

PAULA DITTBORN

DE ALBINA Y ESPAÑOL PRODUCE NEGRO TORNA ATRÁS: LAS PINTURAS DE CASTAS COMO EJERCICIOS DE COLOR

Palabras clave Pinturas de castas • Josef Albers • Color • Sol LeWitt

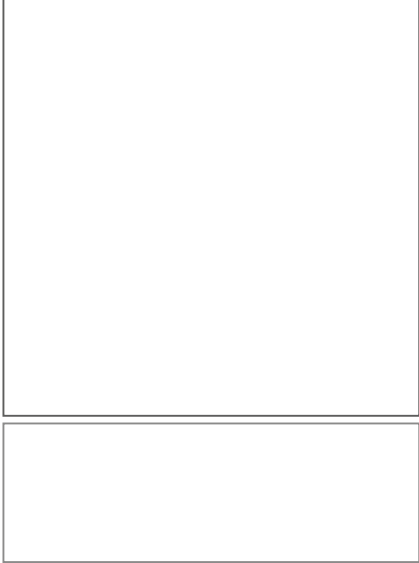
Keywords Casta paintings • Josef Albers • Color • Sol LeWitt

El siguiente texto aborda un género pictórico de la época de las colonias latinoamericanas que tuvo un rol importante en el proceso de sistematización visual del *otro* para la construcción identitaria del europeo: las pinturas de castas. A continuación se verá cómo, desde cierta perspectiva, la figuración, el orden, los patrones y las leyendas de estas pinturas tienen resonancias incluso en producciones visuales tan recientes como los ejercicios de color de Albers.

The following text addresses a pictorial genre of the colonial Latin American era that played an important role in the visual systemization of the *other* in the construction of European identity: the casta paintings. We shall see, from a particular perspective, how the figuration, order, patronage and the captions of these paintings resonate in subsequent visual art productions as recent as Albers' color exercises.

7
De Español, y Albina; Torna atras.





El género de las pinturas de castas se desarrolló durante el siglo XVIII en Latinoamérica, particularmente en México. Consiste en una serie de retratos, por lo general dieciséis, realizados en una misma tela mediante el uso de viñetas, o por separado mediante la implementación de la serie. Cada tela o viñeta comprende un grupo familiar compuesto por padre, madre, hijo o hija, siendo cada uno de ellos parte de lo que por aquel entonces se consideraba una *casta* distinta –de ahí el nombre del género. Es decir, al interior de la obra cada uno de los personajes es el resultado de las diferentes combinaciones entre españoles, indios, y africanos. Las escenas además van acompañadas por un texto en la parte superior o inferior de la tela, que especifica la identidad de cada uno de los personajes representados. Estas pinturas cumplían diversas funciones, no siempre asociadas a su valor estético: informar a la Corona Española sobre las mezclas raciales producidas al interior de la Colonia; dar a conocer las diferentes costumbres, plantas y animales exóticos encontrados en América; exaltar la imagen de la Nueva España (civilizada y cosmopolita) con respecto a las otras tierras conquistadas, etc. (Katsew 5).

No solo pienso en este género como un punto de partida para una discusión sobre la circulación de las imágenes en Latinoamérica, sino también como un principio de organización que tiene resonancias incluso en los ejercicios ideados por Josef Albers en el año 1933 para la enseñanza del color. En esos ejercicios se combinan y recombinan los diferentes papeles de color entre sí, de manera tal que pierde importancia la identidad de cada uno de ellos, trascendiendo solo aquello para lo cual sirven de ejemplo (contraste simultáneo, vibración, etc.). De manera similar, en las pinturas de castas lo que persiste en la serie es solo la casta y no, en cambio, los otros elementos que forman parte de la individualidad de cada personaje retratado. Esto explica, entre otras cosas, que el hombre mestizo de uno de los eslabones de la serie pase a ser una mujer mestiza en la escena siguiente (tal como aparece en las pinturas *De español e india, mestizo*, y *De español y mestiza, castizo*). No importa que sea hombre o mujer, en la medida en que perpetúe ese rol que se le ha asignado al interior de la pintura y de la sociedad colonial. Se lo representa, pero a la vez se lo invisibiliza.



Sol LeWitt, *Four Basic colours and their combinations*. 1971.

Las pinturas de castas constituyen una serie, tal como las últimas pinturas de Monet, los compartimentos de los sarcófagos paleocristianos, las viñetas de una novela gráfica, etc. Pero en este caso la diferencia está en que se trata de una serie de tipo *recursiva*: cada elemento depende de la combinación de los elementos que lo preceden. La representación de las diferentes combinaciones de un número limitado de colores y patrones –identificados en el caso de las pinturas de castas con blancos, negros e indios– aparece también en algunas obras conceptuales, tales como *Four Basic colours and their combinations* (1971) y *Four basic kinds of straight lines and their combinations* (1969) del artista norteamericano Sol LeWitt (1928–2007). En ellas el artista dispone dieciséis cuadrados ordenados de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo, conformando una retícula, bastante frecuente en su obra visual. En el caso de *Four Basic colours and their combinations*,

por ejemplo, los primeros cuatro recuadros corresponden a cuatro colores o patrones distintos, mientras que los siguientes once recuadros son sus combinaciones posibles. En el último recuadro aparece la siguiente leyenda explicativa: *Four Basic colours: Yellow-Vertical, Black-Horizontal, Red-Diagonal left to right, Blue-Diagonal right to left, and their combinations*.

Ambas obras –las pinturas de castas y las dos obras de LeWitt– responden por lo tanto a un tipo de serie particular, en donde el número de combinaciones es dieciséis, y el título aparece como parte integral de la obra, especificando el tipo de combinación realizada. Sin embargo, son otras las obras minimalistas o poveras en las que se utiliza la serie recursiva propiamente tal. Mario Merz (1925–2003), para no ir más lejos, realizó durante la década del setenta varias obras en las que se ilustra la secuencia de números de Fibonacci,



Anónimo. Pintura de casta. Óleo sobre tela, 67 x 56,2 cm, 1750.

tales como *Untitled (A Real Sum Is a Sum of People)*, realizada con fotografías y neones (Archer 70). El artista italiano creía ver en dicha secuencia un sistema capaz de abarcarlo todo, de representar la infinitud. Si lo pensamos bien, algo de eso hay en la ambición de quienes encargaban las pinturas de castas: comprender todas las relaciones posibles al interior de las Colonias -y por *comprender* se entiende en este caso también *dominar*.

En el libro *Josef Albers: To Open Eyes: The Bauhaus, Black Mountain College and Yale* (Holowitz y Danilowitz 198), se relata cómo Albers, para captar el carácter del color en los ejercicios realizados por sus estudiantes, utilizaba términos obtenidos de otras disciplinas o lenguajes ajenos a la pintura

y a las artes visuales en general. Un lenguaje *ready-made* que terminó siendo un componente vital de su curso, y que perdura hasta hoy en la literatura y enseñanza del color. Particularmente, los célebres "estudios libres" (esenciales, pequeños, abstractos) le han dado un rango más amplio para comentarios poéticos, anecdóticos y sinestésicos. En el mundo metafórico de Albers, los estudios libres se convirtieron en sonidos orquestales, ingredientes de cocina, sabores, lugares geográficos, actores de performance. Se trata de una imaginaria que no viene de la nada: Goethe ya había descrito largamente el carácter de los colores en su teoría, asegurando ver "vivacidad y nobleza" en el amarillo, "fuerte sentimiento de calidez y felicidad" en el naranja, "sentimiento de frialdad" en el azul, etc.



Miguel Cabrera. *De español y de india, mestiza*.
Óleo sobre tela, 132 x 101 cm, 1763.

Muchos de los nombres y términos utilizados para denominar a las diferentes castas en las pinturas de este género también fueron tomados de otras disciplinas, tales como la zoología. Algunos de ellos eran empleados con frecuencia en la época de la Colonia, como *mulato* -que como todos sabrán, viene de *mula*, cruce de burro y caballo. Los documentos escritos de la época demuestran en cambio que otros términos que aparecen en las pinturas eran de uso menos frecuente para denominar a las personas, tales como *loba* y *coyote*, los cuales refieren a la mezcla de indio y negra, y de indio y mestiza, respectivamente. Pero mientras que en Albers los nombres empleados aludían a la diversa naturaleza de las sensaciones evocadas, la asimilación de ciertas castas con ciertos animales no solo se enmarca dentro de las prácticas clasificatorias

propias de la Ilustración, sino que además forma parte de las diferentes maneras de deshumanizar al otro, justificando así su sometimiento.¹ Otras denominaciones encontradas en estas pinturas no recurren a ese tipo de comparaciones zoológicas, lo cual no quita que sean igualmente peyorativas. *Tente en el aire*, por ejemplo, es el nombre que recibe el fruto de un español y un *torna atrás*, aludiendo a que no tiene peso, no vale nada, no tiene sustento debido a las sucesivas mezclas que le dieron origen.²

1 Tal como señala Peter Burke en su libro *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, también a judíos y moros se los comparaba en Europa con cerdos y perros, algo que la novela gráfica *Maus* de Art Spiegelman (1948) denuncia llevándolo al extremo.

2 No es casual que en este contexto utilizemos la palabra *fruto*, ya que finalmente la representación de los hijos de diferentes castas responde a la intención de ilustrar y clasificar el *producto* de esas mezclas. En ese sentido,



Autor desconocido, *De albina y español produce negro torna atrás*. Siglo XVIII.

A la luz de estas ideas no es raro que consideremos que la enseñanza del color abunda en términos que podríamos considerar políticamente incorrectos. Parafraseando la obra ya citada, en el curso de Albers los colores dominan a otros colores, forman dictaduras y democracias. Algunos colores están celosos de otros, respiran juntos, son felices, tienen sexo entre sí. Los colores emparentados se convierten en sobrinos, sobrinas, primos en segundo grado, niños que reflejan las cualidades de sus padres. La cualidad de los padres, o la *calidad* de los padres, mejor dicho. En la historia de la Colonia ha habido casos en los que una mujer no podía casarse con un hombre determinado, justamente porque se sospechaba que había una *calidad* inferior en su origen, vale decir, que la mujer tenía algún antepasado castizo, morisco, indio u otro. Castas y blancos eran inscritos en libros distintos, y la presencia del nombre de uno en el libro del otro podía acarrear ese tipo de problemas, sin importar que haya sido un simple error, y sin importar cuán *blanca* haya sido considerada esa persona hasta el momento (Carrera 20).

la representación de las frutas locales al interior de las telas funciona como una sinécdoque de la obra en su totalidad: paltas, cocos, granadas y piñas son mostradas tanto enteras como cortadas por la mitad, para que así pueda apreciarse su aspecto exterior e interior, tal como en los libros científicos de la época.

Las investigaciones realizadas por Michel Eugène Chevreul sobre el contraste simultáneo fueron conocidas por Albers a través de la enseñanza de Itten en la Bauhaus, y constituyen una de las bases de su curso (Wick 156). A partir de ellas Albers pudo llegar a la conclusión de que el color es inestable, susceptible de cambiar según la proximidad con otros colores. En las pinturas de castas la influencia que ejerce un color sobre otro también puede considerarse relativo, contextual. En los primeros tres lienzos de la serie realizada por Ramón Torres entre 1770 y 1780, por ejemplo, se intenta demostrar que la sangre indígena puede ser eliminada del linaje después de tres generaciones que sean combinadas nuevamente con un español, es decir con sangre *blanca*. Siguiendo esa idea, las primeras tres pinturas rezan: *De español e india, nace mestizo*; *De español y mestizo, nace castizo*; *De castizo y español, nace española*. Es decir, después de tres episodios se puede volver al origen, justamente gracias al dominio ejercido por el blanco.

Distinto es lo que sucede en aquellos lienzos mediante los cuales se narra la mezcla entre españoles y africanos. En esos casos el círculo no se cierra, la sangre no puede ser limpiada, el color no vuelve a ser blanco. Tal es el caso de una pintura de casta que no ha podido ser atribuida a ningún pintor en particular hasta el momento. Se titula *De albina y español produce negro torna atrás*. Retrata a un español contemplando la alameda con su telescopio. El español está situado literalmente en una posición de superioridad con respecto a su mujer albina y su hijo torna atrás, que dan la espalda a la ciudad y dirigen su mirada hacia él. Pero es en el hecho de que el niño sea negro, a pesar de que sus padres sean blancos, donde se concentra la idea de que, mientras la sangre indígena podía purificarse o *blanquearse*, la sangre africana siempre remitiría a la negritud. Sin importar el tipo de mezcla entre negro y blanco al que pertenezcan³ para efectos de la *calidad* nunca serán blancos y, por lo tanto, siempre serán considerados inferiores.

³ C.R.L. James señala que en el siglo XVII, en la actual isla de Santo Domingo y Haití, los colonos franceses habían llegado a identificar ciento veintiocho tipos distintos.



Atribuido a José de Alcibar.
De español y negra, mulato (detalle).
 Óleo sobre tela, 78,8 x 97,2 cm, 1760-70.

Hay un último punto de encuentro entre los ejercicios de color y las pinturas de castas al que quisiera referirme antes de dar por terminado este texto. En una de las telas de la famosa serie realizada por el pintor mexicano José de Ibarra (1685-1756) podemos ver a la mujer del grupo *De español e india, mestizo* vistiendo una falda realizada con tejido de Jilotepec.⁴ La representación de ese tejido se repetirá en

muchas otras series como identificación de la indumentaria femenina de las indígenas. Por otro lado, dentro de la serie de pinturas de castas atribuida al pintor mexicano José de Alcibar (1725-1803), particularmente en la pintura *De español y negra, mulato*, se retrata a una familia en un ambiente hogareño. El padre español viste un banyan (abrigo masculino característico de la época) y un gorro blanco forrado con encaje. El banyan estaba hecho de cretona, un algodón estampado con diseños de la China que se producía en la India y que se exportaba a América en grandes cantidades.

⁴ Los tejidos de la región de Jilotepec se elaboraban principalmente con lana y fibra que se extraía del magüey, planta de origen mexicano.

Conocida en México como *indianilla*, la cretona fue utilizada ampliamente por las clases medias y bajas en una época en que las clases altas llevaban sedas chinas con patrones florales parecidos (VVAA 405).

La ropa, las actividades familiares y los utensilios pretendían transmitir cómo, en la cultura mexicana del siglo XVIII, se mezclaba la cultura material europea, asiática y americana. También intentaban dar cuenta del triunfo del modelo de la familia mediterránea de tipo nuclear, y del carácter legitimador del matrimonio eclesiástico. Pero en lo que respecta a la comparación que hemos sostenido hasta el momento, en ambos casos la utilización de motivos o patrones -ya sea abstractos, como los tejidos de Jilotepec, o figurativos como la cretona- no solo decoran el vestuario o la pintura en sí,

sino que además identifican al personaje retratado con el rol que se le ha asignado dentro de la sociedad colonial. Patrón y color cumplen en ese sentido una misma función: instaurar la diferencia de raza y la diferencia de clase (o más bien instaurar la diferencia de raza como una diferencia de clase). Nuestra interpretación suspicaz de los ejercicios de Albers, sin embargo, no se basa en su uso metafórico del lenguaje del color, sino por el contrario en su extrema literalidad. Lo cierto es que en el curso de color por él instaurado, el blanco es blanco y el negro es negro. Quizás, tal como señala Jean Baudrillard, se ha llegado efectivamente a un punto en el que somos incapaces de darle al lenguaje una interpretación meramente denotativa, y nos es, por lo tanto, inevitable pensar en otras alusiones posibles cuando hablamos de color -aunque estas sean nocivas.

PAULA DITTBORN

Artista visual y académica. Licenciada en Arte y en Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente en Universidad Alberto Hurtado y Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente cursa el Doctorado en Estudios Americanos con mención en Pensamiento y Cultura en la Universidad de Santiago de Chile.

BIBLIOGRAFÍA

Archer, Michel. *Art Since 1960*. Londres: Thames and Hudson, 1970.

Impreso.

Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento*

histórico. Barcelona: Crítica, 2005. Impreso.

Carrera, Magali. *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and*

the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings. Austin:

University of Texas Press, 2003. Impreso.

Holowitz, F. y Brenda Danilowitz. *Josef Albers: To Open Eyes: The*

Bauhaus, Black Mountain College and Yale. Londres, Phaidon

Press, 2007. Impreso.

James, Cyril. *Los jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture y la Revolución*

de Haití. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 2004.

Impreso.

Katsew, Ilona. *Casta Paintings: images of race in eighteenth-century*

México. Londres: Yale University Press, 2004. Impreso.

VVAA. *Revelaciones: las artes en América Latina 1492-1820*.

México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.

Wick, Rainer. *La pedagogía de la Bauhaus*. Barcelona: Alianza, 2000.

Impreso.