

CRÍTICA DE LIBROS

DE MEXICANOS A NOVOHISPANOS*

Algunos catálogos de exposiciones resultan ser tan importantes como los actos de los que dan cuenta. Este es el caso del presente, que mucho más que una guía descriptiva y erudita, como lo son muchas veces los catálogos de exposiciones, propone marcos interpretativos muy sugerentes a la serie de retratos que componen la exposición “De novohispanos a mexicanos”. A Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada, junto con Inmaculada Rodríguez Moya y Alfredo Ávila, debemos los textos que proyectan interpretaciones que, sin ser categóricas, iluminan la percepción, estimulan la reflexión y abren pistas pocas veces recorridas e incluso inexploradas.

Si bien el título completo de la exposición sugiere que el eje principal es el temporal, los autores del catálogo lo rebasan constantemente, y a partir del contenido y de la

* TOMÁS PÉREZ VEJO Y MARTA YOLANDA QUEZADA, *De novohispanos a mexicanos. Retrato de identidad colectiva en una sociedad en transición. Catálogo de la exposición*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009, 213 pp. 978-607-4840247.

forma de los retratos, se entregan a una verdadera radiografía sociosicológica de las personas representadas y de su entorno que los lleva a introducir otros ejes, no menos importantes que el temporal. Antes de entrar en detalle de esta exposición y sobre todo de las explicaciones que la iluminan, es preciso apuntar lo siguiente, que Tomás Pérez Vejo recalca con toda razón: si bien se nos ofrecen retratos pictóricos, o sea obras de carácter artístico susceptibles de ser aprehendidas ante todo a partir de criterios estéticos, no se trata sólo de gozarlos y comentarlos sino más bien de leerlos, a la manera como los historiadores solemos leer cualquier texto escrito. O sea, se trata de cambiar radicalmente nuestra actitud tradicional y, en consecuencia, de ver y considerar lo pictórico y más ampliamente lo artístico —pintura, frescos, arquitectura, cine, urbanismo, etc.—, no sólo a partir de criterios estéticos sino también sociohistóricos. Como consecuencia, la pintura en particular y la fotografía en muchas de sus modalidades deben ser enfocadas como textos primarios y autónomos, que lejos de constituir la ilustración eventual de un texto escrito considerado como fundamental, se erigen a su vez como textos principales merecedores de una lectura específica. Más aún, la pintura en particular puede a menudo revelar realidades que el escrito, por muchas razones y filtros conscientes o inconscientes, no llega a reflejar.¹

¹ Esto sin duda porque la pintura, aun cuando es regida como en los siglos anteriores, por códigos estrictos, dimana ante todo de la sensibilidad del artista, de naturaleza subjetiva e inconsciente, mientras el escrito, con excepción de la poesía, procede de una operación esencialmente mental y está sujeta además a códigos ineluctables, como son los distintos géneros discursivos, las reglas gramaticales, sintácticas, etcétera.

Muchos historiadores de arte han recorrido este camino desde hace tiempo y deletrean, descifran, descodifican y finalmente “leen” grabados, pinturas de todos géneros, formas arquitectónicas, modalidades artísticas diversas. En cambio, los historiadores, sólidamente arraigados por naturaleza en el pasado y la tradición, seguimos demasiadas veces dependiendo exclusivamente del texto escrito y relegamos al plano secundario y subordinado a la ilustración, una información preciosa que no sabemos o no queremos aprender a leer en su especificidad, privándonos por tanto de la posibilidad de aprovecharla para enriquecer los datos parciales, parcos o filtrados que nuestras fuentes habituales nos deparan.

Es cierto que la relación de la pintura, en particular del retrato, con la escritura es añeja y difícil de eludir. Así lo proclaman las cartelas a menudo profusas que acompañan tantos retratos y que perduran a veces, algo más sobrias, hasta el siglo XIX. Y bien considerado, el hecho de que aún en nuestros días y pese al auge de la pintura abstracta, todos los cuadros realizados por contemporáneos lleven un título, muestra cuán difícil y tal vez imposible resulta para el espectador común contemplar, entender y hasta gozar cualquier representación sin el auxilio de un guión escrito bajo la forma de un título que lo informe del “tema” tratado por el artista. Es revelador que incluso los mismos pintores se sientan obligados a otorgar un título a sus obras, íntimamente persuadidos de que no es posible apreciar aquello que representan sin la ayuda del guión-título que lo introduce y le infunde un significado. Sin embargo, en el catálogo que nos ocupa, prevalece el intento sostenido por los autores del mismo de “leer” la obra sin la muleta

del escrito, aunque a menudo sea imprescindible recurrir al escrito que sólo permite descifrarla, precisamente por haber sido concebida tal obra como una ilustración del texto contenido en la cartela. Porque no deja de ser cierto que muchos de estos retratos, en particular los de hombres de poder –personalidades políticas, militares, del ámbito económico o eclesiástico– no pueden ser apreciados sólo a partir de la estética –que a veces no es en especial atractiva–, sino tan sólo a partir del contexto sociohistórico en el que se inscriben. Contexto que es en general sugerido por el marco y los objetos que los rodean, pero también y más claramente por las cartelas que los acompañan o los títulos que los introducen.

La exposición reseñada interesa exclusivamente a retratos. Así, desfila ante nosotros una serie de individuos que pasaron de ser súbditos novohispanos a ciudadanos mexicanos durante el siglo que separa las Reformas Borbónicas de la República Restaurada. Periodo sin duda decisivo en cuanto a la historia política de la Nueva España-México se refiere, pero que en el nivel sociocultural no presenta los cambios brutales y radicales que se podrían suponer. De hecho, no vemos rupturas drásticas entre los retratos de mediados del siglo XVIII y los del XIX, sino una evolución paulatina y nada lineal que no excluye retornos eventuales al pasado en cuanto a formas y contenidos. Esta evolución, sin embargo, está fuera de duda y corresponde efectivamente al paso de unos súbditos novohispanos inmersos en una sociedad estamental profundamente religiosa, a los ciudadanos individualizados de una nación soberana, republicana y, a partir de la República Restaurada, en vías de laicización.

Así las cosas, a mediados del siglo XVIII y hasta bien entrado el XIX, ¿quiénes eran retratados y se hacían retratar? Obviamente, y hasta la aparición de la fotografía decimonónica democratizadora, solamente las élites, personas de la realeza, la nobleza, la oligarquía, los gobernantes, burocratas y administradores civiles y religiosos, las familias pudientes o algunos de sus miembros. El pueblo llano estaba excluido del retrato individualizado y sólo aparece de manera anónima en la pintura religiosa, donde la virgen María, san José, tal o cual santo o santa pueden eventualmente adoptar los rasgos de un campesino, un artesano, un marginal incluso, como sucede a menudo con los personajes sublimes de Zurbarán o incluso algunos de Murillo y sin duda de la mayoría de los pintores virreinales.² Pero si bien podemos admirar a una María o a una santa bajo los dulces rasgos de una adolescente o de una anciana –santa Ana por ejemplo– cuyo origen humilde podemos adivinar, la identidad de la adolescente y de la anciana nunca es desvelada. Se trata sólo de tomarlas como un modelo estético para representar una abstracción –las virtudes amorosas de María, las de José, las de tal o cual santo o santa o mártir, el carisma sobrenatural de Jesús incluso, etc.– pero nunca de retratar a un ser particular con su destino único. También aparece de manera colectiva el pueblo llano y anónimo en las escenas multitudinarias, batallas, ceremonias y procesiones civiles o religiosas, fiestas pueblerinas,³ circunstancias todas que exigen la representación de una colectividad cuya presencia

² Esto es válido desde luego para la pintura occidental medieval y renacentista al menos.

³ En la pintura flamenca en particular.

tiene como fin manifestar la importancia e impacto del hecho representado. En consecuencia, los retratos individuales o familiares de la exposición reseñada aquí no reflejan en absoluto a la sociedad novohispana ni republicana en su conjunto, a la que debemos buscar tímida y anónimamente representada primero en biombos, cuadros de castas, escenas religiosas como crucifixiones, natividades, y más tarde, en litografías como las de Claudio Linati, las obras de Edouard Pingret, de José Agustín Arrieta, Hermenegildo Bustos, Saturnino Herrán y desde luego los pintores posrevolucionarios, etc. El retrato es el privilegio de los privilegiados hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando el auge de las burguesías y las prácticas políticas democratizadas unidas a los desarrollos tecnológicos hicieron posible la fotografía. En México, si exceptuamos los autorretratos de artistas, esta observación se impone.

Pero tampoco podemos tomar estos retratos novohispanos y mexicanos al pie de la letra, o sea, como representaciones auténticas de unos seres particulares. El retrato, pintado o fotografiado, nunca está exento de una intención precisa: la de “darse a ver” de cierta manera y en consecuencia, “ser visto” de esta misma manera y no de otra, por parte de quien encarga y paga el retrato. O también la intención por parte de un artista, de “dar a ver” a cierto individuo de cierta manera, caso de los caricaturistas en particular o de Goya al retratar a Carlos IV rodeado de la familia real. En la mayoría de los casos, ambas intenciones se conjugan puesto que el retratista y el/los retratado/s acuerdan de antemano los detalles del cuadro, entorno, luz, indumentaria, actitudes, ademanes, expresiones, etc. De hecho, en la exposición aquí reseñada, se impone la visión

que una élite tiene de sí misma y que no sólo quiere proyectar entre su propio grupo y los demás sectores sociales de su tiempo, sino inmortalizar mediante el arte. El retrato, entonces como ahora, constituye el reto del individuo o de un grupo específico ante los demás, la sociedad del momento, y más allá, el Tiempo. De ahí los convencionalismos que rigen las posturas –de pie, de medio cuerpo, de tres cuartos, sentadas–, los ademanes, expresiones –cuando las hay–, las vestimentas –géneros, colores–, joyas, insignias, los tocados y maquillajes, los objetos con clara carga simbólica que rodean, acompañan o enmarcan al personaje retratado, los lugares en donde éste posa, los colores dominantes de los trajes y del conjunto de la obra, etc. Los códigos cambian desde luego según las épocas y las modas, pero siempre subsisten en cuanto a códigos.

El eje temporal es perceptible en la manera de tratar los retratos aquí presentados. Sin embargo, la evolución no es lineal, lo hemos señalado, entre aquéllos de mediados del siglo XVIII y los de las primeras décadas y de mediados del siguiente. Así, en pleno siglo XIX es posible encontrar alguna que otra cartela explicativa, posturas y ademanes hieráticos heredados de la tradición, accesorios simbólicos codificados, como los papeles, tinteros y plumas que acompañan sobre todo a los administradores, las mitras y objetos religiosos a los prelados, las armas, los uniformes y los trofeos a los militares, etc. Esta evolución da cuenta también de las influencias recibidas de pintores europeos, aunque siempre subsiste en el retrato novohispano y luego republicano cierto arcaísmo. Así por ejemplo, los retratos de las grandes familias de la rancia aristocracia o de los “nuevos” nobles –por no decir “nuevos ricos”– dieciochescos recuer-

dan a veces los cuadros medievales de donantes reunidos alrededor de una imagen religiosa, la virgen de Guadalupe, Aránzazu, Loreto o del Rosario, mientras la naturaleza empieza a divisarse tímidamente en el siglo XIX como un trasfondo tradicional, más cercano a los códigos europeos que a la realidad mexicana, que pocas veces aflora.

Pero lo que trasluce claramente en esta evolución, que Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada recalcan justamente, es el paso del retrato de una clase-casta-clan-familia a la de individuos. En este punto, no podemos dejar de observar cómo las Luces y la revolución francesa marcaron profundamente a las élites mexicanas que quisieron ser retratadas según los nuevos valores y códigos. En efecto, ¿cómo no extrañarse ante las diferencias entre muchos de los retratos del siglo XVIII y los del XIX? Tomemos por ejemplo el de la familia Fagoaga y Arosqueta, de la nueva oligarquía vizcaína dieciochesca, reunida cuales donantes medievales al pie de una imagen de la virgen de Aránzazu, patrona de su misma nación. Del lado derecho de la imagen, los hombres están arrodillados o de pie, mientras las mujeres se hallan a la izquierda, guardando las mismas posturas. Los rostros son serios y las miradas inexpresivas y algunos de los personajes llevan las manos juntas en señal de veneración a la virgen, a la que no miran pero debajo de cuya protección se hallan reunidos. Todos los miembros de la familia se parecen y es preciso observarlos detenidamente para descubrir que una de las hijas tiene la tez levemente más apiñonada que las demás, mientras uno de los hombres, sin duda el yerno Manuel de Aldaco, primer Marqués del Apartado, se distingue un poco del patriarca, Francisco de Fagoaga. Los varones llevan peluca, las mujeres están ricamente ataviadas, su tez clara es

realzada por los inevitables chiqueadores y ellas ostentan joyas relativamente discretas, al contrario de las que lucen las damas de la familia de los Condes del Peñasco, por ejemplo. La sala en la que se encuentra la familia, la que sólo adivinamos por la penumbra que en ella prevalece, está decorada con lujosos tapices.

¿Qué aprendemos de esta familia, de su vida privada, de la personalidad de sus miembros? ¿Impera acaso entre ellos una armonía perfecta? ¿Es don Francisco el esposo fiel y el padre amoroso que sugiere la presencia de sus seres –que queremos suponer– queridos?, ¿es adicto tal vez a los naipes, la música, el buen vino, los amoríos extraconyugales? ¿Es su esposa la matrona ejemplar que su porte insinúa?, ¿es de índole amena y alegre o de genio amargado y propenso a la melancolía, como se le llama entonces a nuestra moderna depresión? ¿Quién de todos ellos es listo o tonto, parlanchín o taciturno, tacaño o generoso, divertido o aburrido? Nunca lo sabremos porque sus retratos no son más que las piezas estereotipadas de un cuadro cuya única razón de ser es el ensalzamiento del clan Fagoaga, cuyo patriarca, banquero y minero, detenta numerosos cargos públicos y es una figura prominente de la sociedad virreinal. Cada uno de los personajes retratados sólo importa por el estatus social que le deparó la Fortuna, estatus claramente manifestado por su indumentaria, sus joyas, el entorno doméstico y la manera como se coloca detrás del patriarca o matriarca de su propio sexo, ocupando el centro del cuadro la imagen a cuyos lados se distribuyen los varones y las damas. En cuanto a las mujeres, que participan con creces del despliegue de riqueza y lujo de los varones, sólo importan por su pertenencia a la familia –hijas, esposas y madres de–

y su capacidad por y obligación de emparentar con otras familias de semejante posición, con el fin de engendrar los retoños de las futuras generaciones que habrán de perpetrar y engrandecer, si es posible, el estatus de los linajes entroncados. Este cuadro constituye un retrato oficial, como lo son actualmente los de las personas y familias reales y de los gobernantes, el reflejo de un sector social exitoso y hasta triunfante que busca inmortalizarse a través del arte.

Cuán diferente es el retrato de doña María de los Ángeles Osio de Cordero, por Juan Cordero, de 1860, en el que vemos a una hermosa mujer, vestida con la sencilla elegancia republicana, cuya mirada inteligente y serena refleja –o tal vez oculta– los secretos de su alma y de su corazón. En ella, triunfa el individuo, femenino, desde luego, pero con una personalidad que lo hace único y no intercambiable, como era el caso de las hijas Fagoaga –que parecen formateadas a partir del modelo paterno-materno–. Además, se percibe en este retrato, como en otros cada vez más numerosos a medida que avanza el siglo XIX, el gusto por lo doméstico, lo privado, lo íntimo, que incluye las aficiones musicales de doña María. Lo mismo puede decirse de los autorretratos de artistas, en los que liberados de las contingencias comerciales y de las exigencias y caprichos de los clientes, se pintan a sí mismos, como Juan Rodríguez Juárez en el siglo XVIII, Juan Cordero y Miguel Mata en el siguiente, con una mezcla de sobriedad y sinceridad. También llama la atención el hecho que las mujeres retratadas en el periodo abarcado por la exposición sean todas jóvenes o en la plenitud de la vida.⁴ Por-

⁴ Por ahora, veo dos excepciones: el de santa Ana, madre de la virgen María, siempre representada en cuando a madre-abuela, o sea, anciana.

que ser mujer en los siglos pasados implicaba exclusivamente ser, si no atractivas, al menos aceptables en cuanto a su apariencia física. De esta manera, se subraya su papel exclusivo y fundamental en el ciclo reproductivo, y es necesario esperar la segunda década del siglo XIX para que aparezcan retratos de ancianas, aceptadas ahora como individuos únicos.

Así, vemos desfilar a novohispanos que luego de ser americanos en el XVIII se vuelven, la mayoría de las veces de manera inconsciente, cuando no involuntaria, mexicanos, al favor de los acontecimientos históricos de un siglo tumultuoso. En el grupo de los que en nuestros días llamamos –impropiamente– servidores públicos, virreyes, gobernadores, oidores, regidores, grandes administradores de la cosa pública, y más adelante los caudillos, generales, ministros, hombres políticos relevantes, así como entre los prelados, los códigos resultan más resistentes al cambio. Los colores siguen siendo los rojos del poder, los negros de la autoridad, los oscuros que sientan al comercio y al manejo del dinero, aunque en el XVIII no escasean los azules y tonos claros introducidos por los Borbones franceses. Las mujeres adquieren poco a poco una personalidad, sobre todo a partir de las primeras décadas del siglo XIX, y los niños, poco numerosos, dejan paulatinamente de ser adultos diminutos para convertirse en criaturas a medio camino entre la infancia y la edad adulta, pues todavía sus ropas son copiadas de las de los mayores.

Las monjas también fueron representadas a veces en la pintura occidental y novohispana como ancianas, a menudo en su lecho de muerte. Pero en su caso la ancianidad, como para los varones, significa experiencia, sabiduría, prudencia, alejamiento del Mundo, realidad o proximidad de la muerte y, por tanto, entrada al reino de Dios.

Lo hemos señalado, los pintores a veces logran escapar a la tiranía de los códigos y a las presiones mercantiles, dejando entrever su sensibilidad en autorretratos, retratos de mujeres y sobre todo de niños. Entonces, dejando de lado a los nobles, rancios o recientes, a los señores del gran comercio, los administradores y políticos, arzobispos y cuanto personaje solemne del momento, asoma la emoción en aquel retrato aún de cuño académico de Edouard Pingret, en el que don Anacleto de Poliduro y Gil estrecha tiernamente a sus hijos Santiago y Luis. A pesar del sillón colocado sobre una alfombra en el que se hallan los tres personajes, de las dos columnas neoclásicas y de la mesita que sostiene un jarrón rebosante de flores que bien podía haber adornado un salón parisino del Segundo Imperio, se divisa en segundo plano un paisaje típico de México, en el que un perro, unos caballos y un charro se perfilan sobre la entrada de una hacienda y una iglesia de arquitectura netamente colonial. Si Edouard Pingret era un francés enamorado de México, Juan de Saenz, Ignacio María Barreda, José María Vázquez, Juan Cordero, José María Uriarte eran mexicanos y dejaron frescos y deliciosos retratos de mujeres y de niños, posando o entregados a los juegos de su tierna edad.⁵

⁵ No deja de llamar la atención el hecho de que “lo mexicano”, en cuanto se refiere al ámbito pictórico, parece haber llamado la atención de algunos extranjeros como Edouard Pingret, Claudio Linati, Pedro Gualdi, Carlos Nebel, etc., antes que la de los nacionales. Encontramos la misma situación con los viajeros extranjeros como Gemelli Carreri, Thomas Gage, Ajofrín, el Barón de Humboldt, la Marquesa Calderón de la Barca, la Condesa Colonitz, entre muchos otros, que reseñaron con agudeza, sorpresa y fruición las peculiaridades de la sociedad mexicana de su tiempo. Los literatos y los historiadores, en cambio, fueron sin duda más tempranamente sensibles a estas peculiaridades si pensa-

Pese a prejuicios tenaces que se empeñan en ver a la Nueva España como un virreinato cerrado y reacio a las novedades de cualquier tipo, bien sabemos que éste nunca estuvo ajeno a las corrientes intelectuales y artísticas que agitaron el Viejo Mundo y en el caso de los biombos, los enconchados, ciertas artesanías como la talavera y la laca, a la presencia de asiáticos en el virreinato y de algunas prácticas y costumbres del Extremo Oriente. Obviamente, con las innovaciones políticas y tecnológicas del siglo XIX, las influencias externas se volvieron cada vez más notables. Los artistas novohispanos y luego mexicanos viajaron al Viejo Mundo y en sus obras es imposible no rastrear las influencias difusas de la pintura española –pero no la de Goya, sin duda por ser un genio único y demasiado original– y de la francesa, en particular la de Ingres en algunos retratos y la de David, en cuanto se refiere a los de caudillos militares y personalidades políticas.⁶ Estas influencias artísticas corresponden desde luego a las corrientes múltiples y variadas que la Nueva España-México recibieron y se intensificaron en los siglos XVIII y XIX, y las vemos reflejadas en varios niveles en la galería de retratos que conforman la exposición que nos ocupa.

En cuanto a influencias se refiere, vemos que las telas y encajes que visten los personajes del siglo XVIII, por ejemplo, provienen de Italia, Francia, Flandes y, sobre todo,

mos en Bernardo de Balbuena, Agustín de Betancurt, Sigüenza y Góngora, sor Juana Inés y los jesuitas del siglo XVIII, entre otros.

⁶ En cambio, no encontramos en los retratos del siglo XVIII la influencia de retratistas ingleses como Reynolds o Gainsborough, más volcados a la esfera íntima y emocional que los novohispanos, clientes y sin duda pintores incluidos.

del Extremo Oriente, lo mismo que algún que otro mueble de laca, los abanicos y tibores que asoman aquí y allá. El siglo XIX en cambio se tiñe del negro burgués y republicano, después de los fastos propiamente napoleónicos de las primeras décadas y de los modelos claros y sencillos inspirados en la Antigüedad que en México, como en París y Madrid, vistieron a las mujeres de matronas romanas. Las modas son europeas, aunque con toques que llamaremos mexicanos, como las extravagantes pulseras de 10 o 12 hileras de perlas, las gargantillas, cruces, broches, zarcillos y relojes que, más que adornar, abruman a sus propietarias y las vuelven, cual princesas de la India, los escaparates de la riqueza y poder de sus linajes. El recato hispánico, sin embargo, no deja de velar con chales de organdí, muselina o encajes, los escotes atrevidos que las damas de la corte francesa lucen sin el menor empacho en la misma época, y es inútil buscar en el retrato novohispano o republicano a alguna Maja desnuda. En otras palabras, influencias sí, y numerosas aunque discretas, pero también afirmación, tal vez involuntaria, de características novohispanas-nacionales, como son la riqueza de la vestimenta y de las joyas, la importancia del estatus y del linaje, la reserva en cuanto a las emociones, la vida privada y el recato femenino. Faltan desde luego la naturaleza mexicana y la presencia de los sectores populares, que sólo aparecerán poco a poco a partir de finales del siglo XIX para ocupar el escenario con la pintura posrevolucionaria, la fotografía y el cine del siglo XX.

La mirada contemporánea buscará en vano un rostro sonriente en los retratos que conforman la exposición reseñada, sonrisa que ni siquiera se encuentra en los niños retratados, aun cuando se entregan a los juegos y ocupa-

ciones propios de su edad. En efecto, el retrato de los siglos pasados, incluido el fotográfico del siglo XIX, excluye la sonrisa. Ésta, con la excepción de los soberanos, los presidentes en sus retratos oficiales, resulta, sin embargo, no sólo universal sino obligatoria en cualquier retrato contemporáneo, como lo ordena el “*cheese*” que precede cualquier foto.⁷ Véanse por ejemplo los del papa Benedicto XVI –y de sus antecesores–, de los mandatarios y hasta soberanos de nuestros días en sus visitas oficiales, en sus apariciones públicas: todos deben sonreír ante la cámara, sea ésta la del reportero, del camarógrafo de cine o de TV. La sonrisa universal y obligada está íntimamente ligada a valores propios de nuestras sociedades, como son la benevolencia pregonada, la buena salud –¡la dentadura debe ser perfecta! y hasta donde sea posible, la belleza física–, la alegría discreta aunque incondicional, la empatía con todo y todos, el optimismo irreductible, la felicidad ontológica, la mente “positiva”, etc. Ninguna personalidad del mundo político, artístico, mediático, eclesiástico e incluso económico puede ni debe hoy en día mostrar el ceño fruncido en público, salvo en las situaciones que lo prescriben claramente, como son los desastres naturales, las catástrofes de distinta naturaleza, los fracasos, derrotas y reveses severos, etc. La melancolía-depresión, la tristeza, las lágrimas, suspiros, desvelos, angustias, temores y demás trabajos que afligen al género humano son estrechamente relegados y tolerados en el ámbito estrictamente privado, y de todos

⁷ El “*cheese*” es actualmente un requisito planetario, con exclusión obviamente de ciertos países musulmanes conservadores en los que el uso de la burka y vestimentas semejantes hacen de la sonrisa femenina una misteriosa abstracción.

modos deben ser controlados y, si es necesario, atendidos por profesionales con la ayuda de los fármacos que nuestros tiempos dispensan generosamente.

Ahora bien, ¿qué código secreto, o más bien inconsciente, impidió durante siglos que las personas retratadas mostraran las francas o leves sonrisas que nuestros tiempos imponen por doquier a cualquier personaje público, por patibulario que sea? Nuestros antepasados no eran menos alegres o más tristes que nosotros e incluso numerosos testimonios históricos revelan que las emociones eran antaño más intensamente experimentadas que ahora. Se vivía menos, pero con más intensidad, el mundo era más contrastado, menos monótono y gris, sin duda, que el nuestro. Las relaciones amorosas eran particularmente exuberantes sobre todo en los medios privilegiados, lo que confirman en la América Latina y desde luego en México las tasas de natalidad y sobre todo, de ilegitimidad. La bebida, el baile, la música, los naipes, el teatro, los toros, los gallos, las fiestas innumerables, la fe religiosa en su versión católica que siempre promete al pecador más empedernido el perdón final y la esperanza del Paraíso —aunque sea después de una estancia variable en el Purgatorio—, todo hacía que la existencia de los hombres de antaño fuera, como la nuestra, hecha de pesares pero también de gozos y alegrías. Sin embargo, ningún hombre de poder, gobernante, magistrado, banquero, comerciante, caudillo, científico, artista, caballero, ninguna dama principal, ningún niño que adivinamos mimado hasta lo absurdo, esboza la más mínima sonrisa en los retratos que comentamos y tratamos de “leer”. ¿Será que los valores de los siglos XVIII novohispano y XIX mexicano seguían privilegiando la seriedad, la severidad, la autoridad, asimiladas

a la respetabilidad, el “decoro”, o sea, el estatus social al fin de cuentas, sea éste real o una mera aspiración del retratado? ¿O qué la alegría ligada a la sonrisa se opone al sentimiento de culpabilidad y arrepentimiento del cristiano que se sabe y se confiesa pecador? ¿Puede ser que la sonrisa, de naturaleza demasiado personal, física y emocional y por tanto fugaz, se oponga, —como las lágrimas—, al carácter intemporal del retrato que busca la proyección del retratado en el tiempo? Porque sonreír ancla al individuo en un momento específico y circunstancial —agradable, alegre, feliz, etc.— y en consecuencia le impide trascender temporalmente hablando. Para intentar siquiera formular una respuesta, sería necesario rastrear la eclosión de la sonrisa en el arte europeo, la que probablemente aparece esbozada en algunas vírgenes góticas con el niño, en algunos ángeles en las fachadas de catedrales. Las leves sonrisas en sus rostros adolescentes son motivadas por el amor materno, amor puro, aceptado y respetado por la época, sobre todo cuando Jesús Niño es el beneficiario, o por la felicidad absoluta que habita los ángeles, moradores del cielo y acompañantes de la corte celestial. El Renacimiento distribuye sin duda más generosamente las sonrisas, —pensemos en la Gioconda y algunas obras más de Leonardo y de Rafaello—, mientras Botticelli pinta a Venus y *la Primavera* bajo los rasgos melancólicos de la sin par y muy llorada Niccolletta Vespucci.⁸

Una última observación: toda exposición se halla constreñida por una infinidad de circunstancias, siendo sin duda

⁸ El hecho de que la Gioconda, de misteriosa sonrisa apenas esbozada, sea un retrato anónimo puede entrañar un significado por cierto difícil de descifrar.

la mayor la que se refiere al acceso a las obras. En este caso, huelga lamentar que no haya sido posible presentar algunas de las admirables obras de Hermenegildo Bustos, un pintor que tal vez mejor que cualquier otro retrató a los mexicanos de su tiempo. Con su talento único, hecho de sobriedad rayando en la austeridad, delicadeza y profunda sicología, escudriñó personalidades que nos siguen interpelando directa e íntimamente. Esperemos por tanto que esta notable exposición “de novohispanos a mexicanos” tenga una continuación a través de otra que refleje esta vez la evolución y riqueza del retrato mexicano desde la República Restaurada hasta la Revolución, o incluso hasta la emergencia de la pintura abstracta. Y desde luego, que un catálogo tan rico y sugerente como el presente acompañe al visitante, al amante de la pintura mexicana, al historiador del arte y al simple aficionado al vagabundeo histórico-artístico.

Solange Alberro

El Colegio de México