academia Provincial
De Bellas Artes

CHA o Cuad. hist. Arte

Cuadernos de Historia del Arte - Revista Científica



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



Suscripciones y correspondencia



Calle y Número

Estado / Provincia / Departamento

Código Postal

Teléfono

E-mail

web

Centro Universitario

Mendoza – Ciudad Capital

M5502JMA

(54 261) 4135000 interno 2251

iha_publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar / iharte@ffyl.uncu.edu.ar

<https://www.historiadelarteffyl.com/> / <http://ffyl.uncuyo.edu.ar/instituto-de-historia-del-arte>

DIRECTOR y EDITOR CIENTÍFICO:

- Dra. Emilce N. SOSA (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

CO-DIRECTOR y CO-EDITOR CIENTÍFICO:

- Dr. Adolfo O. CUETO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

SECRETARIO DE REDACCIÓN

- Lic. Pablo CHIAVAZZA, (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

COORDINACIÓN

- Prof y Lic. Ana RAMÍREZ (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

REVISOR DE TEXTOS CIENTÍFICOS:

- Prof. Andrea LEONFORTE (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

- D.G. Clara Luz MUNIZ, (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

Índice

- Pablo Chiavazza :

Una academia sin par. 80 años de la Academia Provincial de Bellas Artes de Mendoza, p. 15.

- Andrea Leonforte y Laura Roiz:

Reflexiones sobre Van Gogh y su obra, p. 43.

- Gabriela Vasquez:

Apocalipsis y año mil: un estudio acerca de sus representaciones (siglos VIII-XI), p. 73.

- Ana Laura Facus:

Frida Kahlo desde la perspectiva de género y su posición social en el México de la primera mitad del siglo XX, p. 133.

Nuestra Memoria

Emilce Nieves Sosa
Dirección Editorial

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

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

En forma inmediata se constituyó, según lo estableciera su fundador, en un relevamiento, y en un estudio del material

artístico producido en la región y, a partir de él, en un espacio dedicado a las discusiones de carácter epistemológico dentro del campo artístico local. Desde sus inicios, la investigación científica se centró en el Arte Regional, para luego avanzar sobre problemáticas históricas y estéticas del Arte Argentino, llegando luego a los estudios del Arte de Hispano Americano.

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

Pablo Chiavazza

***Una academia sin par. 80 años de la Academia
Provincial
de Bellas Artes de Mendoza***

***An academy without peer. 80 years of the Provincial
Academy
of Fine Arts of Mendoza***

Resumen.

Con motivo de cumplirse en mayo de 2013 los 80 años de la creación de la Academia Provincial de Bellas Artes de Mendoza, el Museo Municipal de Arte Moderno organizó una exposición en la que se intentó reflejar los períodos más importantes de su trayectoria a través de una selección de obras de artistas que pasaron por la institución. El presente constituye el informe de investigación dirigido a recomponer la historia de la institución desde la perspectiva de una historia social en la cual se hace especial hincapié en el conjunto de respuestas culturales que dieron forma a la orientación que asumió la Academia en tanto institución popular orientada a hacer de la producción artística un instrumento de formación de identidad local y nacional.

Palabras clave: Academia Provincial de Bellas Artes de Mendoza, Academia Nacional de Bellas Artes de Mendoza, Escuela Especial de

Dibujo Pintura y Modelado de Mendoza, Vicente Lahir Estrella,
Sociedad Argentina de Artistas Plásticos filial Mendoza.

Abstract

On the occasion of the 80th anniversary of the creation of the Provincial Academy of Fine Arts of Mendoza in May 2013, the Municipal Museum of Modern Art organized an exhibition in which it was attempted to reflect the most important periods of its history through a selection of works by artists who passed through the institution. The present constitutes the research report aimed at recomposing the history of the institution from the perspective of a social history in which special emphasis is placed on the set of cultural responses that shaped the orientation assumed by the Academy in this popular institution oriented to make artistic production an instrument of local and national identity formation.

Keywords:

Provincial Academy of Fine Arts of Mendoza, National Academy of Fine Arts of Mendoza, Special School of Painting and Modeling of Mendoza, Vicente Lahir Estrella, Argentine Society of Plastic Artists, Mendoza branch.

Hacer escuela

Los orígenes de la Academia Provincial de Bellas Artes (en adelante APBA) deben rastrearse en el proceso de conformación del campo artístico moderno mendocino y en el surgimiento de las instituciones y formaciones que propiciaron la aparición de la figura del artista profesional.

Tal como se ha indicado en varias oportunidades, en 1915 Vicente Lahir Estrella funda, con apoyo estatal, la primera Academia de Dibujo, Pintura y Modelado de Mendoza. La idea rectora de Estrella era la de generar un espacio de formación artística popular que contribuyese a sentar las bases de la cultura estética local. De este modo las artes plásticas ya no serían un privilegio exclusivo de las clases altas, sino un instrumento de plebeyización cultural¹. A este

1 Todas las propuestas educativas impulsadas por Vicente Lahir Estrella estuvieron enfocadas en la popularización de la enseñanza artística. Si bien puede abrirse un debate acerca de los fundamentos y objetivos que se propuso el artista con tales propuestas, lo cierto es que las consecuencias derivadas de su accionar propiciaron una verdadera plebeyización de las artes locales, al dar acceso a los sectores populares a la educación estética y artística. Creemos entonces que la figura de Vicente Lahir Estrella es clave para comprender las orientaciones y procesos seguidos por el campo artístico local, al menos para la primera mitad del siglo XX.

proceso David Viñas lo ha identificado como el paso del artista gentleman (miembro de la oligarquía liberal que dedicaba sus horas de ocio a la producción artística) al artista profesional (muchas veces surgido del proceso inmigratorio e inscripto en las nuevas ideologías sociales), proceso que en definitiva pone de manifiesto el modo en que fuerzas sociales populares comienzan a exigir su participación en la vida pública desde la perspectiva de una cultura alternativa a la oligárquica. Que las clases de la escuela fueran nocturnas y gratuitas es dato suficiente para comprender la modernización que introdujo en el campo artístico local al dar respuesta a una necesidad que se evidenciaba ampliamente en la cantidad de inscriptos que llegó a tener (llegó a contar con más de 100 inscriptos). Este fue el rasgo característico de esta primera Academia, y constituyó, como veremos, la base ideológica que serviría de modelo al perfil de la futura APBA.

Sólo cinco años duró la experiencia de esta institución. En 1920 fue cerrada por parte de la Intervención Federal a Mendoza de Eudoro Vargas Gómez, aduciendo falta de

fondos para sostenerla, aunque parece ser que la utilización de modelos vivos en las clases de dibujo fue la causa escandalosa de su clausura pues, tal como ha señalado Antonio Di Benedetto, esta innovación en la enseñanza de las artes “...provocó escoriaciones en la sensibilidad pública más atrasada”². Sin embargo bastaron esos años para gestar un núcleo que sería clave para el futuro artístico de la provincia. De un modo u otro a ella estuvieron vinculadas figuras de la talla de Juan José Cardona (a quien Estrella había conocido durante su viaje de estudios en Barcelona), Julio Preciados (dibujante litógrafo), Elena Capmany (formada en Europa ocupó el cargo de vicedirectora de la escuela), Antonio Bravo, Fidel De Lucía, Ramón Subirats, Roberto Azzoni y Vicente Nacarato (que abandonarían las artes visuales por las letras), quienes tras el cierre de la escuela continuarían sus actividades en el

2 Di Benedetto, Antonio. Las artes plásticas en Mendoza. Diario Los Andes, Edición especial, 20 de octubre de 1957. El mismo Vicente Lahir Estrella hace referencia a los motivos del cierre de la Academia en sus memorias: “Es de suponer el ambiente inquietante que para la sociedad de entonces significó la formación de una escuela en la cual se utilizaría el modelo vivo y el desnudo, para el estudio de la anatomía...” Estrella, Vicente Lahir. Memorias. Texto mecanografiado (inédito), Mendoza, 1977c., p. 42.

Centro Catalán y luego en el taller de Vicente Lahir Estrella (primero en calle Belgrano y luego en la intersección de las por entonces calles Gutiérrez y Necochea, hoy Avellaneda y Aguirre) donde al poco tiempo se sumó al grupo el joven poeta Jorge Enrique Ramponi³.

El cierre de esta primera Academia significó un duro golpe al naciente arte moderno local, pues eliminó el único espacio de formación artística existente en la provincia. Durante los doce años posteriores a su cierre, el núcleo de artistas surgidos de sus talleres buscó perfeccionar su producción, volcándose a la pintura al aire libre en diversos parajes de la provincia (contaban éstos con un rancho-taller en las inmediaciones del Parque Gral. San Martín), presentándose en certámenes extra provinciales y organizando muestras en salones comerciales de nuestra ciudad y en galerías de Bs. As. Muchos de ellos trabajaron como colaboradores en revistas y periódicos, como en el caso de Fidel De Lucía y Antonio Bravo. Ramón Subirats y Roberto Azzoni subsistieron trabajando en el taller de

3 Estrella, Vicente Lahir. *Memorias, op. cit.*, p. 54

decoración de Zamzó. Con el tiempo serían estos artistas, entre otros, los que darían forma a la APBA y con ella a la primera gran expansión de las artes en nuestra sociedad.

Ciudad de cartagineses.

En la década del 20 pareciera haberse producido un vacío en torno a los artistas locales. Los medios de comunicación reflejaban esta situación mediante artículos en los que intentaban explicar el porqué de tal desinterés por las artes y el desdén hacia los artistas: “No sólo Bravo y de Lucía, sino también, y al igual de ellos, muchos otros, quienes a pesar de ser productos genuinos de nuestro medio y al cual consagran el más rico caudal de sus energías y de sus ilusiones, viven agonizando bajo la presión de un ambiente que les es ingrato... y muchas veces hostil. [...] ¡Ciudad de cartagineses!, exclaman muchos, al paladear el acervo de sus energías en derrota; al comprobar cuán poco se estima el abundante recurso de las expansiones espirituales que

aquí se manifiestan y al sentirse rodeados de una glacial indiferencia donde la rumbosidad de la gente adinerada es considerada por algunos como insoportable impertinencia...” [...] “Y así en todo, en arte como en política. Mientras el hambre acomete con ferocidad el hogar de muchas capacidades y espíritus meritorios, se infla el vientre de numerosos bienaventurados que han sabido orientar fácilmente sus pasos errabundos hacia la tierra prometida.”⁴. El artículo, además de ponderar los progresos de los artistas locales, critica la actitud gubernamental de exaltar valores artísticos cuando éstos provienen del exterior de la provincia, dejando a las figuras locales sin respaldo institucional de ningún tipo.

Por su parte, Juan Agustín Moyano⁵, en un artículo de 1925, partiendo de una perspectiva materialista vulgar que supone que todo progreso artístico es producto lógico de un florecimiento económico previo, justificaba lo que

4 Dos Artistas de nuestro ambiente. Diario Los Andes, 23 de abril de 1923.

5 Destacado abogado interesado en asuntos culturales. Fue Ministro de Gobierno de la Provincia y en 1927 se los designó director del Museo Provincial de Bellas Artes.

consideraba como “la medianía artística de Mendoza” por ser dicho florecer económico relativamente reciente y de carácter inestable⁶. La idea de una correspondencia entre progreso económico y desarrollo artístico parece ser una constante de la época y una utopía incumplida.

Sin embargo, en 1927 fue creado el Museo Provincial de Bellas Artes. La idea surgió del poeta Sixto Martinelli y Juan Agustín Moyano fue el encargado de convencer al gobierno provincial de su importancia. El museo pasaría con los años a ser parte de la APBA. Por otra parte, el Círculo de Periodistas organiza ese mismo año el “Primer Salón de Primavera” en el que participaron la gran mayoría de los artistas mendocinos. Estos dos hechos parecen haber propiciado que el núcleo de artistas locales comenzara a percibir cada vez con mayor claridad que la gestación de un ambiente propicio a su actividad sólo podría surgir de su iniciativa. Ante la marginación a la que se vieron sujetos durante la mayor parte de la década del 20, comienzan a

⁶ Moyano, Juan Agustín. Significación artística de Mendoza. Revista Montañesa, n° 1, Mendoza, abril de 1925.

perfilear una respuesta orientada a vincular el arte con la sociedad en sentido amplio. La idea de retomar el proyecto trunco de una escuela de arte fue la vía adoptada por nuestros artistas. Y Vicente Lahir Estrella volvería a ser el introductor de la inquietud.

La picadura del tábano.

En 1932 Vicente Lahir Estrella tiene la oportunidad de efectuar una exposición de motivos regionales en un local de Av. San Martín. En el lapso que duró la exposición se dio la posibilidad de conformar en ese lugar una peña transitoriamente. Allí Jorge Enrique Ramponi presentaría su libro “Colores del júbilo”. Según recuerda Estrella en sus Memorias, “En una de esas charlas, dándome cuenta que nada se decía respecto a la nueva escuela, el tábano picó diciendo: -Si Uds. que están en condiciones de encarar el asunto no lo hacen, yo por mi cuenta tomaré la iniciativa y veremos qué pasa. La picadura del tábano surtió efecto y dieron principio a la conversación para concretar lo que estaba ya flotando en el ambiente y que podían hacerlo los

que estaban con la tendencia política dominante”⁷. Indudablemente los que estaban con la tendencia política dominante eran los hermanos Manuel y Arturo Civit. El primero se convertiría en el primer director de la APBA.

Sin embargo, la decisión de fundar la Academia se dilataba. Estrella, ante esta situación, elabora los planes de estudio y crea una escuela nocturna en las instalaciones del Instituto Politécnico (Catamarca y San Juan), orientada a “...proporcionar a los artesanos, los conocimientos de dibujo técnico con aplicación a diferentes manualidades, artesanías y artes decorativas”⁸. Se inscribieron aproximadamente 50 personas. Este hecho parece haber motivado al conjunto de artistas que debatían la creación de la Academia. Fue entonces que se formó la primera Comisión Directiva de la APBA conformada por Manuel y Arturo Civit, Julio Ruiz López, José Alaminos, Roberto Azzoni, Fidel De Lucía, Antonio Bravo, Rodolfo Gustavino, Fidel Roig Matons, Pablo Vera Sales, Federico

7 Estrella, Vicente Lahir. *Memorias. Op. Cit.*, p. 65.

8 Estrella, Vicente Lahir. *Memorias. Op. Cit.*, p. 66.

Moyano, Juan José Cardona, Rafael Cubillos y Vicente Lahir Estrella.

Una Academia sin par.

La APBA fue fundada el 20 de mayo de 1933 en los altos del Teatro Municipal, ubicado frente a Plaza San Martín en la esquina de Av. España y Gutiérrez, lugar donde permanecerá en funcionamiento hasta 1936. Sus profesores fundadores definieron un primer plan de estudios en el cual se contemplaron cursos de dibujo, pintura, grabado, gráfica, dibujo para magisterio y materias complementarias, definiendo además los cargos que ocuparían cada uno. Se estableció además que sus clases serían gratuitas y en dos turnos: tarde y noche. En más de una oportunidad se ha mencionado la importancia de estas características de la APBA que permitían el acceso a la formación artística y técnica de los sectores populares⁹.

9 Incluso cuando en 1935 se aprueban los Estatutos de la APBA y se establecen aranceles mínimos, se indica que se eximirá de su pago a quienes no tengan recursos.

El 6 de octubre de 1934 la institución es oficializada mediante la ley n° 1107, la cual establece un plazo para que la comisión directiva en funciones eleve los Estatutos y el Plan de Estudios al Poder Ejecutivo para su aprobación. Indica además que el Museo Provincial de Bellas Artes será refundido con la Academia y que un único Consejo Directivo de Bellas Artes (encabezado por el director designado de la Academia) dirija ambas instituciones. Por Decreto 296 del P.E. del 17 de julio de 1935, se aprueban los Estatutos y el Plan de Estudios de la APBA cuyo nombre oficial pasa a ser “Academia Provincial de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales – Mendoza”. Estas normativas regirán a partir de 1936 y su Plan de Estudios queda estructurado en tres ciclos: Preparatorio (1 año), Intermedio (entre 3 y 4 años) y Superior (4 años). Éste último se implementaría a partir de 1938.

A- Ciclo Preparatorio (1 año)		Materias complementarias a todas la especialidades : Geometría, Perspectiva, Historia del arte, Estética, Anatomía artística, Mitología.
<p>B- Ciclo Intermedio:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Pintura (4 años) -Escultura (4 años) -Dibujo arquitectónico: proyectista (3 años), curso completo (4 años) -Dibujo aplicado a la industria: orfebrería, cincelado, hierro forjado, carpintería, mobiliario, tejido, etc. (3 años) -Dibujo para afiches y comercial (3 años) -Pintura decorativa y ornamental: mural y escenográfica (4 años) -Escultura decorativa para arquitectura (4 años) -Grabado: xilografía, aguafuerte y litografía (4 años) -Enseñanza para magisterio (2 años) 	Se opta por el título de Prof. elemental de Dibujo.	
<p>C- Ciclo Superior (implementado en 1938)</p> <ul style="list-style-type: none"> -Talleres artísticos “Artística” (dibujo, pintura, escultura) de 4 años de duración -Curso de Dibujante Constructor “Lineal” de 4 años de duración. 	Se opta por el título de Prof. Superior de Dibujo.	

La APBA vino a cubrir varias necesidades presentes en el medio cultural provincial. Por una parte, concentró al núcleo de artistas mendocinos en torno a una institución que regularía la producción artística de acuerdo a los intereses y necesidades de los mismos productores. Los directivos de la Academia eran artistas elegidos por artistas, lo cual propiciaba el desarrollo de cierta autonomía y daba

un margen de libertad con respecto a los poderes políticos y económicos de turno: eran criterios artísticos los que definían los perfiles de la institución¹⁰; Por otra parte, mantuvo los principios rectores que habían inspirado a la primera Academia de 1915: gratuidad y clases nocturnas como régimen que permitía el acceso de los sectores populares (obreros) a la formación artística y técnica (arquitectónica) con títulos habilitantes, con lo cual cubría una importante necesidad social¹¹. Finalmente constituyó un espacio de referencia para la formación estética de la población en general, al incorporar planes de extensión cultural que suponían la organización de muestras,

10 Los cargos docentes en la APBA eran establecidos por concurso de oposición, mérito y antecedentes. Para la elección de cargos directivos, la Comisión Directiva de Bellas Artes proponía ternas que eran votadas por los docentes de la Academia.

11 Sería necesario un análisis más profundo sobre este aspecto. A modo de hipótesis podría plantearse que el apoyo prestado por el gobierno a la iniciativa de los fundadores de la APBA se debía no a coincidencias ideológicas, sino en gran medida a que ésta demostraba ser eficaz en la formación técnica de la fuerza de trabajo necesaria para sostener el modelo de acumulación propiciado por los gobiernos conservadores, fundado en gran medida en la obra pública, para lo cual necesitaban mano de obra calificada y personal técnico capacitado.

conferencias y guías al Museo Provincial de Bellas Artes¹², sobre todo a partir de su instalación en el edificio del ex Jockey Club de Mendoza a partir de 1936.

Competencia académica.

Al crearse la Academia Nacional de Bellas Artes dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo (en adelante ANBA) en 1939, se desata la polémica. La APBA y sus allegados reaccionan contra la creación de la ANBA. El tema central de esta polémica era el “hecho anómalo de la existencia en nuestra ciudad de dos establecimientos -uno provincial y otro nacional- para la formación de artistas plásticos”. En otras palabras: ¿por qué ya existiendo una Academia de Bellas Artes, la UNCuyo crea otra de similares características?

Según Blanca Romera de Zumel, en un trabajo dedicado a la historia de la enseñanza de las artes plásticas en Mendoza, la reacción contra la creación de la ANBA fue

12 Será Vicente Lahir Estrella quien organice el ciclo “Tardes de Museo”, en el cual se enviaba a críticos y artistas a realizar visitas didácticas al Museo Provincial de Bellas Artes.

producto de la falta de comprensión de la mecánica de la creación de Facultades de la Universidad. “Éstas – sostiene la autora – se crean donde hay base a nivel secundario para acceder a estudios superiores”¹³. A nuestro juicio, resulta cuanto menos dudoso suponer que la polémica desatada se debió sencillamente a una “falta de comprensión” del rol de la Universidad por parte de los artistas e intelectuales nucleados en torno a la APBA. De hecho, existen elementos que proponen un panorama más complejo sobre este dilema.

En primer lugar, es necesario destacar que la APBA no estaba proyectada como una escuela de nivel secundario. Su plan de estudios preveía la creación de un Ciclo Superior de 4 años que fue efectivamente incorporado según Decreto n° 64 del P.E. del 16 de febrero de 1938 (un año antes de la creación de la UNCuyo) y Resolución n° 13 del Consejo Directivo de Bellas Artes del 7 de julio del mismo año. En segundo lugar, otro elemento a tener en cuenta es que la ley

13 Romera de Zumel, Blanca. *Historia de la enseñanza de las artes plásticas en Mendoza*. Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, Tercera Época, n°2, Mendoza, 1998, p. 240.

1107, por medio de la cual se oficializó la APBA en 1934, en su artículo 6to. expresa que “La Academia Provincial de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales - Mendoza, funcionará bajo el régimen de la presente ley hasta tanto se obtenga su nacionalización o se coordine la enseñanza superior de la Provincia, mediante la sanción de un plan orgánico sobre la materia.” La polémica desatada no se encontró, como vemos, basada en una falta de comprensión del rol de la Universidad. Más bien fue producto de lo que se interpretó como un avasallamiento ante un derecho adquirido por la APBA. Incluso el por entonces Gobernador de Mendoza, Rodolfo Corominas Segura

“...estimó en un principio que la Academia Provincial podría ser pasada a la Universidad Nacional de Cuyo, pues al gestionar su creación, obtuvo que se incluyera en ella una Escuela de Bellas Artes, pero este instituto se ha organizado independientemente con nuevos

elementos, quedando descartada toda posibilidad de refundirlas.”¹⁴.

Sin embargo, a pesar de todos estos argumentos, la pregunta inicial sigue en pie: ¿por qué ya existiendo una Academia de Bellas Artes, la UNCuyo crea otra de similares características? Al parecer lo que motivó la creación de la ANBA fue que respondía a un paradigma cultural diferente al sostenido por la APBA. Mientras la APBA, tal como hemos destacado antes, orientaba su formación en sentido popular, la ANBA inicia sus actividades desde una perspectiva más bien elitista (desde sus aranceles prohibitivos para los sectores populares, hasta sus horarios que no contemplaban turnos nocturnos) (15)¹⁵,

14 Mensaje del Gobernador de Mendoza Rodolfo Corominas Segura al inaugurarse el período ordinario de sesiones de la H. Legislatura. Mendoza, Junio de 1940, p.95.

Vicente Lahir Estrella hace referencia a esta situación de la siguiente manera: “...la mayoría de los profesores [de la Academia Nacional de Bellas Artes de la UNCuyo] fueron importados, y a una pregunta formulada a una persona que integraba el Directorio de la Universidad que consistía en: ¿Por qué no figuraban en el elenco de profesores nombrados los nuevos valores surgidos en Mendoza? Respondió: - Porque a la Universidad había que darle jerarquía.” Estrella, Vicente Lahir. Memorias. Op. Cit., p. 69.

15 A propósito de la formación de las instituciones culturales conservadoras durante los años 30 hemos consultado a Lacoste, Pablo.

de modo que aunque se hubiera concretado la idea de colocar a la APBA como una instancia preparatoria (de nivel secundario) para acceder a la Academia de la UNCuyo, probablemente la mayoría de los estudiantes de la primera se habrían visto imposibilitados de continuar sus estudios superiores.

Esta situación generada a partir de 1939, en que ni la Academia Provincial pasa a nivel universitario, ni se refunden ambas escuelas en una, ni se organizan de modo que la APBA constituya la instancia preparatoria para la posterior formación superior en la ANBA, va a colocar a ambas instituciones en una situación de competencia y rivalidad cuyas consecuencias son perceptibles hasta la actualidad.

Desplazamiento y reivindicación.

Los gansos en Mendoza. Centro Editor de América Latina, Biblioteca Política Argentina, Bs. As., 1991.

En varias oportunidades se ha destacado el ambiente de libertad que se vivía en la APBA. La formación en los talleres nocturnos era completada con las experiencias de la bohemia de los cafés, donde profesores y alumnos compartían conversaciones y controversias sobre arte y política.

Este ambiente de libertad comenzó a ser visto con malos ojos a partir del golpe de 1943. Siendo director de la Academia Roberto Azzoni, fue testigo del progresivo desplazamiento que fue sufriendo la institución hasta ser desalojada en 1945 del piso que ocupaba en el edificio de ex Jockey Club (actual Subsecretaría de Turismo) y trasladada a una casa en calle Roca 122, que no alcanzaba a cubrir las necesidades edilicias de una institución como la APBA. En sus “Antimemorias” Azzoni recuerda: “Cuando la Academia fue trasladada a lo que es actualmente la Subsecretaría de Turismo, fue la Academia mejor instalada del interior del país [...] Entonces yo era vicedirector, y poco después fui titular de la dirección. Una intervención en la provincia nos desalojó del edificio, por razones que

nunca llegué a saber. Consideré este hecho como un atropello a todo nuestro esfuerzo y renuncié al cargo en 1945”¹⁶.

Es probable que las razones del desalojo deban buscarse en el compromiso político asumido por profesores y estudiantes de la APBA durante los años 40 a través de instituciones como la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos Filial Mendoza (conformada prácticamente en su totalidad por artistas de la APBA) o la Asociación Democrática de Escritores, Periodistas y Artistas (ADEPA), organizaciones éstas que nucleaban a los intelectuales y artistas democráticos y de izquierda, y en cuyas muestras y actividades culturales participaban de modo casi exclusivo miembros de la Academia Provincial. Por supuesto que tales vinculaciones de la APBA eran muy mal vistas por los grupos nacionalistas en el poder desde 1943, motivo suficiente para pasar por alto la tarea cultural y artística llevada adelante por la APBA y restarle espacio

16 Hocevar, Sergio. Azzoni. *Su pensamiento y obras escogidas. Municipalidad de Mendoza*, ediciones Biblioteca Comunal, Mendoza, 1998, p. 16.

para su desenvolvimiento, probablemente con el objetivo de sofocar su accionar e incidencia en el medio local.

Tras la renuncia de Azzoni es designado Jorge Enrique Ramponi, director ejemplar que ocuparía el cargo hasta 1962. Ramponi es recordado fundamentalmente por dos motivos: fue durante su gestión que la APBA obtuvo su edificio propio, y al dejar su puesto había elevado a 500 los alumnos de la Academia. Con esto se produjo una consolidación de la institución que se mantuvo a lo largo de los años 60. En 1963 surge, como testimonio de la solidez de la formación artística impartida, el Grupo Numen, donde actúan Antonio Sarelli, Segundo Peralta, José Scacco, José Martí y Ángel Gil entre muchos otros.

Hacia 1969 la APBA pasa a ser Escuela Superior de Bellas Artes, deja de depender de la Dirección Provincial de Cultura para pasar a la órbita de la Dirección de Educación Media y Superior. De este modo la Academia queda circunscripta en conjunto de la educación terciaria de la provincia. Si esta nueva situación por un lado significó que

la Academia alcanzaba por fin el nivel superior, por otro lado generaba ciertos conflictos. Por poner sólo un ejemplo, con el nuevo régimen de Escuela Superior, los concursos se realizan de acuerdo a los reglamentos de la Dirección General de Escuelas, dejando sin efecto los concursos internos de antecedentes, oposición y mérito de la Academia. Bajo este nuevo sistema es que se da la situación paradójal en que una artista de la talla de Selva Vega, ayudante durante años en la cátedra de Carrizo, no pudiera acceder a la cátedra de escultura al perder el concurso por no contar con un título que certifique una suficiente formación teórica. Selva Vega ya era por entonces Premio Palanza.

Ciertamente la APBA pierde en autonomía lo que gana en jerarquía. De cualquier modo, la dictadura militar a partir de 1976 se encargaría de acabar con lo que la institución significó desde su fundación en 1933.

Requiem para la Academia.

En efecto, en 1976 lo primero que se propuso fue cerrar la APBA, pues se interpretaba que no tenía sentido contar con dos escuelas superiores en la provincia para la formación de artistas (como vemos se replicaba, bajo otras condiciones, el mismo problema que en 1940). Lo cierto es que el ambiente cultural, artístico e intelectual propiciado por la apertura y libertad impulsada en sus cursos nocturnos, sumado esto a la persistencia de un ambiente bohemio que intercalaba la labor de taller con las charlas de café, resultaba inadmisibile para el régimen militar. “Voy a cerrar esta escuela porque es un nido de comunistas” sostuvo en una reunión el Ministro de Cultura y Educación de facto Juan Echazú, ante lo cual el profesor Juan José Gómez objetó recordándole que la primera escuela de dibujo creada en la provincia fue fundada por el Gral. José de San Martín¹⁷.

La escuela no fue clausurada, pero sí fue reducida. En 1977 es convertida en escuela secundaria con un título de bachiller a los cinco años y la posibilidad de obtener el de

17 Entrevista a Antonio Sarelli.

maestro de dibujo cursando y aprobando un año más. La tarea iniciada por la dictadura militar fue rematada durante la fase neoliberal: en 1990 se elimina el 6to. Año, y con él la posibilidad de obtener el título de maestro. Hasta el presente, la rebautizada Escuela 4-024 de Bellas Artes, otorga el título de bachiller con orientación artística.

Sin embargo, estos embates contra una de las instituciones pioneras en la formación artística provincial, no lograron derribarla. Incluso luego de ser reducida, de la APBA continuaron surgiendo figuras artísticas de relevancia que hoy se destacan en el medio local y nacional: Daniel Ciancio, Osvaldo Chiavazza, Sergio Maure, Alejandro Ceverino, Laura Rudman, Leandro Pintos, Fernando Rosas, Marcelo Marchese, Andrés Llugani y Andrés Casciani, entre muchos otros egresados y profesores constituyen el testimonio vivo de la persistencia de la mística de la Academia Provincial de Bellas Artes.

Bibliografía

- DI BENEDETTO, Antonio. 1957. «La artes plásticas en Mendoza.» *Diario Los Andes*, 20 de Octubre.
- ESTRELLA, Vicente Lahir. sf. *Memorias*. Mendoza: Inédito.
- ORDOÑEZ RIERA, Antonio. 1923. «Dos artistas de nuestro ambiente.» *Diario Los Andes*, 23 de Abril: 10.
- MOYANO, Juan Agustín. 1925. «Significación artística de Mendoza.» *Montañesa. Revista ilustrada de la región de Cuyo*. (1).
- ROMERA DE ZUMEL, Blanca. 1998. «Historia de la enseñanza de las artes plásticas en Mendoza. Tercera época - N° 2.» *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* pp. 225-248.
- COROMINAS SEGURA, Rodolfo. 1940. *Mensaje del Gobernador de Mendoza Rodolfo Corominas Segura al inaugurarse el período ordinario de sesiones de la H. Legislatura*. Mendoza: Imprenta oficial.
- LACOSTE, Pablo. 1991. *Los "gansos" en Mendoza*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- GÓMEZ DE RODRIGUEZ BRITOS, Marta. 2002. *Mendoza y su arte en la década del 40*. Mendoza: Ex Libris Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.
- . 2001. *Mendoza y su arte en la década del 30*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.

- . 1999. *Mendoza y su arte en la década del 20*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.
- HOCEVAR, Sergio. 1998. *Azzoni. Su pensamiento y obras escogidas*. Editado por Municipalidad de Mendoza. Mendoza: Ediciones Biblioteca Comunal.
- Sarelli, Antonio, entrevista de Pablo Chiavazza. 2013. *Entrevista* (12 de Julio).

Andrea Leonforte y Laura Roiz

***REFLEXIONES SOBRE VAN GOGH Y SU OBRA
REFLECTIONS ON VAN GOGH AND HIS WORK***

Resumen

Mucho se ha escrito acerca de la vida y obra de Vincent Van Gogh. Sin embargo, el presente trabajo tiene como propósito abordar su compleja existencia por medio de nuevas reflexiones que nos permitan deshilvanar a través de una perspectiva ampliada, la trama de sentidos que atravesaron su vida marcada por las tensiones decimonónicas de fines de siglo.

La propuesta se enmarca dentro de lo que Merleau Ponty trabaja en los conceptos asociados a su “Fenomenología de la percepción”, en la que atribuye gran importancia a la percepción ya que considera que toda conciencia es perceptiva, y en los aportes del sociólogo contemporáneo David Le Breton quien entiende la corporalidad humana como fenómeno social y cultural, materia simbólica y objeto de representaciones e imaginarios.

Esto nos ha permitido analizar la construcción de su obra teniendo en cuenta que lleva implícita en sí la lucha de su propia corporeidad que no solamente se manifiesta a través de sus expresivos trabajos sino que nos es revelada por sus mismas palabras en el corpus epistolario que mantuviera con su hermano Theo.

En la necesidad de conocer, en su apasionamiento por el color, en el coleccionismo, en el afán de encontrar un estilo propio, de expresarse de un modo directo sin reglas ni contenciones, está su insatisfacción y

la búsqueda permanente por un lugar en la sociedad que no lo contiene. Van Gogh vive a flor de piel su marginalidad, manifiesta la incomodidad de su cuerpo, su percepción de la naturaleza lo desubica y lo expulsa.

Palabras claves

Van Gogh, percepción, mundo, cultura.

Abstract

Much has been written about the life and work of Vincent Van Gogh. However, the present work aims to address its complex existence through new reflections that allow us to unravel through an expanded perspective, the web of senses that went through his life marked by nineteenth-century tensions.

The proposal is framed within what Merleau Ponty works on the concepts associated with his "Phenomenology of perception", in which he attributes great importance to perception since he considers that all consciousness is perceptive, and in the contributions of the contemporary sociologist David Le Breton who understands human corporeality as a social and cultural phenomenon, symbolic matter and object of representations and imaginaries.

This has allowed us to analyze the construction of his work taking into account that it carries implicit in itself the struggle of his own corporeality that not only manifests through his expressive works but is revealed to us by his very words in the correspondence corpus that kept with his brother Theo.

In the need to know, in his passion for color, in collecting, in the desire to find his own style, to express himself in a direct way without rules or contentions, there is his dissatisfaction and the permanent search for a place in society that does not contain it Van Gogh lives on the surface of his marginality, manifests the discomfort of his body, his perception of nature misplaces it and expels it.

Keywords

Van Gogh, perception, world, culture.

Y mientras pinto un cuadro en que no se ven resplandores de lámpara al modo de Dou o de Van Schendel, quizá no sea inútil observar que una de las cosas más bellas de los pintores de nuestro siglo ha sido pintar la oscuridad que, a pesar de todo, es color¹⁸.

Cuando se lee sobre la vida y la obra de *Van Gogh*, en muchas ocasiones se hace referencia a sus aspectos patológicos, se habla de un alma atormentada, de depresión hereditaria, de manías, alucinaciones, obsesiones y locura.

Basta conocer datos objetivos de su trayectoria vital para constatar que su corta vida, 37 años tenía cuando se suicidó, estuvo atravesada por fluctuaciones anímicas e intensas emociones.

Intentaremos realizar, a través de algunas reflexiones otro tipo de aproximación, poniendo en relación conceptos que nos permitan ver la existencia de un artista completamente

¹⁸ Payro, Julio E. *Los comedores de papas en CARTAS DE VAN GOGH A SU HERMANO THÉO*. Editorial El Ateneo. Buenos Aires. 1949. p. 197.

inmerso en la trama de sentidos contradictorios de la compleja Europa de fines del siglo XIX.

La *Belle époque* fue un período de furor, de confianza por los avances tecnológicos y científicos. El afianzamiento del capitalismo industrial y financiero permitió a los sectores sociales acomodados disfrutar del bienestar y suntuosidad de esa bella época. Pero la modernidad tenía un reverso y no era precisamente el del progreso lineal indefinido, sino el que revelaba las verdaderas condiciones sociales de los sectores trabajadores, aquella faceta que, en una amalgama de miseria, tristeza, tedio y desesperanza, los poetas de la época bautizaron con la palabra *spleen*¹⁹.

De alguna manera, tanto en el campo de la cultura como en otros, los resultados de la sociedad burguesa y del progreso histórico, concebidos durante mucho tiempo como una marcha coordinada hacia adelante del espíritu

¹⁹ Palabra de origen inglés que designa el bazo, al que los antiguos consideraban como sede de la melancolía. Tomado por Baudelaire en el s. XIX como palabra fundamental en su poemario, expresa un mal existencial, el hastío producto de la rutina cotidiana y la sensación de incomunicación con el mundo.

humano, era diferente de lo que se había esperado²⁰.

Muchos artistas, aun los que provenían de sectores burgueses acomodados se sensibilizaron con estas realidades y buscaron diferentes modos de representarlas.

*Edgar Degas*²¹ decía que lo único asombroso en el mundo era lo cotidiano y los únicos seres rescatables, los seres humanos. Dan cuenta de ello algunas de sus series como *La Bailarinas* donde representó niñas y mujeres que vivían el ballet con el esfuerzo físico y la presión del ascenso social que éste posibilitaba; “Las Planchadoras”, mujeres agotadas que en los suburbios buscaban aportes suplementarios a los magros ingresos. Otra obra paradigmática en este sentido es *El ajenjo o En el café* de 1875.

Fin de siglo marcado por las tensiones de los expansionismos imperialistas de los poderosos países

²⁰ Hosbsbawn, Eric, *La era del Imperio 1875-1914*. Buenos Aires, Planeta, 2012. Pg. 204.

²¹ Edgar Degas, pintor francés 1834-1919.

Europeos que sostenían la paz con armas, radicalmente expresado en *El grito*, obra de *Edvard Munch* de 1893.

Cierto ánimo declinante de un siglo que agonizaba se dejaba sentir en las tendencias literarias simbolistas, sobre todo de Francia y Bélgica. Frases inquietantes resonaban hacia 1894.

Estamos al final de un siglo: estamos en la conclusión de un período histórico. La Humanidad está enferma, ora exaltada hasta la excitación febril, ora inerte, cansada y desalentada. Esto es cierto en las naciones civilizadas. Algo se está muriendo desde hace mucho tiempo...Estamos navegando con un cadáver en la bodega²²

La unidad que forjó las luchas e hizo posible las reivindicaciones políticas y sociales entre la burguesía y los sectores populares a comienzos del siglo XIX, y después de rotos los sueños de 1848, y más aun, de los sucesos de la comuna de París en 1871, quedó fisurada para siempre.

²² Hansteen, Aasta, feminista noruega en el artículo "Tidens Tegn" (Reseña de la época), *Nyt Tidsskrift*, Cristianía (Oslo), 1894, p.675, en Madsen, Tschudi, *Art Nouveau*, Madrid, Guadarrama, 1967.

Algunos intelectuales, poetas y artistas, sensibles a los cambios producidos y deseosos de romper con estructuras arcaicas que ahogaban la creatividad bajo el más estricto academicismo, se sumaron a las críticas a esta sociedad burguesa que, revolucionaria a comienzos de siglo, a fines del mismo se había tornado conservadora y estanca en ideas.

Citar aspectos propios de la personalidad y de la vida de *Van Gogh* resultan indispensables para conocer el espesor de su existencia, aquella que le es dada por la perceptividad corporal en el mundo a través de lo que el cuerpo encarna, por lo que no se constituyen en meros datos intelectuales ni cognitivos.

La cosa percibida no es una unidad ideal que pertenece al intelecto, como una noción geométrica por ejemplo, es una totalidad abierta a un horizonte de un número infinito de perspectivas mezcladas entre sí con arreglo a un estilo determinado.²³

²³ Merleau Ponty, Maurice. Prólogo en *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península, Planeta, 1993. p. 10.

Las cualidades personales de *Van Gogh* parte de nuestra actitud natural sobre el tema, hicieron posible sus condiciones de existencia., más allá de que hoy enriquezcan nuestro conocimiento sobre el pintor y su obra y sean

Durante el trayecto de su proceso creativo, este artista consideró las obras del crepúsculo y de la oscuridad como esenciales para expresar su inspiración. Desde *Los comedores de patatas* (1885) hasta sus últimas obras no dejó de percibir las enormes posibilidades que le brindaba la naturaleza. Incluso antes de convertirse en artista él manifestaba esa fascinación. Ya en una carta enviada en 1873 a unos amigos adjuntaba uno de sus poemas preferidos *Avondston* (La hora de la tarde) del poeta flamenco *Jan Van Beers*.²⁴

²⁴ Pissarro Joachim y Jraar Van Hugten. *Introducción en VAN GOGH Y LOS COLORES DE LA NOCHE*. Ámsterdam. Van Gogh Museum. 2008. p. 9. Carta que en 1873 envió a sus amigos Wilem y Caroline van Stockum-Hanebeek adjuntando una copia manuscrita de su poema favorito *en ella el día está tocando a su fin, los campesinos y un vaquero vuelven a casa y la naturaleza está en su momento más glorioso, escena que es observada con entusiasmo por el pintor*.

Su interés por representar los efectos de luz y del ambiente de la noche a través del color estaba relacionado con una íntima necesidad. Esta sensación se puede percibir claramente en sus pinturas nocturnas (*Terraza de un café por la noche* -1888; *Noche estrellada sobre el Ródano* - 1888; *La noche estrellada* -1889) sus fuertes sentimientos e ideas en el simbolismo de las horas en que la luz del día se va apagando y la oscuridad se impone con su inquietud. Sus obras revelan un mundo de sentidos.

Aunque ya existía una tradición artística de representar escenas del ocaso y de la noche, llama la atención su insistencia y vocación por el tema, no solamente a la hora de pintar, sino también al momento de buscar fuentes literarias para la creación.

“Hay algo de *Rembrandt* en *Shakespeare*, algo de *Correggio* en *Michelet*, algo de *Delacroix* en Víctor Hugo:

y también algo de *Rembrandt* en los evangelios y algo de los evangelios en *Rembrandt*”.²⁵

Este pensamiento que nos rebela nítidamente su sensibilidad para captar sentidos y vincularlos, nos remite a sus profundas experiencias perceptivas, a su vivencia existencial y a sustratos cognitivos que forman parte de la institución de un estilo propio, único.

El suyo fue un desafío artístico que vivió como una lucha permanente desde su propia corporeidad y que quedó reflejado en más de seiscientas cartas que escribió a su hermano *Theo* y a sus íntimos amigos *Bernard* y *Gauguin*.

...Yo siento en mí un fuego que no puedo dejar extinguir, que al contrario, debo atizar, aunque no sea hacia qué salida esto va a conducirme. No me asombraría de que esta salida fuese sombría.²⁶

Si interés por la nocturnidad volcó su atención hacia artistas como *Charles Daubigny* y *Jules Dupré* de la Escuela de

²⁵ Payro, Julio E. *Prólogo en CARTAS DE VINCENT VAN GOGH A SU HERMANO THEO*. Editorial El Ateneo. Buenos Aires. 1949. p. 21.

²⁶ Fayad Jamis, *Introducción en Cartas a Theo*, Colombia. Panamericana. 1994. P.5.

Barbizon por quienes tenía una sincera admiración. Sentía una gran afinidad por estos pintores airelibristas quienes representaban una visión nostálgica de la vida rural. En su interior conservaba intacta la conexión con el campo y esas pinturas revelaban la belleza natural, la simplicidad y la armonía entre la tierra y la vida de los campesinos.

¿Cómo sucedió que *Vincent Van Vogh* se fue convirtiendo en el artista intenso, motivado hacia un conocimiento profundo, cuya historia fue fundiendo vida y arte?

Hijo de un pastor calvinista realiza una apasionada predicación evangélica en las minas de carbón del *Borinage* (Bélgica) y siente en carne propia el sufrimiento cotidiano de la miseria. Sus enfáticos deseos de redención social y espiritual lo conducen al exceso del descuido de sí mismo originando algunos sucesos que alertan a las autoridades de la iglesia quienes solicitan su retiro.

Si bien los sentimientos y la expresión de los mismos pertenecen al ámbito personal, desde análisis

antropológicos se observa que nada de cuanto hacemos y sentimos se da fuera del ámbito de la cultura

Las percepciones sensoriales o lo sentido y la expresión de las emociones parecen la emanación más secreta de la intimidad del sujeto, pero no por ello están menos social y culturalmente modelados. Incluso los gestos que alimentan la relación con el mundo y colorean la presencia no competen a una fisiología pura y simple ni a una sola psicología: una y otra se entremezclan con una simbólica corporal para darles sentido, se nutren de una cultura afectiva que el sujeto vive a su manera.²⁷

Sin abordar las posibles alteraciones de la salud mental del artista, sus manifestaciones emocionales tienen una clara existencia social. Era un hombre de su época, compenetrado y comprometido

La emoción sentida traduce la significación dada por el individuo a las circunstancias que repercuten en él. Es una actividad de conocimiento, una construcción social y

²⁷ Le Breton, David, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.

cultural que se convierte en un hecho personal a través del estilo propio del individuo²⁸.

De esa época, de su concentración en la observación de la vida rural surge su obra “Los comedores de patatas”.



Los comedores de patatas, abril 1885²⁹

²⁸ *Ibidem.* p. 11

²⁹ En:

https://es.wikipedia.org/wiki/Los_comedores_de_patatas#/media/File:Van-willem-vincent-gogh-die-kartoffeleesser-03850.jpg [on line], [2013]

Seis meses le dedicó a su estudio. Dibujó figuras de campesinos, experimentó con colores y efectos de iluminación en las oscuras cabañas de los trabajadores rurales. Pasó muchas noches en compañía de las familias agricultoras sumergido en ese mundo como

“medio natural y campo de todos sus pensamientos y todas sus percepciones. La verdad no habita únicamente al hombre interior, mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce³⁰.

Vincent no reniega del otro y del problema del mundo, no devuelve una imagen idealizada porque su búsqueda está ligada a *la verdad* que fluye desbordante, inevitable.

El cuerpo funciona, pues, como un lenguaje a través del cual se es más bien hablado que hablante, un lenguaje de la “naturaleza” que delata lo más oculto y al mismo tiempo lo más verdadero, ya que se trata de lo menos conscientemente controlado y controlable³¹.

³⁰ Merlot Ponty, Maurice. *Prólogo en Fenomenología de la Percepción*, Barcelona. Editorial Península., 1993, p. 10.

³¹ Bourdieu, Pierre, *Materiales de Sociología crítica*. Madrid, La Piqueta, 1986, pg. 183.

En su desvelo, advirtió en su propio cuerpo las carencias y ascetismo de la noche campesina.

He querido dedicarme concienzudamente a dar la idea de que esa gente que, bajo la lámpara, come sus papas con las manos que meten en la fuente, también ha labrado la tierra...

Con su falda y su blusa azules cubiertas de polvo y remendadas, que por efecto del tiempo, el viento y el sol han tomado los matices más delicados, una criada de granja es, en mi opinión, más hermosa que una dama; si se pusiera un vestido de dama, desaparecería toda la verdad que hay en ella.

Si una pintura de campesinos huele a tocino, al perfume, al olor de las papas, ¡perfecto!³².

Ya en París, en 1886 perfeccionó sus conocimientos, no desde la visión del marchante, sino desde perspectivas plásticas. Lo acompañará.

Theo, figura clave en su vida, consejero, contenedor, proveedor, su alter ego.

³² Payro, Julio E. *La verdadera pintura de campesinos en CARTAS DE VINCENT VAN GOGH A SU HERMANO THEO*. Carta N° 465. Buenos Aires. Editorial El Ateneo. p. 198.

Atrás habían quedado los días de intensa correspondencia entre ambos. A él le había revelado su pensamiento, sus gustos, sus sentimientos, sus pasiones, sus tristezas. El arte siempre presente en sus conversaciones y también presentes sus amores y sus desencantos.

“Mi querido Theo,

Me pasa algo que quiero contarte; quizá estés enterado y no te cuente nada nuevo. Quería decirte que este verano empecé a querer a K. Pero cuando se lo dije, me contestó que su pasado y su porvenir eran inseparables para ella, que nunca podría corresponder a mis sentimientos³³.

Su vida era un camino árido cargado de frustraciones, con un espíritu ardiente, solitario, inquieto, lleno de incertidumbres, una lucha por encontrar un destino.

Fue a vivir con Theo a un pequeño departamento de la calle *Laval*. Él sería quien guiaría sus pasos, ya que dirigía la galería *Boussod & Valadon* en el boulevard *Montmartre*, una de las más influyentes de París, donde tuvo la

³³ Payro, Julio E. *Op. Cit.* en *Taming the shrew*. p. 135

posibilidad de estudiar de manera directa obras de destacados artistas de la época como *Corot, Daumier, Manet, Renoir, Monet, Pizarro, Sisley, Guillaumin* y especialmente *Degas*.

Hasta entonces *arte moderno* para *Vincent* era la Escuela de *Barbizon*, ¡pero *Millet, Millet* era insuperable!

Durante un largo tiempo, el célebre *Angelus* de *Millet* en el que aparece una pareja de campesinos orando de pie frente a un canasto de papas en un campo, fue para *Van Gogh* el cuadro por antonomasia. Decía que estaba inundado de una *emoción infinita*. Su misticismo a flor de piel y afinidad con la causa humanitaria estuvieron siempre presentes en su obra desde sus días de predicador.

Si bien llegar a dominar el dibujo era parte de su preocupación, el gran interés de esta etapa estuvo centrado en los misterios del color. Todos los textos que indagó, todas las obras que miró, muchas de las cartas que escribió estuvieron dirigidas a entender la magia del color.

En la necesidad de encontrar un estilo, una manera propia de expresarse no descartó nada, averiguó, ensayó, experimentó, todo lo absorbió. Se maravilló ante la obra de los grandes, se inspiró en *Delacroix y Rembrandt* y en las delicadas escenas costumbristas de *Meissonier* que lo acompañarían siempre.

Fue un apasionado coleccionista de reproducciones de grabados, al principio los obtenía de revistas, más tarde serían las estampas japonesas. Los reunió en cantidades, los describió en sus cartas, los colgó en las paredes de su habitación dejando una huella indeleble en su carrera artística.

Estimulado por una sobreabundancia de impresiones trabajó arduamente, había llegado a ser artista porque *quería* pintar y porque *presentía* que la entrega y el esfuerzo lo ayudarían a encontrar el carácter de su expresión.

“Aquello de lo que están llenos mi cabeza y mi corazón debe reaparecer en forma de dibujos o pinturas”³⁴.

Durante las clases en el estudio de *Cormon*...

Los sabelotodos... se guardaban de molestarlo porque le tenían cierto miedo. Cuando los demás hablaban de arte y sus opiniones, diferentes a las suyas lo exasperaban, podía llegar a encolerizarse de manera muy inquietante. El color lo volvía loco. Delacroix era su ídolo y sus labios temblaban de emoción cuando se refería a él³⁵.

Su mayor desvelo era encontrar la manera de expresar en su obra el impacto emocional que sentía por el mundo que lo rodeaba, que no se emparentaba con una forma establecida, sino con la búsqueda de una expresión propia. Su sensibilidad era tan sutil y a la vez tan fuerte que le dolía.

No siempre puedo mantener la calma, ya que mis convicciones están tan arraigadas que a

³⁴Rewald, John. *1886-1888 Van Gogh en Paris en EL POSIMPRESIONISMO*. Madrid. Editorial Alianza. 1982. pg.22

³⁵ *Ibidem*, p.24.

veces es como si me atenazaran la garganta...”³⁶.

Otra vez el cuerpo tan expuesto.

El contacto con los impresionistas de París sería fecundo. La oscura paleta de sus primeras obras se iba aclarando y haciendo más brillante, el ambiente intimista se iba transformando en espacios abiertos llenos de luz, la perspectiva se abría, la pincelada corta y vibrante dejaba atrás aquellos trazos largos, sombríos y empastados. Con el uso frecuente de fuertes contrastes y la temática más amplia, más liviana, menos dolorosa sus cuadros iban cambiando. Poco a poco todos estos nuevos elementos se hacen familiares. Alquimia entre color, dibujo y expresión conjugan el carácter de los personajes que observa.

Sin embargo, para *Van Gogh* los pintores impresionistas *solo* buscaban efectos visuales, ahora otros intereses asomaban al arte desde nuevas miradas conceptuales y modos de hacer.

³⁶ *Ibidem*, p.34

Mientras tanto sufre, no puede hacer arte sin padecer. La falta de reconocimiento lo desmoraliza ya que vender cuadros es obtener el dinero para vivir y sustentarse, pero también es la posibilidad de que los demás puedan ver con los ojos de él. Es la mirada del otro que lo reconoce y se reconoce en su obra.

La expresión artística no es un acto privado, al contrario es un ir y venir de conexiones, de percepciones que se cruzan entre el autor y el espectador y que no puede prescindir de ninguno.

La obra realizada no es pues la que existe en sí como una cosa, sino la que llega hasta su espectador, le invita a reanudar el gesto que la ha creado, saltándose los intermediarios, sin más guía que un movimiento de la línea inventada, un trazado casi incorpóreo, a abordar el mundo silencioso del pintor, desde ahora proferido y accesible³⁷.

En este sentido la Fenomenología de la percepción utiliza la categoría de mundo en tanto *horizonte*, ya que este

³⁷ Merleau Ponty, Maurice. *El lenguaje indirecto y las voces del silencio en SIGNOS*. Barcelona. Editorial Barral S.A 1964. p.62

concepto permite considerar a la percepción como un acontecer nunca completo ni acabado. No se piensa en términos de absoluto o de finitud, sino más bien en un acto que se crea y recrea con cada persona y en cada momento.

Entre el espectador y la obra se instaura un diálogo, un devenir de sentido que no se agota, en todo caso hay una constante construcción de sentido que lleva a la verdad. Si bien la fenomenología de la verdad es teóricamente imposible, se hace posible, entendida de esta manera, como una praxis de sentido.

Van Gogh no se paraliza, su obsesión por la pintura lo angustia, pero a la vez lo acelera. Lo libera, pero al mismo tiempo lo aprisiona.

En Arlés radicaliza la experiencia.

Yo busco ahora exagerar lo esencial. No quiero reproducir exactamente lo que tengo delante de los ojos, sino que me sirvo arbitrariamente del color para expresarme con más fuerza³⁸.

³⁸ Payró Julio E. *Op.cit.* p.62

Quiere y necesita expresar esa potencia arrolladora con que percibe la naturaleza y sus habitantes. El paisaje, la luz, la vida en el sur le da la oportunidad de llegar a dominar y personalizar el lenguaje que estaba buscando.

Ha llegado a gobernar los elementos internos de la obra, la articulación de los componentes del idioma pictórico. Los enormes planos de color que utiliza, el juego de contrastes complementarios para lograr vibraciones intensas, la sutileza con que maneja los contrastes simultáneos para lograr equilibrio, todo es enteramente personal y fuera de lo común, con un magistral temperamento expresivo y cargado de matices. Pero además, las formas fundamentales y su contenido simbólico están asumiendo una fuerza prioritaria. Ha conformado un estilo único, definido, solo con el tiempo valorado en el campo del arte.

La llegada de *Paul Gauguin*, la intensidad de la relación, la competencia entre ambos, el debate por la pintura, las noches desbordadas, el alcohol, la falta de dinero, la

enfermedad, todo va cuajando en su espíritu sensible, va mellando su existencia.

Fue una vida apasionada, desgarrada, minada de tropiezos sentimentales, de incertidumbres, de agonías morales, de nobles deseos. Tuvo fracasos que agigantaron su alma exaltada y jamás satisfizo sus propias aspiraciones. Era un soñador, un creyente, un corazón sin refugio que lo condujo a su voluntaria reclusión en el asilo mental *de St.- Paul-de Mausole en Saint-Rémy*.

... si bien es cierto que la vida no explica la obra, es cierto que vida y obra comunican...³⁹

Trazos espiralados, casi alucinatorios comienzan a evidenciar desorden y convulsión interna en su razón resentida de paciencia al límite.

No se trata de ver en ello causas ni efectos, existe una relación entre sus percepciones con las que daba sentido al mundo, poniendo entre paréntesis la realidad, suspendiendo

³⁹ Merleau Ponty, Maurice. *La duda de Cezanne en SENTIDO Y SINSENTIDO*. Barcelona. Península, 1977. p.48

la facticidad de los hechos que se concretan en cosas reales para quedarse con lo esencial.

Lo esencial se rebela y habla en la expresión de un paisaje o un retrato vivido. Los olores y las formas no son representaciones reales sino productos sentidos, estados vitales que lo articulan con el mundo, no a través de conceptos sino con la existencia, mediante la inmersión en la vida sentida como un todo.

Van Gogh intenta mostrar la realidad, el hombre, la naturaleza, pero con *expresión*, es decir, buscando el *carácter* que emerge de la realidad, más allá de las apariencias sensibles.

...Un pintor hace bien cuando toma como punto de partida los colores de su paleta, en vez de partir de los colores de la naturaleza. El color, por sí mismo expresa algo... En vez de representar lo que tengo ante los ojos me sirvo del color más arbitrariamente para expresarme con más fuerza⁴⁰.

⁴⁰Payro, Julio E, *op.cit.* pp.198 y 199

Sacrificaba cualquier cosa en aras de la expresión. Conocía tanto el carácter simbólico de los colores como su impacto físico y psicológico.

Nada para él era sino a partir de su experiencia. De esta forma se observa como parte de las cosas mismas, del mundo que está ahí, dado, antes que su conocimiento y describe su percepción pura excluyendo el procedimiento del análisis reflexivo. No representa, no pinta conforme a las leyes científicas de la representación, procede espontáneamente.

El análisis reflexivo surge en todo caso, como una consecuencia de su percepción ya que éste es, conforme a la experiencia, una expresión segunda de la realidad. Una realidad por describir, no por construir. Su percepción, su sentir se hace cuadro y nos comunica un universo simbólico.

Para *Van Gogh* pintor, como lo es para un escritor no hay más alusión que de sí mismo a sí mismo. Así vivía y entre

dos extremos se debatía, a veces alegría de colores cálidos y vibrantes, estallido de luz y naturaleza y otras, sobre todo al final de sus días, humedad de colores fríos, ansiedad de trazos alucinatorios, un sinsentido, un salir del mundo, un traspaso del horizonte, la muerte.



Campo de trigo con vuelo de cuervos, julio 1890⁴¹

En una de sus últimas obras, como *Campo de trigo con vuelo de cuervos* se observa que la catástrofe se consuma, el ensanchamiento de la imagen y la línea de horizonte

⁴¹ en:

https://es.wikipedia.org/wiki/Trigal_con_cuervos#/media/File:Van_Gogh,_Wheatfield_with_crows.jpg [on], [line]

elevada producen una sensación de asfixia y opresión. El camino central que ocupa un rol protagónico se detiene de pronto antes del horizonte, no hay salida.

Entre las mareas de un trigo revuelto en las que se agitan agoreros cuervos, la tormenta de un cielo oceánico produce la subversión de la naturaleza. La misma que agitaba su estado interior.

Van Gogh sale del cuadro, sale de su cuerpo, sale del mundo.

Con el cuerpo como centro de interpretación, el hombre se encuentra en su dinamismo existencial en permanente transformación, en la cual, como el arte, crea y se recrea. Realiza su propia experiencia vital, pues en el cuerpo está la auténtica razón de su humano existir. Es el fundamento creador, del que surge toda la energía del comienzo, toda la fuerza plástica de la configuración y toda la receptividad para el placer y el dolor⁴².

⁴² Ibáñez, Mónica, *El cuerpo como centro de interpretaciones*, en Muñoz, Marisa y Vela Liliana Editoras, *Afecciones, cuerpos y escrituras. Políticas y poéticas de la subjetividad*. Mendoza: Instituto de Filosofía Argentina y Americana de la facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, 2013.

Abandona la existencia de una vida arrobada por el arte, sin tamiz ni beneplácitos, vivida al límite de lo posible, y en su renuncio nos lega una impronta indomable, palpable en sus obras.

Gabriela Vasquez

***APOCALIPSIS Y AÑO MIL: UN ESTUDIO ACERCA DE
SUS REPRESENTACIONES (SIGLOS VIII-XI)***

***APOCALYPSE AND MILENARISM: AN STUDY ABOUT
ITS REPRESENTATIONS (EIGHTH AND ELEVENTH
CENTURIES)***

Resumen

La literatura apocalíptica judía y cristiana han influido en Occidente a lo largo de los siglos. En algunos momentos, dicha influencia ha sido más fuerte que en otros, pero la idea del fin del mundo y la del Juicio Final han estado presentes en la mentalidad de las sociedades y se han manifestado tanto en los comportamientos individuales y colectivos como en la iconografía y literatura de las diferentes épocas.

En el caso de la Edad Media, la creencia en la proximidad del fin de los tiempos convivió con los hombres y mujeres de aquella época y se vio reflejada en sus pensamientos, actividades, temores, esperanzas y oraciones.

En esta oportunidad, nos ocupamos de analizar fuentes iconográficas (Beato de Liébana y Beato de Facundo) y relatos de cronistas (Abbon de Fleury, Raúl Glaber y Sigeberto de Gemloux) para comprender e interpretar las representaciones del Apocalipsis desarrolladas entre los siglos VIII y XI.

Palabras clave

REPRESENTACIONES – MEDIOEVO – APOCALIPSIS –
MILENARISMO

Abstract

Jewish and Christian apocalyptic literature has influenced the West over the centuries. At times this influence has been stronger than in others, but the idea of the end of the world and of the Last Judgment have been present in the mentality of societies and have manifested themselves both in individual and collective behavior as in iconography and literature from different eras.

In the case of the Middle Ages, the belief in the proximity of the end of time lived with the men and women of that time and was reflected in their thoughts, activities, fears, hopes and prayers.

On this occasion, we analyze iconographic sources (Beato de Liébana and Beato de Facundo) and chroniclers (Abbon de Fleury, Raúl Glaber and Sigeberto de Gemloux) to understand and interpret the representations of the Apocalypse developed between the eighth and eleventh centuries.

Key Words

REPRESENTATIONS – MIDDLE AGES- APOCALYPSE -
MILENARISM

“A ustedes no les corresponde saber el tiempo y el
momento
que el Padre ha elegido y decidido.”
Hechos 1, 7

Introducción

La literatura apocalíptica judía y cristiana han influido en Occidente a lo largo de los siglos. En algunos momentos, dicha influencia ha sido más fuerte que en otros, pero la idea del fin del mundo y la del Juicio Final han estado presentes en la mentalidad de las sociedades y se han manifestado tanto en los comportamientos individuales y colectivos como en la iconografía y literatura de las diferentes épocas.

En el caso de la Edad Media, la creencia en la proximidad del fin de los tiempos convivió con los hombres y mujeres de aquella época y se vio reflejada en sus pensamientos, actividades, temores, esperanzas y oraciones.

En esta oportunidad, nos ocupamos de analizar fuentes iconográficas (Beato de Liébana y Beato de Facundo) y relatos de cronistas (Abbon de Fleury, Raúl Glaber y Sigeberto de Gembloux) para comprender e interpretar las

representaciones del Apocalipsis desarrolladas entre los siglos VIII y XI.

El año mil ha resultado ser un año cargado de significado escatológico que marcó el fin de una época y dio inicio a otra; fue un año climatérico, según palabras de Henri Focillon⁴³. La polémica en torno de dicho año ha sido prácticamente superada. Sin embargo, captó la atención de muchos estudiosos durante largo tiempo. Mientras que algunos investigadores consideraron que se vivieron momentos de pánico colectivo, de terror por la supuesta llegada del fin del mundo, otros, más tarde, confirmaron que no existieron tales terrores sino una leve inquietud que superó aquel año, la cual no se manifestó de igual modo en todas las personas, ni en todas las regiones. A pesar de todo, este tema sigue cautivando en la actualidad y la razón está, según Georges Duby⁴⁴, en la persistencia de los esquemas milenaristas en la conciencia colectiva de nuestro tiempo.

Las fuentes para estudiar el año mil son muy difíciles, discontinuas y dispersas, además de insuficientes, al decir

⁴³ Focillon, Henri. *El año mil*. (Madrid: Alianza, 1987).

⁴⁴ Duby, Georges (2000). *El año mil, una interpretación diferente del milenarismo*. Barcelona: Gedisa, p. 11.

de Dominique Barthélemy⁴⁵. Por su parte, Focillon considera que es más fácil analizar batallas, pactos políticos o crisis económicas que ocuparse de las mentalidades, ya que “...no estamos tan bien pertrechados para abordar la vasta e indeterminada región de los instintos, de las creencias y de los movimientos que ponen en marcha no al individuo, sino a la multitud”.⁴⁶ Ahora bien, un par de años más tarde de esta afirmación de Focillon, Roger Chartier⁴⁷ proponía analizar dicha “vasta e indeterminada región de los instintos y de las creencias” centrando la atención en las representaciones. La perspectiva de Chartier se inserta en el marco de la Nueva Historia Cultural y es la que nos ayuda en esta oportunidad a comprender e interpretar las representaciones de las creencias, miedos, temores y esperanzas de los hombres y mujeres medievales en torno del fin de los tiempos tanto en los textos como en las imágenes.

⁴⁵ Barthélemy, Dominique (2005). *El año mil y la Paz de Dios. La Iglesia y la sociedad feudal*. Granada: Universidad de Granada y Valencia.

⁴⁶ Focillon, Henri. *op. cit.*, p. 55.

⁴⁷ Chartier, Roger (1989). “*Le monde comme représentation*”. En *Annales Économies, Sociétés, Civilisations Vol. 44*, n. 6.

I. El Apocalipsis

Literatura apocalíptica

La literatura apocalíptica judía fue desarrollada alrededor del siglo II a. C. y fue un intento por dar respuesta a la pregunta de por qué Dios había abandonado a su pueblo elegido. En otras palabras, se trataba de una literatura que buscaba explicar las causas de sus continuas penurias y comprender el futuro de gloria que le esperaba.

“La literatura apocalíptica intenta descubrir los misterios del mundo y penetrar en el conocimiento secreto de la Creación, interpretando la historia del hombre en función de un final preestablecido desde los comienzos. En esta visión apocalíptica la historia se nos muestra en una concepción lineal, con un principio y un fin establecidos por Dios...”⁴⁸

De esta manera, quedaba plasmada en la Torá la concepción lineal y finalista de la historia: la humanidad toda se encaminaba hacia un fin que Dios había prefijado

⁴⁸ López de Hernández, Nelly. Los manuscritos de Mar Muerto; su importancia para comprender el Judaísmo tardío hasta la destrucción del Segundo Templo y el Cristianismo primitivo. Mendoza (inédito).

desde el comienzo. Esta idea no era propia ni exclusiva del pueblo judío sino que había estado presente en otras comunidades desde tiempos muy antiguos. Según Focillon, la idea del fin de los tiempos es un elemento fundamental en la religión y filosofía de los pueblos, al igual que la de la resurrección gloriosa⁴⁹.

En sus inicios, dentro del judaísmo coexistían sectas entre las que se encontraban los saduceos, los fariseos, los esenios y los zelotes. Tanto fariseos como esenios tenían una visión lineal de la Historia, creían en la llegada del Mesías, la instauración del Reino de Dios, la resurrección de los muertos y premios y castigos eternos. Sus textos detallaban cuidadosamente el final en un estilo simbólico muchas veces difícil de comprender. Entre los libros más importantes cabe mencionar el de Enoc, Baruc, Elías, Sofonías, Daniel, Isaías y Ezequiel.

Referencias al fin del mundo aparecían, por ejemplo, en el libro de Daniel, en su visión de los cuatro imperios. Según este profeta, el cuarto y último reino en venir “devorará la tierra, la aplastará y la destruirá” (7,23). También se

⁴⁹ Focillon, Henri. *op. cit.*, p. 58.

expresaba sobre la resurrección de los muertos en estos términos:

“Entonces serán salvados todos aquellos que estén inscritos en el Libro. Muchos de los que duermen en la Región del Polvo se despertarán, unos para la vida eterna, otros para el rechazo y la pena eterna. Los justos brillarán como el resplandor del firmamento”. (12, 1-3).

Así, la literatura judía a través de imágenes y figuras simbólicas relataba lo que vendría y por ello exhortaba al pueblo a soportar las desgracias en las que se encontraba debido a que el premio era la vida eterna junto a Yahvé.

En cuanto a la literatura cristiana, Claude Carozzi apunta:

“El cristianismo es una religión de salvación. Desde su comienzo, sus adeptos estuvieron convencidos de que Cristo había trazado con su resurrección el camino de salvación. Así, la idea de salvación ha estado siempre ligada a una concepción escatológica...”.⁵⁰

El cristianismo se desprendió del judaísmo y durante sus primeros tiempos de existencia, recibió su influencia. Los

⁵⁰ Carozzi, Claude (2000). *Visiones apocalípticas en la Edad Media; El fin del mundo y la salvación del alma*. Madrid: Siglo XXI, p. XV.

textos cristianos también fueron escritos en un lenguaje hermético y su interpretación ha resultado muy dificultosa. Imágenes rebuscadas se suceden a lo largo de los Evangelios y recuerdan a las de los libros del Antiguo Testamento. Así, por ejemplo, Mateo se refiere al fin del mundo de la siguiente manera:

“Pronto, después de esos días de sufrimientos, el sol se oscurecerá, la luna perderá su brillo, caerán las estrellas del cielo y el universo entero se conmoverá. Entonces aparecerá en el cielo claramente la señal del Hijo del Hombre viniendo en las nubes del cielo, con el Poder y la plenitud de la Gloria”. (24, 29-30).

Lucas, por su lado, también escribe sobre el fin de los tiempos aunque con otras imágenes: “Se levantará una nación contra otra, y una raza contra otra. Habrá grandes terremotos, pestes y hambre en una y otra parte. Se verán también cosas espantosas, y señales terribles en el cielo”. (21, 10-12). En cuanto al Juicio Final, Mateo lo describe con palabras que recuerdan al profeta Ezequiel:

“Cuando el Hijo del Hombre venga en su gloria rodeado de todos sus ángeles, se sentará en su

trono como Rey glorioso. Delante de él se reunirán todas las naciones, y como el pastor separa las ovejas de los machos cabríos, así también lo hará él. Separará unos de otros, poniendo las ovejas a su derecha y los machos cabríos a su izquierda”. (25, 31-33).

En síntesis, tanto los textos apocalípticos judíos como más tarde los cristianos sirvieron como antecedentes del libro de San Juan que, con sus visiones fantásticas y lenguaje hermético, ha dejado su impronta a través del tiempo.

Apocalipsis de San Juan

Como señala Beatriz Garrido Ramos:

“Desde los primeros siglos del cristianismo, el Apocalipsis se convirtió en uno de los Libros más importantes de la Biblia, especialmente para la Iglesia de Occidente. Se puede decir que fue un libro para los tiempos de crisis, algo que permite establecer un símil con la actualidad, pues cuando más penurias y problemas existen, mayor es la devoción y el refugio de muchas personas en la religión. Apocalipsis significa revelación y hace referencia a la lucha de los enemigos contra la Iglesia, representada en una increíble sucesión de visiones alegóricas de lo

que sucederá al Final de los tiempos, tal y como se menciona en el texto bíblico”.⁵¹

A su vez, dice César Vidal⁵² que, pesar de su acentuado carácter críptico, el Apocalipsis de San Juan ha tenido una extraordinaria influencia a lo largo de todas las épocas. Expresiones e imágenes tales como Armagedón, los Cuatro Jinetes del Apocalipsis y la Bestia, han pasado a formar parte del acervo de los pueblos occidentales y han sido representados en pinturas, esculturas y textos.

Se trata de uno de los libros más extensos del Nuevo Testamento y, como los demás del mismo género, buscaba dar una explicación de la realidad y del futuro a través de un lenguaje simbólico, imágenes fantásticas y visiones elaboradas. Y ha sido ese estilo complicado el que ha llevado a distintas interpretaciones y confusiones.

El objetivo del evangelista era referir la lucha entre Dios y Satanás y la historia de la humanidad que se encaminaba hacia su consumación. San Juan escribió en la isla de

⁵¹ Garrido Ramos, Beatriz (2014). “Beato de Liébana y los Comentarios al Apocalipsis de San Juan”. En *Revista Historias del Orbis Terrarum, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas* 7. p. 59.

⁵² Vidal, César (1999). “El día de la Bestia”. En *La Aventura de la Historia* 14. Madrid, p. 74.

Patmos, donde estuvo desterrado “a causa de la Palabra de Dios y por haber proclamado a Jesús” (1, 9 y 10), probablemente hacia el año 95, a fines de los tiempos del emperador Domiciano.

En éxtasis, el evangelista fue testigo de un drama cósmico⁵³; contempló a Cristo resucitado y comprendió el destino de la Iglesia. El Hijo de Dios le ordenó que escribiera un libro con todas las visiones y que lo mandara a las Iglesias de Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadelfia y Laodicea (1, 11). Mientras que otras cartas del Nuevo Testamento estaban dirigidas a comunidades particulares, como la de Tesalónica, Corinto o Roma, por ejemplo, el texto de Juan tenía una dimensión universal. Es decir: “Las cartas a las siete comunidades de Asia que forman el prólogo dirigen la mirada a una región mayor que una simple carta a una comunidad en particular.”⁵⁴ Por extensión, entonces, el Apocalipsis estaba dirigido a todos los cristianos que sufrían por su fe y, al mismo tiempo, era

⁵³ Carozzi, Claude. *op. cit.*, p. 20.

⁵⁴ *Ídem.*

una exhortación a cambiar de hábitos, costumbres y conductas para seguir a Cristo y llegar a la vida eterna.

Juan comenzó a relatar sus visiones. Al principio, vio a Dios en el trono, el Libro sellado con siete sellos⁵⁵, esto es la Biblia, y el Cordero, símbolo de Cristo.

⁵⁵ El siete es un número que se repite en reiteradas ocasiones en las Sagradas Escrituras, se trata del número perfecto que significa la plenitud.



Fig 1. *Visión del Cordero* ⁵⁶

⁵⁶ Beato de Facundo. “Visión del Cordero”. Club Bibliófilo Editorial. Facsímiles de Códices Medievales. Disponible en: <http://www.cbveditores.com/facsimiles/43-beato-de-facundo-beato->

Más adelante, tuvo la visión de los Cuatro Jinetes: la guerra, el hambre, la peste y la muerte asolarían la tierra y se sucederían también terremotos y otros fenómenos producidos por “la cólera del Cordero”. (6, 17).

de-fernando-i-y-dona-sancha-s-xi.html (consultado el 15 de febrero de 2012)

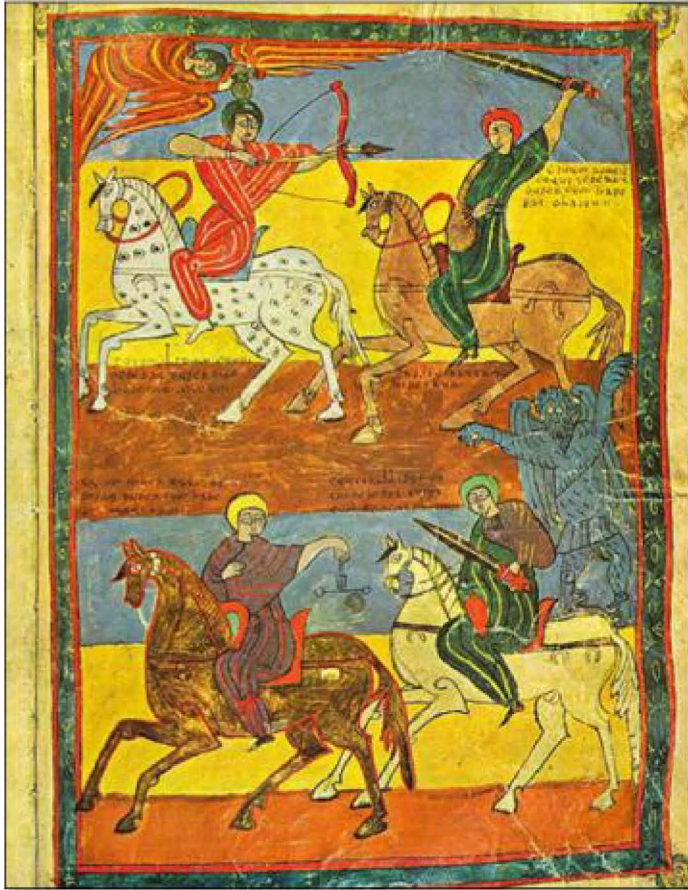


Fig 2. Los cuatro jinetes del Apocalipsis ⁵⁷

⁵⁷ Beato de Liébana. “Los cuatro jinetes”. *Revista Historias del Orbis Terrarum*. Disponible en: <https://historiasdelorbisterrarum.wordpress.com/2014/02/28/beato-de->

Posteriormente, escuchó siete trompetas y vio siete copas derramarse sobre el mundo. Tanto las trompetas como las copas eran imágenes simbólicas de los azotes que Dios enviaría para castigar a los pecadores. Granizo, estrellas de fuego, plagas de langostas, de humo y azufre, tinieblas y sequías se extenderían por todos lados.

“El séptimo ángel vació su copa en el aire. Entonces se escuchó en el Santuario una palabra que venía del trono y que decía: ‘Ya está hecho.’ Y hubo relámpagos, retumbar de truenos y un violento terremoto”. (16, 17 y18).

También Juan vio a la Bestia⁵⁸ que habría de enfrentarse al Cordero: “Apareció también otra señal: un enorme Monstruo rojo como el fuego, con siete cabezas y diez cuernos”. (12, 3)⁵⁹. Empezaría, entonces, la batalla en el

liebana-y-los-comentarios-al-apocalipsis-de-san-juan/ (consultado el 15 de febrero de 2012)

⁵⁸ El 666 es el número de la Bestia; es un número imperfecto que señala que el poder del mal no es invencible.

⁵⁹ Según el Apocalipsis, la Bestia tiene 7 cabezas y 10 cuernos. El número 10 es otro número imperfecto que indica que el poder de la Bestia será destruido.

Gabriela Vasquez

cielo y San Miguel y los ángeles lucharían contra la Bestia, la cual sería arrojada de las alturas. Una vez en la tierra, trataría de detener la victoria de Cristo maravillando y engañando a los hombres con sus maléficos prodigios. San Juan advirtió, además, que quienes la siguieran, sufrirían la ira de Dios.

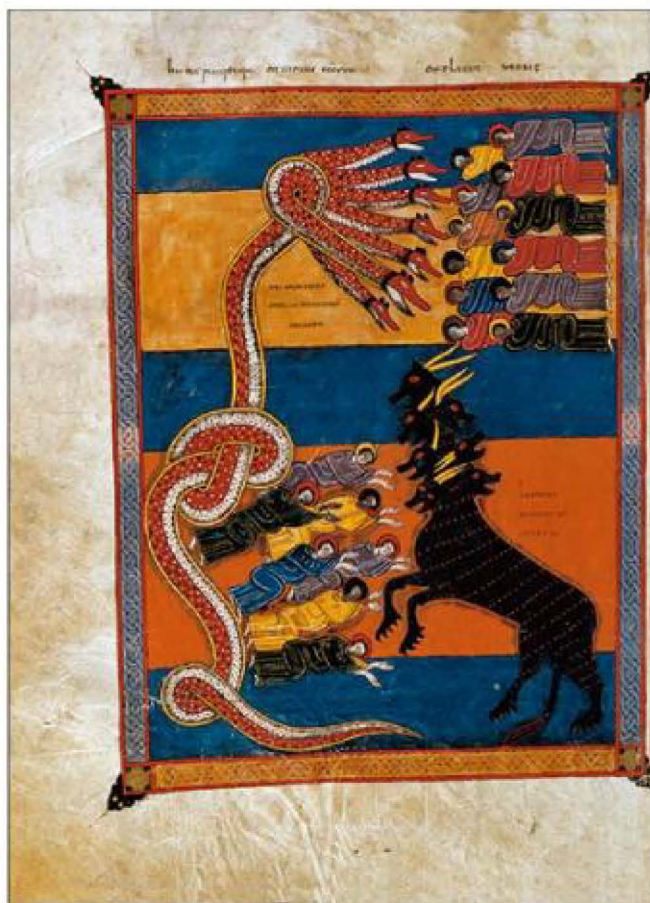


Fig 3. Adoración de la Bestia⁶⁰

⁶⁰ Beato de Facundo. “Adoración de la Bestia”. *Club Bibliófilo Editorial*. Facsímiles de Códices Medievales. Disponible en: <http://www.cbveditores.com/facsimiles/43-beato-de-facundo-beato->

Otra de las visiones es la de Babilonia, descrita como la enemiga de Dios, la guarida de los pecadores y de Satanás. *“Babilonia la Grande, madre de las prostitutas y de los abominables ídolos de todo el mundo”* (17, 5) sería destruida por ser el lugar de perdición y pecado y tras su desaparición, se oirían cantos en el cielo.

A continuación, Juan fue testigo de las dos batallas finales entre la Bestia y el Cordero. Luego de la primera, Satanás sería encadenado por mil años:

“Después, un ángel bajó del cielo, llevando en la mano la llave del Abismo y además una enorme cadena. Agarró al Monstruo, la serpiente antigua, o sea, Satanás, el diablo, y lo encadenó por mil años. Lo arrojó al Abismo, y cerró su entrada con llave, y la aseguró con candados, para que en adelante ya no engañara a las naciones, hasta que pasen mil años. Después será dejado en libertad por un poco tiempo”. (20, 1-4).

de-fernando-i-y-dona-sancha-s-xi.html (consultado el 15 de febrero de 2012)

Este es el pasaje del Apocalipsis que ha llevado a confusiones y comentarios equivocados, del cual han surgido posteriormente las corrientes milenaristas.

Pasados los mil años, Satanás sería liberado y atacaría por última vez junto a Gog y Magog. *“Y cuando se cumplan los mil años, Satanás será liberado de su prisión, saliendo a engañar a las naciones de los cuatro extremos de la tierra”*. (20, 7 y 8). Sería la batalla final, el Armagedón, el enfrentamiento entre El Cordero y la Bestia. Satanás sería derrotado definitivamente por Cristo y arrojado al fuego de azufre y su tormento duraría para siempre. Entonces, resucitarían los muertos y llegaría el Juicio Final donde cada hombre sería juzgado individualmente por sus acciones y condenado o salvado para siempre.

Al final del libro, Juan logró ver la futura Jerusalén celeste, la ciudad espiritual de todos los justos. El Apocalipsis termina con las palabras de Cristo, que está por venir por segunda vez, pero no se sabe exactamente el momento: *“Mira que vuelvo pronto”*. (22, 7).

Milenarismo

De la lectura del texto de San Juan se desprende la idea de los mil años del reino de Cristo anteriores a la batalla final con Satanás, idea que ejercerá una profunda influencia durante el Medioevo.

Para algunos Padres de la Iglesia, como Papías, Ireneo y Tertuliano, esos mil años habían de ser una especie de restauración del Paraíso terrenal; años de felicidad, paz y fertilidad:

“Vendrán días -escribe Ireneo- en que las viñas crecerán cada una con diez mil cepas, en cada cepa habrá diez mil ramas, y en cada rama diez mil sarmientos, y en cada sarmiento diez mil racimos, y en cada racimo diez mil uvas, y de cada uva se sacarán mil litros de vino”.⁶¹

Ahora bien, no todos interpretaban las Escrituras de esa manera. Muchos, en cambio, consideraban que se estaban transitando esos mil años, al cabo de los cuales llegaría el Juicio Final. Quienes pensaban de esta forma, trataban de saber en qué momento se producirían los acontecimientos

⁶¹ Ireneo citado por Carozzi, Claude. *op. cit.*, p. 25.

descriptos por San Juan y tomaron los mil años como una cifra exacta, por lo que empezaron a especular acerca de la fecha en la que se cumpliría el plazo. Pero, ¿por dónde empezar a contar y calcular los mil años? ¿desde la fundación de Roma? ¿desde la Encarnación de Cristo o su Pasión? Y, durante el Medioevo, ¿desde la caída del Imperio de Occidente? En realidad, no se sabía cómo realizar dichos cálculos.

Ese deseo de conocer el momento exacto de la llegada del fin no se manifestó durante los primeros tiempos del cristianismo. Como explica Carozzi: *“La expectativa milenarista de los dos primeros siglos no parece haberse basado en especulaciones cronológicas precisas. (...) No se calculaba la fecha del fin de los tiempos”*.⁶² Sin embargo, en el siglo III comenzaron, con Hipólito, las primeras especulaciones. Más adelante se pensó que el fin del mundo llegaría en el 500 y hasta en el 800. Así, por ejemplo, Beato de Liébana escribía: *“Estos mil años se refieren a este mundo, no a la vida eterna. La Iglesia reinará durante mil*

⁶² Carozzi, Claude. *op. cit.*, p. 32.

años, esto es, hasta el final de este mundo”.⁶³ Este monje, entonces, ya a fines del siglo VIII compartía la creencia de que el fin del mundo estaba muy cerca⁶⁴.

Pero al pasar esas fechas y no producirse el fin de los tiempos eran necesarios cálculos nuevos. Es importante apuntar que Carlomagno, coronado emperador en el 800, no fue considerado como el emperador de los últimos tiempos; más bien se creyó que su reinado iniciaba una nueva etapa. El año 1000 significó para muchos el momento en el cual se cumpliría todo lo mencionado en el Apocalipsis pero, pasado ese año sin ningún signo, se propusieron nuevos plazos. Por ello, Claude Carozzi considera que a nadie, con un mínimo de educación, podía aterrorizar la llegada del fin del mundo con tantas fechas fallidas.⁶⁵

Frente a los que pensaban que los mil años eran una cifra real, concreta y posible de ser calculada, otros, en cambio,

⁶³ Beato de Liébana citado por González Jiménez, Manuel (2009). “Beato de Liébana, profeta del milenio”. En *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* 37. p. 130.

⁶⁴ González Echegaray, Joaquín (1999). “Beato de Liébana y los terrores del año 800”. En *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval coordinado por José Ignacio de la Iglesia Duarte*.

⁶⁵ Carozzi, Claude. *op. cit.*

pensaban que era un número simbólico que se refería a un futuro lejano, imposible de ser estimado. Entre estos últimos, se encontraba San Agustín, para quien los mil años *significaban “la plenitud de los tiempos”*⁶⁶. Desde el siglo IV, entonces, comenzó a prevalecer la idea del milenio como la totalidad de la historia de la Iglesia, como un período que no se podía calcular, con lo cual, el milenarismo, que buscaba fechas precisas, perdió vigencia aunque no desapareció del todo. Según Focillon:

“Una sociedad muy agitada y, frecuentemente, muy desdichada [como la medieval] es naturalmente propensa no sólo a la lectura literal de los grandes textos de los que salió el milenarismo, sino, en un sentido más general, a la interpretación apocalíptica de la historia, al culto del Dios terrible, a la espera del Juicio”.⁶⁷

Por su lado, Manuel González Jiménez agrega:

“...la idea del final de los tiempos en un momento más o menos próximo no se desarraigó de la conciencia europea, a pesar de

⁶⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁶⁷ Focillon, Henri. *op. cit.*, p. 65.

que todas las previsiones resultasen fallidas, como sucediera el año 1000 o el año 1033. La persistencia del mito, de la creencia y expectativas milenaristas nos muestran bien a las claras que se trataba de algo profundamente enraizado en el subconsciente colectivo”.⁶⁸

De este modo, el pensamiento milenarista logró sobrevivir el Medioevo y continuar a lo largo de la Modernidad; incluso ha llegado hasta la actualidad, en la conciencia colectiva y en el contenido de numerosas sectas.

II. La Edad Media

Religiosidad medieval

Mientras que la religión es un conjunto de creencias y dogmas, ordenada y jerarquizada, la religiosidad es, en cambio, la manera en que un individuo o grupo comprenden lo religioso de una manera particular, mezclada con ingredientes propios, esto es, tradiciones y rituales de larga data.

⁶⁸ González Jiménez, Manuel. *op. cit.* p. 125.

Durante los primeros tiempos, la verdadera conversión al cristianismo, es decir, la conversión espiritual y profunda se dio sólo en pocas personas. La mayoría de las conversiones de pueblos o comunidades enteras, analfabetas o con muy escasa formación, eran conversiones impuestas y bautismos colectivos que convivían con las prácticas de antiguos ritos. En otras palabras, tales conversiones eran superficiales y estaban muy mezcladas con el paganismo.

“La Iglesia tuvo que asimilar, sobre todo en el ámbito parroquial –escribe Giovanni Cherubini-, muchos ritos propiciatorios, prácticas animistas y formas de magia. El párroco mismo no eludía, en algunos casos, la práctica de las artes mágicas sin despertar ningún escándalo en las almas sencillas de los parroquianos, que percibían este hecho como una de las manifestaciones de su función sagrada”.⁶⁹

⁶⁹ Cherubini, Giovanni. “El campesino y el trabajo de campo”. En: *Le Goff, Jacques y otros (1999). El hombre medieval*. Madrid: Alianza, p. 144.

Así, la religión cristiana no era comprendida de la misma manera por todas las comunidades medievales. Los campesinos, por ejemplo, eran supersticiosos y mezclaban las oraciones con ritos heredados de generaciones pasadas y los clérigos difícilmente podían combatir el pensamiento pagano que subyacía en sus feligreses debido a su escasa instrucción. Según Jan Dhondt:

“La credulidad supersticiosa del pueblo es tanto más comprensible cuanto que el nivel espiritual y la formación religiosa de los sacerdotes eran absolutamente insuficientes, hasta el punto de que muchos de ellos ni siquiera sabían el Padre Nuestro”.⁷⁰

Es decir, durante los primeros tiempos de la Edad Media, como lo indica Heinrich Fichtenau, “...se tiene la impresión de que toda la sociedad carolingia conservaba, bajo un sutil barniz de cristianismo, una sustancia espiritual muy próxima al paganismo e incluso a la religiosidad mágica”.⁷¹

⁷⁰ Dhondt, Jan (1971). “La Alta Edad Media”. *Historia Universal Siglo XXI*. Vol. 10. Madrid: Siglo XXI, p. 110.

⁷¹ Fichtenau, Heinrich, citado por Dhondt, Jan. *op. cit.*, p. 108.

El alto clero, en cambio, además de rico, aristocrático y poderoso, había recibido una educación y formación más amplia y completa, lo cual lo diferenciaba del resto de los párrocos, muy cercanos a sus fieles, en cuanto a sus concepciones religiosas. *“Entre la cultura del alto clero – obispos, maestros, curiales, etc.- y la del clero inferior existía un abismo”*.⁷²

Debido a que la gran mayoría de los hombres y mujeres medievales eran analfabetos, la palabra oral adquiría gran fuerza; así, anécdotas, instrucciones morales y religiosas pasaban de generación en generación. Por ello, dice Jacques Le Goff, el cristianismo de aquellos tiempos era un cristianismo de tradición y memoria.⁷³ Y para ayudar al pueblo a mantener su memoria estaban las imágenes, pintadas o esculpidas, que también fueron utilizadas por la Iglesia para adoctrinar a sus fieles. El Papa Gregorio Magno escribió hacia el año 600: *“...lo que la escritura es para aquellos que saben leer, lo es la pintura para los*

⁷² Llorca, Bernardino, García-Villalosa, Ricardo y Montalbán (1976). *Historia de la Iglesia Católica*. Tomo II. Madrid: Católica, p. 225.

⁷³ Le Goff, Jacques. *op. cit.*, p. 40.

*analfabetos que la miran, porque en ésta pueden leer los que no conocen las letras; así que, principalmente, la pintura sirve de lección a las gentes’ ”.*⁷⁴ Así, la pintura y la escultura, más que expresiones artísticas, fueron, sin duda, instrumentos de formación con un fuerte contenido didáctico e ideológico⁷⁵.

Las ilustraciones de las Sagradas Escrituras desempeñaron un papel importante en el adoctrinamiento de los fieles iletrados porque, como dice Focillon, la medieval era una cultura visual que se propagaba a las multitudes por los ojos. Beato de Liébana (siglo VIII), por ejemplo, ilustró y comentó las Sagradas Escrituras y sus famosos Comentarios del Apocalipsis ejercieron una gran influencia en su época y etapas posteriores. Estas ilustraciones *“sirvieron de modelo para los artistas que esculpieron los capiteles y pintaron los murales de las iglesias románicas y posteriormente góticas. La temática de las ilustraciones del Apocalipsis constituyó el soporte argumental de la*

⁷⁴ Gregorio Magno citado por Castelnuovo, Enrico. “El artista”. En: *Le Goff, Jacques y otros. op. cit.*, p. 226.

⁷⁵ Le Goff, Jacques. *op. cit.*, p. 41.

religiosidad del periodo...”.⁷⁶ En ellas, se representaba el enfrentamiento de las fuerzas del Bien y el Mal y, también, el triunfo de las primeras, sobre las segundas. Más tarde, Beato de Facundo (siglo XI) también ilustró el Apocalipsis con imágenes cargadas de simbolismo.

Los símbolos seducían y los números asombraban a hombres y mujeres de aquella época. Se consideraba que el tres era el número de la Trinidad; el cuatro, el número de los evangelistas y de las virtudes cardinales; el siete, el número de los siete dones de Dios, los siete sacramentos y los siete pecados capitales; el diez, el número del Decálogo, de los mandamientos de Dios y de la Iglesia y el doce, el número de los apóstoles. Además, se creía que el Apocalipsis revelaba un universo de números simbólicos donde estaban escritos el sentido y el destino ocultos de la humanidad, incluido el milenio, esos mil años tan temidos y, a la vez, esperados.⁷⁷

Las personas, entonces, estaban inmersas en un mundo de símbolos, supersticiones, magia y viejas prácticas que el

⁷⁶ Garrido Ramos, Beatriz. *op. cit.* p. 57 y 58.

⁷⁷ Le Goff, Jacques. *op. cit.*, pp. 40 y 41.

cristianismo se esforzaba por desterrar. Al respecto, Jacques Heers escribe:

“Antiguas supersticiones o ritos más o menos mágicos rememoran las tradiciones paganas que el esfuerzo de evangelización sólo había extirpado temporalmente. (...) el conocimiento superficial de las Escrituras favoreció también un tipo de religión familiar, ligada especialmente al culto de los santos y las reliquias; este culto pasó entonces a ocupar un lugar destacado en la vida popular, hecho que explica la multiplicación e intensificación de las peregrinaciones...”⁷⁸

Las limosnas, mortificaciones, el culto a las reliquias y las peregrinaciones a lugares santos como, por ejemplo, Santiago de Compostela, Roma y Jerusalén, se multiplicaron durante ese tiempo y se convirtieron en una práctica esencial, casi obligatoria en la vida de cada cristiano, ya que eran modos de hacer penitencia y purificarse para ganar el cielo. Las reliquias actuaban además como aglutinante de la comunidad y cada pueblo

⁷⁸ Heers, Jacques (1984). *Historia de la Edad Media*. Barcelona: Labor, p. 105.

quería sus propios santos patronos con quienes sentirse identificado. Es decir, se necesitaba palpar la divinidad, tenerla cerca y, para ello, estaban las reliquias y las tumbas que se convirtieron en los vínculos entre los vivos y los muertos, entre los individuos y Dios.

En el siglo X comenzó la reforma monástica que trajo aparejada una renovación espiritual que afectó no sólo a los clérigos sino a la comunidad en general. La simonía era un signo evidente del desorden moral existente y muchos vieron en estos pecados la causa de la llegada del fin.⁷⁹

Tanto la Reforma como posteriormente las Cruzadas fueron entendidas como obras de purificación. El objeto era conducir al pueblo cristiano a la salvación y la vida eterna y evitar el infierno, el cual se había convertido en una obsesión para el hombre medieval.

“Imagen obsesionante y abrumadora, el infierno no cesaba de estar presente —dice Duby—. Era quizás el germen más virulento de los temores que atenazaban a la gente de entonces, que se sentía amenazada por el pecado, temía ser castigada e intentaba eludir la

⁷⁹ Duby, Georges. *op. cit.*, p. 84.

condenación por todos los medios, oraciones, penitencias, talismanes”.⁸⁰

De manera maniquea, se consideró en la Edad Media al individuo como criatura de Dios o como un ser pecador:

“Esta visión pesimista del hombre, débil, vicioso, humillado frente a Dios, se encuentra a lo largo de todo el Medioevo, pero está más acentuada durante la Alta Edad Media, entre los siglos IV y X- y aun en los siglos XI y XII- mientras que la imagen optimista del hombre, reflejo de la imagen divina capaz de continuar en al tierra la creación y capaz de salvarse, tiende a predominar a partir de los siglos XII y XIII”.⁸¹

Así, hombres y mujeres del Medioevo vivían atormentados por el pecado, temían el Juicio Final y el castigo eterno. Para Georges Duby:

“...lo que más temían (...) los hombres de esa época era el juicio, el castigo en el más allá. Basta mirar en torno, a lo que resta del arte medieval, para quedar sorprendido por el

⁸⁰ *Ídem* (1995). Año 1000, año 2000; *la huella de nuestros miedos*. Santiago de Chile: Andrés Bello, p. 130.

⁸¹ Le Goff, Jacques. *op. cit.*, p. 14.

espacio que ocupan las representaciones de los tormentos del infierno”.⁸²

Vinculado al temor al castigo divino, está el temor al demonio y sus manifestaciones. Jacques Le Goff lo comenta en estos términos:

“Así pues, los hombres de la Edad Media se ven constantemente divididos entre Dios y Satanás. Este no es menos real que aquel, incluso es menos ávido de encarnaciones y de apariciones. Es cierto que la iconografía puede representarle bajo una forma simbólica: es la serpiente del pecado original (...) Pero se le representa sobre todo bajo ciertos aspectos más o menos antropomórficos. En cada instante, cada hombre de la Edad Media corre el peligro de verlo manifestarse. Él es el contenido de esa terrible angustia que los atenaza casi a cada instante: ¡la angustia de verlo aparecer! Cada cual se ve constantemente espiado por el `viejo enemigo del género humano´”.⁸³

⁸² Duby, Georges. *Año 1000... op. cit.*, p. 128.

⁸³ Le Goff, Jaques (1999). *La civilización del Occidente medieval*. Buenos Aires: Paidós. pp. 138 y 139.

En pocas palabras, el autor considera que el pensamiento y comportamiento del hombre medieval están dominados por un maniqueísmo más o menos consciente en el que se encuentra a Dios, por un lado, y al demonio, por el otro, y dicha división domina, además, la vida moral, como la social y la política.⁸⁴

Ahora bien, se puede decir que estos temores estuvieron presentes en el año mil, pero también lo estuvieron antes y continuaron después, a lo largo de todo el período. Como dice Henri Focillon, “La idea del Apocalipsis escolta toda la Edad Media...”⁸⁵ y más adelante agrega que tal idea puede considerarse como “...un elemento esencial del pensamiento religioso en Occidente”.⁸⁶

Año mil

Respecto del año mil, Manuel González Jiménez apunta que había motivos para los “terrores”, pero que éstos eran más bien concretos y tangibles y no provocados por las profecías milenaristas:

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ Focillon, Henri. *op. cit.*, p. 69.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 70.

“Había, sin duda, motivo para los ‘terrores’, no unos terrores psicológicos producto de la imaginación o de la predicación de algún exaltado milenarista de los muchos que agitarían la conciencia y los miedos de los europeos a lo largo de la Edad Media. Se trataba de miedos y de terrores físicos y perfectamente tangibles”.⁸⁷

Entre estos “terrores” físicos y tangibles, el autor menciona las hambrunas y epidemias que asolaban con frecuencia al mundo medieval. Ahora bien, además de estos terrores concretos, subsiste el problema de los “terrores del año mil”.

El año mil fue un año de contrastes y una fecha que articuló la Edad Media, señala Focillon⁸⁸. Fue un año crucial, un año en el que se encontraban ya las fuerzas que iban a modelar la Europa de los siglos siguientes. Según Luis Adão Da Fonseca:

“El año mil, en su pobreza, en medio de sus limitaciones, pero también con sus aspiraciones, es para nosotros (...) algo así

⁸⁷ González Jiménez, Manuel. *op. cit.* p. 122.

⁸⁸ Focillon, Henri. *op. cit.*, p. 53.

como uno de esos 'tiempos originales' verdaderamente nucleares de nuestra cultura y de nuestra civilización".⁸⁹

La Europa del año mil era una Europa oscura para Guy Bois⁹⁰; una Europa amenazada, dividida y débil. Amenazada por pueblos invasores, por los musulmanes, por ejemplo, que avanzaban sobre la península ibérica y por otros grupos que asolaban el norte; dividida, porque el imperio no era todavía fuerte y cada reino seguía su vida propia. En Francia, se había iniciado ya la dinastía de los Capetos hacia el 987 y en Inglaterra los daneses serían los dueños de las islas años más tarde, en el 1013. También era una Europa débil porque Roma había perdido poder como centro de la Cristiandad. En algunos lugares la fe avanzaba, mientras que en otros, retrocedía; así, los rusos se convirtieron hacia el 988 y en el 1000, los húngaros, pero, en otras latitudes, la cristiandad, asediada por pueblos bárbaros, perdía terreno.

⁸⁹ Da Fonseca, Luis Adão (1984). "La cristiandad medieval". Historia Universal. Tomo V. Pamplona: EUNSA, p. 27.

⁹⁰ Bois, Guy (1991). *La revolución del año mil*. Barcelona: Crítica.

Silvestre II fue el Papa del año 1000 y Otón III, el Emperador de ese tiempo. Su deseo era restaurar el Imperio, volver a la unidad, al orden perdido e instaurar una monarquía universal. Sin embargo, fue un intento tanto admirable como quimérico, escribe Focillon.

“El adolescente en quien recae el terrible peso del Imperio es a la vez un héroe de novela, un político idealista y un santo. Ha soñado sucesivamente en el imperio del mundo y en el renunciamiento absoluto a las vanidades humanas”.⁹¹

Ese imperio soñado no era un imperio compacto, con un riguroso trazado de fronteras, era más bien, continúa el autor, un imperio de lazos espirituales donde las nuevas naciones cristianas podrían vivir y desenvolverse sin sujeciones ni ataduras feudales.⁹² Focillon destaca la estrecha unión entre el Imperio y el Papado en aquel momento, mientras que otro historiador considera que no existió tal unión en pie de igualdad sino que el emperador

⁹¹ Focillon, Henri. *op. cit.*, pp. 209 y 210.

⁹² *Ibidem*, p. 217.

vio en la Iglesia una servidora para cumplir con su idea de monarquía universal:

“Un joven romántico y exaltado había de dirigir a partir de ese momento [995] el destino de Occidente. Nunca llegó a ser un hombre maduro y su gobierno sólo puede compararse con una aventura agitada. Y, sin embargo, no puede negarse a este soberano una cierta grandeza trágica. (...) Como emperador se sentía llamado a dirigir el mundo conforma a la voluntad de Dios, pero en la Iglesia sólo vio una servidora suya y consideró al papa prácticamente como uno de sus obispos”.⁹³

Así, la Europa del año mil era una Europa que estaba saliendo de la Antigüedad y estaba comenzando a afianzarse, una Europa golpeada por invasiones, atomizada, débil y temerosa pero cada vez más creyente.

Ahora bien, para estudiar el tema de los terrores del año mil es necesario remitirse a las fuentes para desentrañar de ellas lo que creía y sentía la gente de aquella época. En general, como mencionamos, los letrados formaban un grupo reducido que había dedicado su vida a Dios, de allí su

⁹³ Dhondt, Jan. *op. cit.*, p. 211.

particular visión de la realidad y de los acontecimientos que quedó plasmada en sus obras. “*En los monasterios, que fueron los principales focos culturales de la época de Carlomagno y que volvieron a serlo en el Año Mil, la práctica de la historia se integraba con toda naturalidad – escribe Duby- en los ejercicios religiosos*”.⁹⁴ Fueron entonces estos obispos y monjes letrados quienes impartieron “terrores pedagógicos”⁹⁵ a fin de alejar a los fieles del pecado y acercarlos a la salvación.

Entre los cronistas que por aquel entonces se ocuparon de escribir sobre el año mil y el Apocalipsis se encuentran, por ejemplo, a Abbon de Fleury, Raúl Glaber, Sigeberto de Gemloux, San Medardo de Soissons y Adso, entre otros.

Según Henri Focillon, Raúl Glaber creía que el fin de los tiempos estaba muy próximo. “Cumplidos los mil años, pronto Satanás será desencadenado –escribió-.”⁹⁶ En el mes de setiembre del año mil apareció en el cielo un cometa y anotó al respecto:

⁹⁴ Duby, Georges. El año mil.... *op. cit.*, p. 15.

⁹⁵ Barthélemy, Dominique. *op. cit.* p. 28.

⁹⁶ Glaber, Raúl, citado por Focillon, Henri. *op. cit.*, p.p. 86 y 87.

“...este fenómeno no se manifiesta jamás a los hombres, en el universo, sin anunciar con certeza algún acontecimiento misterioso y terrible. Así, pronto sobrevino un incendio que consumió la iglesia de San Miguel Arcángel...”⁹⁷

Glaber no era ajeno a lo que sucedía y se percibía a su alrededor; temía a Satanás y se impresionaba con los fenómenos naturales, como todos sus contemporáneos.

Por su lado, Sigeberto de Gemloux y San Medardo de Soissons refirieron en sus escritos la aparición durante el año mil de un dragón celestial y también la inminencia de un gran terremoto. El primero, escribió: *“Se viven en ese momento (...) muchos prodigios, un terrible temblor de tierra, un cometa de estela fulgurante; la irrupción luminosa invade hasta el interior de las casas y, por una fractura del cielo, aparece la imagen de una serpiente”*.⁹⁸

Antes del año mil, alrededor de 960, Bernardo también anunció el fin del mundo y tiempo más tarde, se extendieron los mismos rumores. Abbon de Fleury, por

⁹⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁹⁸ Gemloux, Sigeberto de, citado por Duby, Georges en: *El año mil... op. cit.*, p. 27.

ejemplo, había oído a un predicador en París, anunciar para el milenio el fin de los tiempos y el Juicio Final⁹⁹. Al mismo tiempo, un monje de la Abadía de Saint-Benoît-sur-Loire escribió:

“Me han dicho que en año 994 había sacerdotes en París que anunciaban el fin del mundo” y agrega: “Son unos locos”, “Basta abrir el texto sagrado, la Biblia, para ver, Jesús lo dijo, que nunca sabremos ni el día ni la hora. Predecir el futuro, afirmar que ese acontecimiento aterrador que todo el mundo espera se va a producir en tal o cual momento, es atentar contra la fe”.¹⁰⁰

Así, cartas, sermones y rumores populares atestiguaban la creencia en la proximidad del fin de los tiempos. También las hambrunas y epidemias, como la del mal de los ardientes de 997, preocuparon a las personas, quienes pensaron que eran señales indiscutibles y seguras de que se estaba cumpliendo lo escrito en el Apocalipsis.

⁹⁹ Focillon, Henri. *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁰ Citado por Duby, Georges. *Año 1000... op. cit.*, p. 20.

“En esa época –anota Raúl Glaber sobre el mal de los ardientes- hacía estragos entre los hombres un flagelo terrible, un fuego oculto que, cuando arremetía contra un miembro, lo consumía y lo separaba del cuerpo; en el espacio de una noche, la mayoría eran devorados completamente por esta horrenda combustión. Se halló entonces en la memoria de numerosos santos el remedio para peste tan aterradora...”¹⁰¹

Al igual que éste, otros testimonios muestran cómo se buscaba refugio en la oración, las reliquias y los santos para curar las enfermedades y para calmar, también, los temores provocados por los fenómenos naturales, considerados, todos, como castigos divinos por los pecados cometidos. Ahora bien, estas preocupaciones no pasaron de ser tales y no se convirtieron en oleadas de espanto colectivo.

A fines del siglo XV, con el triunfo del nuevo humanismo, apareció la primera descripción de los terrores del año mil, señala Georges Duby¹⁰².

¹⁰¹ Glaber, Raúl, citado por Duby, Georges en: *El año mil... op. cit.*, p. 81.

¹⁰² Duby, Georges. *El año mil... op. cit.*, p. 11.

“El retrato refleja el desprecio que profesaba la joven cultura occidental por los siglos sombríos y toscos de los que procedía y de los que renegaba para mirar, más allá del abismo bárbaro, hacia la antigüedad, su modelo. En el centro de las tinieblas medievales, el Año Mil, antítesis del Renacimiento, ofrecía el espectáculo de la muerte...”.¹⁰³

De todos modos, fueron los historiadores románticos del siglo XIX quienes se ocuparon de escribir ampliamente acerca de dicho tema. Así, por ejemplo, Henri Martín, en su *Historia de Francia* (1885) escribió:

“Al aproximarse la funesta fecha (el comienzo del año mil) afluyeron incesantemente las masas populares a iglesias, capillas y toda clase de centros consagrados a Dios. Temblando de miedo, las gentes esperaban que sonasen en el cielo las siete trompetas de los siete ángeles del Juicio Universal”.¹⁰⁴

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ Martín, Henri citado por Dhondt, Jan. *op. cit.*, p. 263.

Otras obras como ésta, colaboraron con la difusión de la errónea idea de los terrores del año mil, hasta el punto de convencer a muchos y ser considerada verdad.

Nuevas investigaciones históricas pusieron de manifiesto que los escritores del siglo XIX estaban equivocados. Duby, por ejemplo, señaló:

“Los terrores del año mil son una leyenda romántica. Los historiadores del siglo XIX imaginaron que la inminencia del milenio suscitó una especie de pánico colectivo, que la gente moría de miedo, que regalaba todas sus posesiones. Es falso”.¹⁰⁵

Es decir, entonces, los hombres del año mil esperaban el fin del mundo pero no estaban en un estado de pánico permanente como lo habían afirmado los autores decimonónicos.

Jan Dhondt, por su lado, agrega que existían variados sistemas de medición en aquella época, los cuales eran imprecisos y, por lo tanto, no pudo haber unanimidad al considerar la llegada del año mil:

¹⁰⁵ Duby, Georges. *Año 1000... op. cit.*, p. 20.

“Debemos insistir en primer lugar en que no existió en absoluto un ‘terror del año 1000’, en el sentido de un movimiento de pánico ante el inminente final del primer milenio de nuestra era. Por entonces existían, en efecto, diferentes sistemas de medición de tiempo, y, conforme al usual en aquella época, el año 1000 después de Cristo se situó entre el 979 y el 1033”.¹⁰⁶

Además, este autor sostiene que sólo en Francia se evidenció tal tensión alrededor del año mil, y no en otras naciones.¹⁰⁷

Es importante señalar que la Iglesia mantuvo una actitud prudente con respecto a estas creencias, opina Heers. Es decir, no se han encontrado referencias al fin del mundo en escritos oficiales.

“Había (...) una insigne prudencia canónica – agrega Focillon-, pues la Iglesia no tenía interés en ver desmentido por los hechos un texto revelado. Para las mentes superiores e incluso para las mentes simplemente lúcidas, el valor

¹⁰⁶ Dhondt, Jan. *op. cit.*, p. 263.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 264.

del Apocalipsis seguía estando fuera de toda posible discusión...”.¹⁰⁸

En pocas palabras, los terrores y el pánico alrededor del año mil fueron más bien una invención de autores del siglo XIX, que una realidad concreta; sin embargo, se debe destacar la existencia de una cierta intranquilidad que afectó a las gentes sencillas más que a las instruidas, ya que las primeras mezclaban la religión con supersticiones y eran más propensas a sueños, fantasías y temores, que las segundas, más preparadas y formadas. Igualmente, Henri Focillon aclara que tales temores tampoco deben entenderse como herejías, justamente por tratarse de simples temores que estuvieron presentes a lo largo de toda la Edad Media.

El Apocalipsis después del año mil

“Pero pasó el año Mil sin que nada sucediera –señala Manuel González Jiménez-. Quedaba aún otro Milenio que celebrar: el de la Redención, que debía tener lugar el año

¹⁰⁸ Focillon, Henri. *op. cit.*, p. 94.

1033”.¹⁰⁹ Es decir, la creencia de la llegada del fin de los tiempos no desapareció y las especulaciones cronológicas continuaron después de pasado el año mil.

Según Georges Duby, a lo largo del Medioevo, los ritos funerarios y la celebración de los difuntos eran más importantes que los nacimientos de las personas ya que estos últimos eran menos conocidos e inciertos. De esta manera, se puede pensar que se vivió con más ansias y expectativas el año 1033, correspondiente a la muerte de Jesús. “La era cristiana partía, ciertamente, de la Encarnación. Pero, pasado el Año mil sin perjuicio –se pregunta Duby-, ¿no había que trasladar la espera hasta el año 1033, tenido por el milenario de la Pasión?”¹¹⁰

Así, después del milenio, nuevas señales pusieron en alerta a muchos: la aparición de una ballena de gran tamaño en 1004 fue considerada como un “presagio marino” de lo que estaba por venir; el meteoro de 1022 y los “combates de estrellas”¹¹¹ del año siguiente, causaron, a su vez,

¹⁰⁹ González Jiménez, Manuel. *op. cit.* p. 123 y 124.

¹¹⁰ Duby, Georges. *El año mil... op. cit.*, p. 31.

¹¹¹ Ademar de Chabannes escribió que se vieron estrellas luchar en el cielo en 1023, tal como lo hacían las potencias en la tierra. Ver: Duby, Georges. *El año mil... op. cit.*, pp. 79 y 80.

conmoción. Por otro lado, la hambruna de 1033, producida justamente en el año mil de la Pasión de Cristo, fue vivida como un castigo de Dios por los pecados cometidos. Raúl Glaber escribió: “Se creía que el orden de las estaciones y las leyes de los elementos que hasta entonces habían gobernado el mundo, habían caído en el caos eterno, y se temía el fin del género humano”.¹¹² Un eclipse producido durante ese mismo año fue otro signo interpretado como la señal de que el fin del mundo estaba muy próximo.

“Ese mismo año, el milésimo de la Pasión del Señor (...), se produjo un eclipse u oscurecimiento del sol (...) y fue verdaderamente terrible. El sol tomó el color del zafiro y llevaba en su parte superior la imagen de la luna (...). Los hombres, al mirarse unos a otros, se veían pálidos como muertos. Todas las cosas parecían inmersas en un vapor azafranado. Entonces, un estupor y un espanto inmensos se apoderaron del corazón de los hombres. Bien comprendían que este espectáculo presagiaba que alguna lamentable plaga iba a abatirse sobre el género humano”.¹¹³

¹¹² Glaber, Raúl, citado por Focillon, Henri. *op. cit.*, p. 90.

¹¹³ *Ídem*, citado por Duby, Georges. *El año mil.... op. cit.*, p. 78.

Para Claude Carozzi, Glaber, a pesar de algunos de sus comentarios, está lejos de vincular el milenio con llegada del fin del mundo; más bien lo que refiere es la esperanza común, por aquel tiempo, de una renovación en todos los órdenes. Para fundamentar su postura, cita al propio monje: “Era como si el mundo, cambiando de vestimenta y sacudiéndose la vejez, se hubiera puesto un manto blanco de iglesias”.¹¹⁴ En efecto, sobre el año 1033, Glaber también escribió:

“El año milésimo de la Pasión del Señor, sucediendo al hambre desastrosa, las lluvias de las nubes se aplacaron obedeciendo a la bondad y la misericordia divinas. El cielo comenzó a reír, a iluminarse, y se animó con vientos favorables. Con su serenidad y su paz mostraba la magnanimidad del Creador”.¹¹⁵

Sin embargo, estas palabras del cronista están lejos de reflejar un optimismo y esperanza generalizados; muchos, sumidos en la superstición, temían lo peor ante los fenómenos naturales que se sucedían. En 1044, por

¹¹⁴ *Ídem*, citado por Carozzi, Claude. *op. cit.*, p. 69.

¹¹⁵ *Ídem*, citado por Duby, Georges. *El año mil.... op. cit.*, p. 127.

ejemplo, un eclipse volvió a actualizar los temores acerca del fin de los tiempos.

“En estos días hemos sabido por Gui, arzobispo de Reims, que los suyos habían visto la estrella Bósforo, llamada también Lucifer, agitarse una noche (...) como queriendo amenazar a los habitantes de la Tierra. A la vista de iguales prodigios enviados por el cielo [un eclipse y la estrella], muchas personas, espantadas por sus propios vicios, hicieron penitencia y entraron en la vía del enderezamiento”.¹¹⁶

Siglos más tarde, la peste negra de 1348 conmocionó a la Europa medieval y nuevamente se pensó en los castigos divinos y la llegada del Juicio Final. “*La brutalidad del ataque y el carácter mortal de la enfermedad, interpretada como un castigo de Dios –opina Jacques Heers–, afectó profundamente a las gentes despertando en ellas un misticismo exacerbado o incluso llevándoles a ciertas prácticas supersticiosas o mágicas*”.¹¹⁷

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 105 y 106.

¹¹⁷ Heers, Jacques. *op. cit.*, p. 220.

En síntesis, hasta fines del Medioevo, la idea del Apocalipsis no perdió vigencia y se creyó en todo momento que el fin de los tiempos estaba cerca.

Palabras finales

Se puede decir, para terminar, que la idea del fin del mundo ha estado presente a lo largo de todas las épocas, desde la Antigüedad hasta nuestros días, en religiones y sectas también. Las personas se han sentido tentadas a saber cuándo llegaría el final y para ello pensaron y calcularon fechas posibles; además, procuraron por diversos medios estar listas para enfrentar ese momento. Sin embargo, el interés por conocer el último día no fue siempre el mismo; existieron épocas de mayor tensión que otras.

El año mil fue un año clave para la historia de Occidente, fue una fecha crucial, pero no fue un año ni de terrores multitudinarios ni de suicidios masivos, como pensaron algunos autores románticos del siglo XIX. El temor a la llegada del fin del mundo existió pero en forma de una leve inquietud que se manifestó antes, durante y después del año

mil. Como sostiene Henri Focillon, “*este miedo rebasa la estricta cronología del año mil, es anterior a él y no se extingue con él*”.¹¹⁸

La idea apocalíptica pasó de la Antigüedad al Medioevo, después atravesó toda la Edad Moderna hasta llegar a nuestros días, se alejó de las Iglesias y formó sectas¹¹⁹ en las cuales el milenarismo ocupó un lugar central.

La llegada del año 2000 y el comienzo de un nuevo milenio condujo a muchos investigadores a ocuparse nuevamente del tema del Apocalipsis y a hacer interesantes comparaciones entre el año 1000 y el 2000, como la llevada a cabo por Georges Duby¹²⁰; y más de uno también se preocupó por la cercana llegada del fin de los tiempos porque, según este historiador, tal miedo perdura y llega hasta la actualidad debido a que “*todavía nos pesa todo lo que nuestros antepasados más lejanos han hecho y pensado*”.¹²¹

¹¹⁸ Focillon, Henri. *op. cit.*, p. 83.

¹¹⁹ Carozzi, Claude. *op. cit.*, p. 176.

¹²⁰ Duby, Georges. *Año 1000... op. cit.*

¹²¹ *Ibidem*, p. 140.

Así, la idea del Apocalipsis ha acompañado a nuestros predecesores a través de las diferentes épocas y nos acompaña hoy, a nosotros. Se trata de una idea que nos atrae, nos deslumbra y a muchos desvela y obsesiona, como a tantos otros durante el Medioevo.

Bibliografía

Barthélemy, Dominique (2005). *El año mil y la Paz de Dios. La Iglesia y la sociedad feudal*. Granada: Universidad de Granada y Valencia.

Bois, Guy (1991). *La revolución del año mil*. Barcelona: Crítica.

Campuzano Ruiz, Enrique. “Beato de Liébana y los beatos; Una iconografía que marcó una época”. En página web: www.eldiariomontanes.es/especiales/jubileo/puert01.htm (consultado el 15 de febrero de 2003).

Carozzi, Claude (2000). *Visiones apocalípticas en la Edad Media; El fin del mundo y la salvación del alma*. Madrid: Siglo XXI.

Chartier, Roger (1989). “Le monde comme représentation”. En *Annales Économies, Sociétés, Civilisations* Vol. 44, n. 6. pp. 1505-1520.

Dhondt, Jan (1971). “La Alta Edad Media”. *Historia Universal Siglo XXI*. Vol. 10. Madrid: Siglo XXI.

Duby, Georges (2000). *El año mil; una interpretación diferente del milenarismo*. Barcelona: Gedisa.

Duby, Georges (1995). *Año 1000, año 2000; la huella de nuestros miedos*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

Focillon, Henri (1987). *El año mil*. Madrid: Alianza.

Garrido Ramos, Beatriz (2014). “Beato de Liébana y los Comentarios al Apocalipsis de San Juan”. En *Revista Historias del Orbis Terrarum, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas* 7. pp. 50-76.

González Echegaray, Joaquín (1999). “Beato de Liébana y los terrores del año 800”. En *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval coordinado por José Ignacio de la Iglesia Duarte*. pp. 87-100.

González Jiménez, Manuel (2009). “Beato de Liébana, profeta del milenio”. En *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* 37. pp. 121-134.

Heers, Jacques (1984). *Historia de la Edad Media*. Barcelona: Labor.

Historia Universal. Tomo V (1984). Pamplona: EUNSA.

La nueva Biblia latinoamericana (1972). Madrid: Paulinas y Verbo Divino.

Le Goff, Jacques (1999). *La civilización del Occidente medieval*. Buenos Aires: Paidós.

Le Goff, Jacques y otros (1999). *El hombre medieval*. Madrid: Alianza.

López de Hernández, Nelly. *Los manuscritos de Mar Muerto; su importancia para comprender el Judaísmo tardío hasta la destrucción del Segundo Templo y el Cristianismo primitivo*. Mendoza (inédito).

Llorca, Bernardino, García-Villalosa, Ricardo y Montalbán (1976). *Historia de la Iglesia Católica*. Tomo II. Madrid: Católica.

Ruano, Eloy Benito (1979). “*El mito histórico del año mil*”. En *Estudios Humanísticos* 1. pp. 11-32.

Segovia, José de (1999). “*Los profetas del fin del mundo*”. En *La Aventura de la Historia* 14. Madrid.

Vidal, César (1999). “*El día de la Bestia*”. En *La Aventura de la Historia* 14. Madrid.

Imágenes

Beato de Liébana. “*Los cuatro jinetes*”. Revista Historias del Orbis Terrarum. Disponible en: <https://historiasdelorbisterrarum.wordpress.com/2014/02/28/beato-de-liebana-y-los-comentarios-al-apocalipsis-de-san-juan/> (consultado el 15 de febrero de 2012)

Beato de Facundo. “*Adoración de la Bestia*”. Club Bibliófilo Editorial. Facsímiles de Códices Medievales. Disponible en: <http://www.cbveditores.com/facsimiles/43-beato-de-facundo-beato-de-fernando-i-y-dona-sancha-s-xi.html> (consultado el 15 de febrero de 2012)

Beato de Facundo. “*Visión del Cordero*”. Club Bibliófilo Editorial. Facsímiles de Códices Medievales. Disponible en: <http://www.cbveditores.com/facsimiles/43-beato-de->

facundo-beato-de-fernando-i-y-dona-sancha-s-xi.html
(consultado el 15 de febrero de 2012)

Ana Laura Facus

Frida Kahlo desde la perspectiva de género y su posición social en el México de la primera mitad del siglo XX.

Frida Kahlo from the perspective of gender and her social position in Mexico in the first half of the twentieth century.

Resumen

Existieron mujeres que rompieron con los moldes impuestos en la sociedad de su época, una de ellas fue Frida Kahlo. Su vida estuvo atravesada por el dolor y el sufrimiento y supo ocupar un lugar importante en la sociedad mexicana, en una época en la que las mujeres eran relegadas del espacio público. Este trabajo pretende dar una mirada de la artista desde la perspectiva de género y enmarcarla en la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX.

Palabras claves

Frida Kahlo, género, México, sociedad.

Abstract

There were women who broke the mold imposed in the society of their time, one of them was Frida Kahlo. Her life was traversed by pain and suffering and she was able to occupy an important place in Mexican

Ana Laura Facus

society, at a time when women were relegated from public space. This work aims to give a view of the artist from the perspective of gender and frame it in the Mexican society of the first half of the twentieth century.

Keywords

Frida Kahlo, gender, Mexico, society

Es bien conocida la prolífera obra de Frida Kahlo, y los numerosos escritos sobre el tema llevados a cabo por los estudiosos del arte. Son abundantes los estudios enfocados en su vida, centrada en su enfermedad y las dificultades que debió transitar debido al mal que la aquejaba.

Es a comienzo de la década de los noventa cuando se conocen aspectos de la vida privada de la artista, y su figura despierta un interés ascendente que llega hasta nuestros días. Su vida y su obra fueron analizadas y abordadas desde diferentes perspectivas. Desde las estrictamente artísticas hasta las psicoanalíticas. Hasta la industria cinematográfica hollywoodense se hizo eco de la creciente popularidad de la artista.

Las biografías son los escritos que más abundan, entre ellas podemos nombrar a Andrea Kettenmann¹²² quien realiza un completo pasaje por la vida de la artista analizando brevemente sus obras pero centrándose en su historia personal; la biografía escrita por la historiadora del arte

¹²² Kettenmann, Andrea (1999). *Frida Kahlo (1907-1954). Dolor y pasión*. Alemania: Taschen.

Raquel Tibol¹²³ quien conoció a Frida Kahlo, el análisis de Carlos Monsiváis sobre la vida de la pintora dividiéndola en diez etapas de acuerdo al reconocimiento que fue logrando, comenzado en la década del 30 cuando Frida aún no es una figura protagónica en la escena mexicana opacada todavía por Diego Rivera. Finalizando en lo que el autor llama “metamorfosis de masas”¹²⁴, explicando brevemente el auge de la figura de la artista en los albores del siglo XIX.

Existen tesis de las más variadas sobre la figura de Frida Kahlo, su vida investigada a la luz del periodismo como herramienta principal¹²⁵, el análisis de lo popularmente conocido como Fridomanía.¹²⁶ Por otro lado, su diario íntimo ha sido foco de análisis literarios.¹²⁷

¹²³ Tibol, Raquel (2002). *Frida Kahlo. Una vida abierta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

¹²⁴ Monsiváis, Carlos (2008). *Frida Kahlo: de las etapas de su reconocimiento*. En: *Debate feminista*. Vol 37. México p 15

¹²⁵ Hernández Bonifacio, Leticia (2008). *Tesina: Frida Kahlo: más allá del mito*. Reportaje. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

¹²⁶ Rodríguez Segoviano, Carlos Omar (2011). *Tesina: La fridomanía. Difusión y comunicación de la imagen de Frida Kahlo*. México: Universidad Autónoma de México.

¹²⁷ Ramos Amostrong, Priscilla (2011). *El diario íntimo de Frida Kahlo: Amor y transgresión*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Abundan los análisis iconográficos de sus obras, entre los cuales podemos nombrar “Frida Kahlo. Las pinturas” escrito por Hayden Herrera¹²⁸ y la tesis doctoral *El simbolismo en la obra de Frida Kahlo: Frida el ser doble o Rebis la piedra filosofal*¹²⁹.

En tal sentido, un terreno que ha comenzado a explorarse, tiene que ver con la relación de esta gran artista con el muralista Diego Rivera, entendida esta como un vínculo que no se ajusta a los cánones del México del siglo XX, a lo cual se suma su militancia política, en una época en la que la mujer a pesar de haber conseguido grandes logros seguía confinada al espacio privado del hogar, mientras que el hombre realizaba sus actividades en ámbitos extradomésticos. Como señala Simone de Beauvoir, las mujeres siempre han sido consideradas como lo Otro¹³⁰. No

¹²⁸ Herrera Hayden (1995). *Frida Kahlo. Las pinturas*. México: Diana.

¹²⁹ Mejía Moreno, Raúl (2005). Tesis: *El simbolismo en la obra de Frida Kahlo: “Frida el ser doble o Rebis la piedra filosofal”*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

¹³⁰ Simone De Beauvoir escribe: “[...] *La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo otro*”. Ver en: De Beauvoir Simone (1999). *El segundo sexo*. Sudamericana: Buenos Aires, p 4

es sino hasta el año 1953 que las mujeres logran en México la plenitud de derechos políticos con la ley de sufragio femenino a nivel nacional.

Uno de los objetivos de este trabajo es centrarnos en el período comprendido entre los años 1944 a 1954, durante el cual Frida Kahlo escribe su diario íntimo, en el que deja al descubierto sus más profundos sentimientos sobre el amor y la política. Y consideramos que es una etapa de rica producción artística que complementa sus ideas. La perspectiva de género nos permitirá abordar a este interesante personaje mexicano.

La Real Academia Española define el término género como un “Conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes”; “clase o tipo a que pertenecen personas o cosas”. Sin embargo, el problema surge al establecer la diferencia entre sexo y género. Los autores que abordan el tema coinciden en afirmar que actualmente la categoría de género se utiliza como sinónimo de mujeres.¹³¹

¹³¹ Quienes abordan este tema son los autores: Lamas Marta (1995). La perspectiva de género. En: Revista de Educación y Cultura. México; Lomas Carlos (2005). ¿El otoño del patriarcado? El aprendizaje de la masculinidad y de la feminidad en la cultura de masas y la igualdad

El término sexo hace referencia a las características que diferencian a hombres y mujeres, y que están determinadas por los elementos físicos que cada persona trae consigo al nacer. En tanto que género comenzó a utilizarse en los años 70 como un término con acepción propia en las ciencias sociales, gracias al impulso del feminismo académico anglosajón, cuyo objetivo era diferenciar la biología de las construcciones sociales y culturales. Es decir, intentaron explicar que la opresión de la mujer por parte de los hombres no depende de las diferencias biológicas. En nuestro trabajo definiremos género como “*el conjunto de fenómenos sociales, culturales y psicológicos vinculado al sexo de las personas*”.¹³²

Como sabemos la materialización del género se da en las relaciones sociales que se establecen entre hombres y mujeres. El primer nivel en el que se dan estas relaciones es

entre hombres y mujeres. En: *Cuadernos de Trabajo Social*. Vol 18, pp 259- 278.

¹³² Lomas Carlos (1999) “¿El otoño del patriarcado? El aprendizaje de la masculinidad y de la feminidad en la cultura de masas y la igualdad entre hombres y mujeres”. En: *Cuadernos de Trabajo Social*. Vol 18, p 261

la familia, en tanto que ámbito de socialización primaria. Es en el núcleo familiar donde se desarrolla una formación diferenciada por sexos de acuerdo a roles de género en donde se fomenta la sumisión femenina. Culturalmente tendemos a relacionar a la mujer a lo natural y al hombre a lo cultural. Por lo que cuando una mujer decide salir de lo natural (maternidad, matrimonio) se la tilda de antinatural. Como afirma Bourdieu, “la Familia es la que asume sin duda el papel principal en la reproducción de la dominación y de la visión masculinas; en la Familia se impone la experiencia precoz de la división sexual del trabajo y de la representación legítima de esa división, asegurada por el derecho e inscrita en el lenguaje”.¹³³ Por ello es menester definir el término compuesto relaciones de género, al cual entendemos como aquellos (...) *fenómenos socio-culturales que estructuran la perpetuación de la vida humana en la sociedad (...)*.¹³⁴

¹³³ Bourdieu Pierre (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, p. 62

¹³⁴ Stolke Verena. La mujer es puro cuento. En: *Revista Estudios Feministas*. Florianópolis, p. 78

Quando hablamos de perspectiva de género coincidimos con Marta Lamas, quien afirma que *“La perspectiva de género implica reconocer que una cosa es la diferencia sexual y otra cosa son las atribuciones, ideas, representaciones y prescripciones sociales que se construyen tomando como referencia esa diferencia sexual”*¹³⁵

Se intentará, también, abordar el tema desde la Historia Cultural, esta perspectiva nos será útil para comprender la obra de arte de Frida Kahlo en el período de tiempo en el que se encuadra este trabajo, y nos permitirá acercarnos a la artista tanto a sus ideas políticas como a su visión de la vida.

Por ello, este trabajo intenta abordar la relación de Frida Kahlo y Diego Rivera, a la vez que sus ideas políticas a través de su diario íntimo y algunas de sus obras para comprender mejor este personaje mexicano y penetrar en la sociedad de la época; así como también las relaciones culturales y sociales entre hombres y mujeres. De tal

¹³⁵ Lamas Marta (1995). La perspectiva de género. En: *Revista de Educación y Cultura*. México, p. 15

manera nos acercamos a la fascinante historia de esta artista mexicana que rompió con todos los convencionalismo impuestos.

FRIDA KAHLO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

El objetivo del presente trabajo es comprender la visión que la artista mexicana Frida Kahlo (Coyoacán, 6 de Julio de 1907- Coyoacán, 13 de Julio de 1954) tenía sobre la política y sobre su relación con el muralista Diego Rivera, a partir de la lectura y análisis de su diario íntimo y sus epístolas. De esta manera, pretendemos analizar las relaciones sociales que se dieron en México en la primera mitad del siglo XX y el rol de la mujer dentro de esas relaciones, más precisamente en la familia, para comprender la relación de género entre los artistas como un hecho destacado de la sociedad del momento. Nos centraremos en los años en los que Frida Kahlo escribió su diario íntimo, esto es entre 1943 y 1954.

Existieron muchas mujeres que desempeñaron un papel muy importante en la historia mexicana durante la primera mitad del siglo XX, como las mujeres pertenecientes a las agrupaciones que lucharon incansablemente por los derechos femeninos o aquellas que integraron partidos políticos y sindicatos. Podemos mencionar al Consejo Feminista Mexicano (1923) dirigido por dos maestras comunistas Refugio García y Elena Torres; la Unión de las Mujeres Americanas (1923) dirigida por Margarita Robles de Mendoza; y el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (1935), entre otros. La figura de Frida Kahlo resalta porque además de considerarla un personaje fascinante, creemos que poseyó una sensibilidad especial para expresar sus ideas respecto a la política y a la sociedad, todo lo cual la convierte en una mujer estudiada desde diferentes perspectivas, en especial, a partir de la década del 70, cuando comenzaron a conocerse detalles de su rica vida personal.

Lo que intentaremos dilucidar en este trabajo es si el especial vínculo que mantenía Frida Kahlo con Diego Rivera y la influencia que ejerció el muralista sobre la

artista, fue uno de los factores que le permitió a la artista posicionarse en una peculiar situación social y política que le proporcionarían, por otra parte, recursos para sobresalir en la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX.

Las fuentes principales de esta investigación consisten en el diario íntimo de Frida Kahlo y sus epístolas; pero también recurriremos a dos obras de arte que consideramos representativas del período estudiado, una de ellas es El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl, de 1949; la otra es El marxismo dará salud a los enfermos, de 1954.

Una mirada diferente de las relaciones de género: Frida Kahlo y Diego Rivera.

Para comprender la relación que mantenía la artista y el muralista, es menester entender cómo funcionaba la sociedad en México durante la primera mitad del siglo XX y cuál era el rol de la mujer dentro de esas relaciones en general y en la familia en particular. En tal sentido, la mujer

mexicana ha transitado un camino sinuoso, caracterizado por la sumisión primero a su padre, luego a su marido. Así, los espacios públicos estuvieron reservados para los hombres, mientras que a la mujer se la relegó al ámbito privado.

El ámbito burgués se encontraba imbuido

“(…) de las dos tríadas de valores burgueses asignados a la mujer: “recato, castidad, serenidad” más “decoro, discreción y buen gusto”.¹³⁶

Se consideraba al género femenino incapacitado para tomar decisiones políticas y no es sino hasta 1953 cuando las mujeres logran la plenitud de derechos políticos, con la conquista del derecho al sufragio a nivel nacional. Anteriormente a 1953 se alegaba que al dársele a la mujer el derecho a votar se rompería la unidad familiar, porque se interesarían en asuntos ajenos al ámbito doméstico.

Como es sabido hubieron grandes mujeres que lucharon contra el orden androcéntrico impuesto, pero existía una

¹³⁶ Vera Roberto Luis (2010) *Frida en sus inicios: la pintura como autobiografía*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, p. 5 Disponible en: <http://www.iiligerorgetown2010.com/2/pdf/Vera.pdf>

proporción muy grande que continuaba bajo el yugo culturalmente exigido. A pesar de haber adquirido ciertos derechos civiles, con la ley de Divorcio (1915) y con la modificación de la ley de Relaciones Familiares (1917), realizadas por el presidente Plutarco Elías Calles, por la cual se reconoce como legítimos a los hijos nacidos de las relaciones extramatrimoniales, seguían requiriendo el permiso del marido para trabajar. La educación se limitaba a profesiones dedicadas a la educación y a la costura. Con lo cual, la decisión de ingresar en el ambiente artístico significaba un desafío al orden impuesto. En consonancia con este orden, la iglesia y el Estado reprodujeron un modelo de mujer sumisa y limitada a las tareas domésticas.

En 1928 Frida Kahlo conoció personalmente a Diego Rivera a través de la fotógrafa Tina Modotti, con la intención de mostrarle sus trabajos. Rivera quedó sorprendido con el talento de la artista. El 21 de agosto de 1929 Frida y Diego contrajeron matrimonio. Sería el inicio de una relación que llevaría a la artista a pintar innumerables cuadros cargados de emotividad.

Diego Rivera influyó ampliamente en Frida Kahlo, desde su vestuario hasta su arte. Es por esta época que los artistas se unen a un grupo de intelectuales y artistas que defendían un arte autóctonamente mexicano. El “mexicanismo” o también llamado “renacimiento mexicano” que se materializaría en el arte mural financiado por el estado, del que Rivera fue un gran exponente. Frida trocó su vestuario, por recomendación de Rivera, por el vestido tradicional de tehuana, elección que no fue casualidad. *“La mujer tehuana en la leyenda: la mujer fuerte de la Biblia, la carente de hipocresías, la sexualidad sincera en las comunidades del Génesis indígena, la matriarca verdadera”*¹³⁷

Este fue el comienzo de una relación que llevó a Frida a ser objeto de estudio, su extrema sensibilidad se tradujo en grandes obras de arte que mostraron la visión de la artista tanto de su compañero como del amor en general. Y es precisamente esto lo que la llevó a ser objeto de fervor masivo. Al estilo de Simone de Beauvoir, la concepción de

¹³⁷ Monsiváis, Carlos. *Op. cit.*, p 6

Frida Kahlo sobre el amor libre es un concepto recurrente en su diario. “Es evidente que la concepción de amores contingentes y relaciones por encima de ellos, fue (...) *una búsqueda explicable para no reproducir la opresión amorosa y sexual de las mujeres que veían derivar de la monogamia, la dependencia y la desigualdad*”¹³⁸.

En el texto del catálogo que acompañó la exposición hecha en homenaje a Diego Rivera, en 1949, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, Frida escribió “(...) *No hablaré sobre mi marido Diego, pues eso sería ridículo. Diego nunca fue ni será jamás marido de nadie* (...)”.¹³⁹

La siguiente frase de Frida, es muy representativa de su percepción del hombre, la mujer y el amor:

Diego principio
Diego, constructor
Diego. Mi niño
Diego, mi novio

¹³⁸ Lagarde y de los Ríos Marcela (2008). *Amor y sexualidad, una mirada feminista*. Madrid: Universidad Menéndez Pelayo, p. 3

¹³⁹ Texto escrito en 1949 por Frida Kahlo, en: Zamora Martha (2011). *Cartas apasionadas de Frida Kahlo*. Río de Janeiro: José Olympio, p. 142

Diego- pintor
Diego- amante
Diego- “mi esposo”
Diego- mi amigo
Diego- mi madre
Diego- mi padre
Diego- mi hijo
Diego= Yo
Diego- Universo
Diversidad en la unidad
Por qué le llamo mi Diego?
Nunca fue ni será mío.
*Es de él mismo.*¹⁴⁰

Debemos considerar que a pesar de que las mujeres en la primera mitad del siglo XX en México habían logrado muchas conquistas sociales y políticas, las que pertenecían a la clase media seguían oprimidas por sus esposos. Según la Ley de Relaciones Familiares en su artículo 44, la mujer es confinada a los trabajos domésticos en los siguientes términos:

¹⁴⁰ Extraído de su diario íntimo, en: *Kahlo, Frida. The diary of Frida Kahlo: an intimate self- portrait.* Harry Abrams, Inc, New York, A Times Mirror Company, la Vaca Independiente S.A de C.V. México.

“La mujer tiene la obligación de atender a todos los asuntos domésticos: por lo que, ella será la especialmente encargada de la dirección y cuidado de los hijos y del gobierno y dirección del servicio del hogar”.¹⁴¹

Además, según, este mismo artículo, las mujeres sólo pueden servir a un empleo, ejercer una profesión o establecer un comercio con licencia del marido. Precisamente, el hecho de ejercer, en esta época signada por la sumisión de la mujer, una profesión artística y poseer una concepción de las relaciones de género como relaciones libres, constituyó toda una revolución.

Frida Kahlo utilizó el arte para expresar, con gran sensibilidad, su visión sobre la relación con Diego Rivera. El siguiente cuadro. El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl, que fue realizada por Frida en 1949, año en el que la artista había viajado a París a exponer sus pinturas. Como en muchos de los trabajos de la artista, Diego Rivera es un personaje

¹⁴¹ La Ley sobre Relaciones Familiares fue expedida en México por Venustiano Carranza en el año 1917.

permanente. La influencia simbólica del muralista en los trabajos de Frida es una constante.



Fig. 1.- Frida Kahlo. *El abrazo de amor de El universo, la tierra* (México- 1949), Yo, Diego y el señor Xólotl. 142

Esta obra, posee un gran simbolismo, característico de la mitología mexicana. Desde el título de la pintura, se da un indicio acerca de lo que Frida quería mostrar. El Universo los abraza, a ella y a Diego Rivera, junto a la tierra, que representa al querido México. A la derecha se observa el sol, que representa la luz del día; y a la izquierda la luna, es decir, la noche. Oscuridad y claridad, es una dualidad que siempre estuvo presente en la vida de la artista. Del seno de la tierra, a su vez, brota una gota de leche, que puede significar su permanente deseo de ser madre, que no pudo realizar por la postración física que le produjo un accidente de tránsito. En el centro, aparece Frida con Diego en sus brazos, símbolo del amor maternal que sentía hacia el muralista. Diego como en muchas de las obras de la artista, tiene un tercer ojo, símbolo de la sabiduría, lo que nos acerca a la imagen que de él tiene Frida, un hombre culto, sabio, al cual debe cuidar como a un hijo. En sus manos Diego tiene una llama, el fuego de la sabiduría, que nos

¹⁴² Kahlo Frida 1949. Web: <http://www.fridakahlofans.com/c0580.html> [2012]

remite a Xólotl el dios del fuego, quien según la mitología entregó la sabiduría al hombre. Por último, en la parte inferior del cuadro, se observa un perro, de la raza conocida como Perro Pelón Mexicano, que además de ser la mascota de Frida y Diego es un animal relacionado con el dios Xólotl, de quien se dice en la mitología mexicana que era el guardián de los muertos. La dicotomía vida y muerte está muy presente en la obra.

Frida Kahlo y su visión de la política desde la perspectiva de género.

Frida Kahlo habría comenzado a militar en la Juventud Comunista a la temprana edad de 13 años. Pero recién en 1928, cuando tenía 21 años, se convirtió en miembro del Partido Comunista Mexicano. Debemos tener en cuenta que la artista siempre se relacionó en un círculo cargado de componentes políticos. Uno de sus amigos, Germán de Campo, integró a Frida en un grupo de jóvenes, en torno a quien se encontraba exiliado en México, el comunista Julio Antonio Mella. Tina Modotti, pareja de Mella, gran fotógrafa y amiga de Kahlo, fue la encargada presentar Diego Rivera y Frida Kahlo.

En 1929, Frida adhirió a un grupo de artistas que bregaban por un arte autóctonamente mexicano: el llamado “mexicanismo”. Y del cual Rivera fue uno de sus máximos exponentes. En estos momentos, la artista, cambió su vestuario por el tradicional traje de tehuana, simbolizando el naciente sentimiento nacionalista, que también quedó plasmado en sus cuadros, especialmente en la paleta de colores que utilizó en sus obras.

Luego de vivir un tiempo en Estados Unidos (1930- 1933) debido a la persecución ordenada por el presidente Elías Calles contra los comunistas, y alejarse del Partido por diferencias ideológicas, Frida volvió a México junto a Rivera.

En 1936, la artista reanudó su actividad política. Fundó un comité de solidaridad para con los republicanos durante la Guerra Civil Española y, junto a Rivera intercedieron ante el presidente de México para lograr el asilo político de León Trotsky. El político ruso llegó a México en 1937 y se hospedó en la Casa Azul de Frida Kahlo y Diego Rivera.

Paralelamente Frida se relacionó con André Breton, el reconocido surrealista, quien la llevó a exponer en París.

Hacia 1940 Frida se sintió otra vez cercana al Partido Comunista, pues a pesar de que se había alejado de éste tiempo atrás, nunca abandonó la práctica política.

Como hemos afirmado, la lucha de las mujeres para alcanzar el derecho al sufragio fue una constante en la historia de México en el siglo XX. En efecto, uno de los argumentos esgrimidos durante las discusiones mantenidas por los legisladores, era que las mujeres no se encontraban organizadas como movimiento y que su interés se circunscribía al ámbito doméstico. Por lo tanto, otorgarles el derecho a votar sería sacarlas del plano doméstico y poner en riesgo el “orden familiar”. Los discursos hegemónicos durante la primera mitad del siglo XX perpetuaron una imagen de la mujer fuera del círculo político, pero hubo quienes se impusieron a ello.

Durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952) las mujeres comenzaron a hacerse sentir en todos los ámbitos,

fundaron agrupaciones y se integraron en los sindicatos y partidos. Así Frida Kahlo encontró el espacio propicio para convertir su arte en un instrumento para la revolución. Al respecto, afirmaba:

“(...) Tengo mucha inquietud en el asunto de mi pintura. Sobre todo por transformarla para que sea algo útil al movimiento revolucionario comunista, pues hasta ahora no he pintado sino la expresión honrada de mí misma, pero alejada absolutamente de lo que mi pintura pueda servir al partido”¹⁴³

En el año 1948, Frida intercede ante el presidente Alemán debido a que el mural de Rivera "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central" realizado en el Hotel del Prado, fue atacado por jóvenes católicos debido a la frase “Dios no existe” que se encontraba en ese mural. Los dueños del hotel habrían decidido cubrirlo con tablas de madera, Frida interpretando esto como un hecho de censura dirigió una carta al presidente Alemán en la que exponía lo siguiente:

¹⁴³ Cita extraída de su diario íntimo. Ver en: KAHLO, Frida. The diary of Frida Kahlo: an intimate self- portrait. Harry Abrams, Inc, New York, A Times Mirror Company, la Vaca Independiente S.A de C.V. México. 1995

“Ese tipo de crimen contra la cultura de un país, contra el derecho que tiene todo hombre de expresar sus ideas, esos ataques criminales contra la libertad, sólo fueron cometidos en regímenes como el de Hitler, y continúan siendo cometidos en el de Francisco Franco, o como lo fueron, en el pasado, durante la tenebrosa y negativa época de la “Santa” Inquisición”.¹⁴⁴

No obstante, la intención de la artista era hacer de su arte un instrumento para la revolución, lamentablemente debido a su enfermedad, realizó muy pocos cuadros en los últimos años de su vida. Uno de los cuadros, donde se refleja la necesidad de la artista de realizar un arte comprometido con la causa revolucionaria, es “El marxismo dará vida a los enfermos”, realizado en 1954. Este cuadro fue pintado por Frida Kahlo en los últimos meses de su vida y pertenece a una serie de cuadros que no finalizó debido a su pronta muerte.

¹⁴⁴ Extraído de la carta escrito por Frida Kahlo al presidente de México Miguel Alemán el 20 de octubre de 1948. En: Compiladora Zamora Martha (2011). Cartas apasionadas. Río de Janeiro: José Olympo, p. 138.



Fig.2- Frida Kahlo. El marxismo dará salud a los enfermos-1954.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Frida Kahlo (1954) *El marxismo dará salud a los enfermos*. Web: <http://www.fridakahlofans.com/c0650.html> [2012]

En esta obra podemos observar a Frida Kahlo en el centro de la escena, con el corsé que utilizaba debido a su problema de columna. Podemos ver la imagen de Marx con una mano aplastando un águila, que representa el imperialismo norteamericano. Dos manos abrazan a Frida y el ojo de la sabiduría está en una de ellas. El conjunto representa la sanación a la que llevará el marxismo, incluida ella y toda la sociedad.

Lo que intentamos dilucidar a lo largo del presente trabajo es si el especial vínculo que mantuvieron Frida Kahlo con Diego Rivera y la influencia que ejerció el muralista sobre la artista, fue uno de los factores que le permitió a la artista posicionarse en una peculiar situación social y política que le proporcionó, por otra parte, recursos para sobresalir en la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX.

Luego de una exhaustiva investigación de su vida, su forma de pensar a través de su diario íntimo y sus cartas, y su forma de ver el mundo a partir de su riquísima obra artística, podemos concluir que, si bien, la relación que la

artista mantuvo con Diego Rivera le permitió ubicarse en una posición social y política que la convirtió en un personaje visible e influyente en el México del siglo XX, su visión particular del mundo, de la política, de las relaciones sociales y de las mujeres, aparecieron en su vida mucho antes de conocer al muralista. Su talento como artista le permitió abrirse paso, en un mundo donde las mujeres se encontraban invisibilizadas culturalmente.

Su temprana participación en la militancia comunista la convirtió en una mujer comprometida con la realidad social mexicana, participación que con el tiempo, y con su inclusión, luego de su casamiento con Rivera, en un círculo de artistas militantes le permitió profundizar sus ideas y materializarlas en sus cuadros, que recorrieron el mundo, llegando a ser la primera artista mexicana en entrar en Museo del Louvre.

Si bien su figura tomó conocimiento masivo a partir de los años 70, luego de que se conocieran detalles de su vida personal, las ideas por las cuales trascendió crecieron

durante toda su vida y tomaron impulso al hacerse conocida su relación con el muralista Diego Rivera.

Frida Kahlo ha sido, es y será una mujer que rompió con todos los moldes que le impuso la sociedad mexicana, que consiguió abrir camino, y dejar una impronta, en una época signada por los prejuicios hacia las mujeres.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre. 1998. *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Herrera Hayden. 1995. *Frida Kahlo. Las pinturas*. México: Diana.

Hernández Bonifacio, Leticia. 2008. Tesina: *Frida Kahlo: más allá del mito. Reportaje*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Web: <http://132.248.9.195/pd2008/0628242/Index.html> [en línea]

Kettenmann, Andrea. 1999. *Frida Kahlo (1907-1954) Dolor y pasión*. Alemania: Taschen.

Lagarde y de los Ríos, Marcela. 2008. *Amor y sexualidad, una mirada feminista*. Madrid: Universidad Menéndez Pelayo.

Lamas, Marta. 1995. La perspectiva de género. En *La tarea. Revista de Educación y Cultura*, n° 8. México: Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación. Web: <http://www.latarea.com.mx/articu/articu8/lamas8.htm> [en línea]

Lomas, Carlos. 2005. ¿El otoño del patriarcado? El aprendizaje de la masculinidad y de la feminidad en la cultura de masas y la igualdad entre hombres y mujeres. En

Cuadernos de Trabajo Social, Vol. 18. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Web:

<http://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/view/CUTS0505110259A/7596> [en línea]

Mejía Moreno, Raúl. 2005. Tesis: *El simbolismo en la obra de Frida Kahlo: Frida el ser doble o Rebis la piedra filosofal*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Monsiváis, Carlos. 2008. *Frida Kahlo: de las etapas de su reconocimiento*. México: en *Debate feminista*, Vol 37, Universidad Nacional Autónoma de México.

Ramos Armstrong, Priscilla. 2011. Tesis: *El diario íntimo de Frida Kahlo: amor y transgresión*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Web:

http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2011/fiarmstrong_p/pdfAmont/fi-armstrong_p.pdf [en línea]

Rodríguez Segoviano, Carlos Omar. 2011. Tesis: *La fridomanía. Difusión y comunicación de la imagen de Frida Kahlo*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

Web:

<http://132.248.9.195/ptb2011/junio/0670446/Index.html> [en línea]

Solke, Verena. 2004. *La mujer es puro cuento*. Florianópolis: Revista Estudos Feministas.

Web: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23961.pdf> [en línea]

Tibol, Raquel. 2002. *Frida Kahlo. Una vida abierta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Vera, Roberto Luis. 2010. *Frida en sus inicios: la pintura como autobiografía*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Web: <http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Vera.pdf> [en línea]

Imágenes

Fig. 1- Frida Kahlo. El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl. 1949.

Web: <http://www.fridakahlofans.com/c0580.html> [2012] [en línea]

Fig. 2- Frida Kahlo. El marxismo dará salud a los enfermos. 1954.

Web: <http://www.fridakahlofans.com/c0650.html> [2012] [en línea]

Fuentes

Kahlo, Frida. *Cartas apasionadas de Frida Kahlo*. Compilación Martha Zamora. José Olympo. Río de Janeiro. 2011

Kahlo, Frida. The diary of Frida Kahlo: an intimate self-portrait. Harry Abrams, Inc, New York, A Times Mirror Company, la Vaca Independiente S.A de C.V. México. 1995.

