

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «MATERIOLOGÍA Y VARIANTOLOGÍA: INVITACIÓN AL DIÁLOGO»

Fantasmática y médiums en el taller de los Rodríguez. Aproximaciones a la pervivencia de gestos técnicos en dispositivos culturales del artesanado colombiano

Mauricio Vásquez Arias

Universidad EAFIT (Colombia)

Fecha de presentación: enero de 2024

Fecha de aceptación: mayo de 2024

Fecha de publicación: julio de 2024

Cita recomendada

Vásquez Arias, Mauricio. 2024. «Fantasmática y médiums en el taller de los Rodríguez. Aproximaciones a la pervivencia de gestos técnicos en dispositivos culturales del artesanado colombiano». En: Siegfried Zielinski y Daniel Irrgang (coords.). Nodo «Materiología y variantología: invitación al diálogo». *Artnodes*, no. 34. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i34.424539>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Resumen

El presente estudio investiga, desde una perspectiva estética y de arqueología de los medios, la configuración y transmisión cultural de diversos gestos técnicos, durante la transición del siglo XIX al XX, en el taller de la familia Rodríguez, un lugar emblemático en la configuración del panorama cultural de Medellín, Antioquia, Colombia. Además, analiza las variaciones de las que fueron capaces sus ejecutores y cómo el taller de artesanos se convirtió en un dispositivo para el agenciamiento de un tipo de esfera pública estética influyente que impulsó el tránsito hacia la modernidad, en el contexto de la cultura antioqueña,¹ y su lugar en la construcción de formas específicas de identidad nacional. Para este propósito se emplearán dos categorías: en primer lugar, el concepto de médium,

1. En Colombia, la organización territorial más amplia se denomina *departamento*, unidad regional que podría hacerse equivaler, guardadas las proporciones, en otros modos de organización a los *estados* (caso norteamericano) o las *comunidades autónomas* (en el caso español). De este modo, antioqueño es el gentilicio de los habitantes del departamento de Antioquia, Colombia. Esta designación que se amplía con la de *paisa*, para identificar el proceso de poblamiento que irradió varios departamentos más del país, dentro de los que se encuentran Caldas, Risaralda y Quindío; define, además de una región geográfica, un proyecto cultural e identitario distinto del que se gestara alrededor de la capital colombiana, Bogotá.

que facilitará la exploración de las conexiones con distintas materialidades orientadas a formas, trazas y huellas mnémicas con contextos de inscripción variados, asociados a los diversos tipos de memorias que se operaron en las prácticas de los Rodríguez; en segundo lugar, se utilizará el concepto de fantasmática, para designar la diversidad de formas de *hacer visible lo invisible* que se observaron en las configuraciones estético-artísticas que tuvieron lugar en el taller.

Palabras clave

artesanado; fantasmática; intermedialidad; Melitón y Horacio Rodríguez; prácticas estético-artísticas; arqueología de los medios; esfera pública

Fantasmatic and mediums in the Rodríguez's workshop. Approaches to the survival of technical gestures in cultural devices of Colombian craftsmanship

Abstract

The present study investigates, from an aesthetic and media archaeology perspective, the cultural configuration and transmission of various technical gestures during the transition from the 19th to the 20th century in the workshop of the Rodríguez family, an emblematic location in shaping the cultural landscape of Medellín, Antioquia, Colombia. Additionally, it examines the variations achieved by its practitioners and how the artisans' workshop became a device for the agency of an influential aesthetic public sphere that propelled the transition towards modernity, in the context of Antioquian culture² and its role in constructing specific forms of national identity. For this purpose, two categories will be employed: firstly, the concept of "medium", which will facilitate the exploration of connections with different materialities oriented towards forms, traces, and mnemonic imprints with varied inscription contexts, associated with the various types of memory operationalized in the practices of the Rodríguez family; secondly, the concept of "phantasmatics" will be used to designate the diversity of ways to make visible the invisible observed in the aesthetic-artistic configurations that took place in the workshop.

Keywords

craftsmanship; phantasmatic; intermediality; Melitón and Horacio Rodríguez; aesthetic-artistic practices; media archaeology; public sphere

2. In Colombia, the widest territorial organization is called *department*, a regional unit that could be equivalent, keeping the proportions, in other forms of organization to *states* (in the American case) or *autonomous communities* (in the Spanish case). In this way, Antioquian is the name given to the inhabitants of the department of Antioquia, Colombia. This designation is expanded with that of *paisa*, to identify the population process that radiated several other departments of the country, including Caldas, Risaralda and Quindío; it defines, in addition to a geographical region, a cultural and identity project different from the one that developed around the Colombian capital, Bogotá.

1. El taller de los Rodríguez como lugar de agenciamientos espirituales, creativos y prácticas estético-artísticas

La familia Rodríguez emergió como pionera de una tradición ligada al cultivo y diseminación de diversos oficios, así como al establecimiento de espacios para el diálogo entre las artes y medios diversos, entre finales del siglo XIX y principios del XX, en Medellín, Colombia. El taller de los Rodríguez, liderado inicialmente por Melitón Rodríguez Roldán (tallador de mármol y padre) así como Mercedes Márquez Cano (escritora y madre), fue reconfigurado y transformado posteriormente por Horacio Marino Rodríguez Márquez (fotógrafo y arquitecto, hijo) y Luis Melitón Rodríguez Márquez (fotógrafo, hijo). A esta dinámica

se sumaron los pintores y primos Francisco Antonio Cano y Gabriel Montoya Márquez (Tabares 2011, 26), la intelectual y activista política María Cano (quien desempeñaba labores de retoque fotográfico y otras tareas) junto a su hermana espiritista, María Antonia Cano, conocida como *la Rurra*, Rafaela Rodríguez (encargada del retoque de negativos) y, tangencialmente, Ernesto Martínez (asistente), actores que ilustran un entorno medialmente multiforme. El taller incorporó variedad de oficios, tecnologías y artes, facilitando su difusión y adopción en la ciudad de Medellín. Del mismo modo, se convirtió en un espacio de circulación de ideas artísticas y filosóficas, así como de formas de religiosidad alternativas, razones a partir de las cuáles el clero de la época determinó la excomuniación como medida de censura y limitación.

El taller de la familia Rodríguez condensa un ejemplo de construcción de una publicidad estética y cultural por parte del artesanado, en el seno

de la región antioqueña colombiana, así como también constituye uno de los casos documentados de las primeras formas de emprendimiento cultural a través de los encuentros entre artes y técnicas, animadas por el librepensamiento del artesanado, todo ello en la intersección de una sociedad rural con otra citadina e industrial emergente.

Del mismo modo, este escenario señala los bordes, hibridaciones y entrecruzamientos entre formas de sociabilidad, expresividad y espiritualidad dentro de una ciudad, Medellín, Colombia, que empieza a hacerle lugar a las máquinas y las construcciones, típicas de la modernidad, a la par que contiene sus propias formas de arte, fantasía, imaginación y religiosidad, en contraste con el catolicismo imperante.

En este mismo espacio coexistieron en la sociedad medellinense, diversidad de gestos técnicos (Leroi-Gourhan 1971), entendidos como la forma fundante de procesos de transmisión cultural (Debray 1997), y que comprendieron, en el caso del taller de los Rodríguez, desde la talla en mármol, el dibujo, la pintura y la arquitectura, hasta las prácticas mediumínicas de corte espiritista, con multiplicidad de sutilezas, variaciones y experimentaciones mediales, las cuales nos ocuparemos de reseñar brevemente.

Como lo señala Juan Luis Mejía (2011):

“El taller de marmolería de don Melitón pronto se convirtió en un centro cultural de la ciudad, pues además de tallar lápidas y preparar entierros, se discutía de arte y literatura. Fuera de lo anterior, era el epicentro del movimiento espiritista de Medellín” (Mejía 2011, 7).

Esto es, un dispositivo de agenciamientos colectivos, mediales y tecnológicos, de convergencia de diversas formas expresivas, de recombinación y ampliación de formas de elaborar y *hacer pública la experiencia* (Negt y Kluge 1993) o de hacerla circular en los contextos requeridos dadas algunas condiciones de censura.

Llegados a este punto, conviene preguntarse ¿cómo tejer un relato arqueológico que permita vincular prácticas como la talla en mármol, el dibujo, la fotografía, la arquitectura y el espiritismo? Es así como llegamos a las nociones de *fantasmática* y *médium*.

De esta manera, proponemos como hipótesis que la diversidad de prácticas presentes en el dispositivo de enunciación colectiva denominado *taller de los Rodríguez*, se caracterizaron por ricas variaciones de operaciones estético-artísticas, soportadas en *médiums* de diversa índole, cuya descripción aporta al entendimiento de los modos específicos en los que se configuró la publicidad estética en el contexto colombiano. Procederemos a continuación a aclarar los términos de partida y a abonar ejemplos y argumentos que nos permitan sustentar este planteamiento.

La idea de fantasmática, tal y como se emplea en este trabajo, constituye una variación sutil, pero significativa, de los términos *fantasmal* –referido de manera estricta al fenómeno metafísico de los fantasmas– y *fantasmagórico* –relativo al espectáculo decimonónico denominado fantasmagoría–.

Para este caso, en la perspectiva sugerida por Márquez (2007):

“[...] La fantasmática se refiere a la expresión de la carencia que se instala como un cuerpo virtual en el vacío físico y afectivo dejado

por un ser que ya no está. Es también el escenario psíquico para la expresión de un deseo [...]” (Márquez 2007, 15).

A lo que añadiríamos, la capacidad de materializar y exteriorizar, para luego introyectar en la recepción y apropiación, esos escenarios factuales o ficcionales, en diversos soportes y mediante distintas formas de huellas mnémicas, registros de sujetos, objetos, animales, lugares y acontecimientos, coincidentes con lo que Regis Debray (1997) entiende como *médiums*, esto es, todos aquellos operadores físicos, incluidas las instituciones y organizaciones que los soportan, que contribuyen a la transmisión y “[...] perpetuación de sistemas simbólicos explícitos: religiones, ideologías, doctrinas y producciones de arte” (Debray 1997, 24).

Más que efectuar una descripción cronológica como las ya realizadas de manera rigurosa por Escobar (1985), Mejía (1992), Londoño (2009) y Tabares (2011), ofrecemos a continuación descripciones que permitan articular dichos recorridos en clave de la arqueología de los medios.

2. Melitón Rodríguez Roldán o de las maneras de tallar la ausencia

Los archivos de la época (Tabares 2011) muestran el conjunto de técnicas que hicieron parte del repertorio de Melitón Rodríguez Roldán como tallador de mármol y jaspe, materiales, por demás, privilegiados para la fijación de la memoria mortuoria por su perdurabilidad y relativa maleabilidad, gracias al uso de las herramientas adecuadas, al igual que por su belleza.

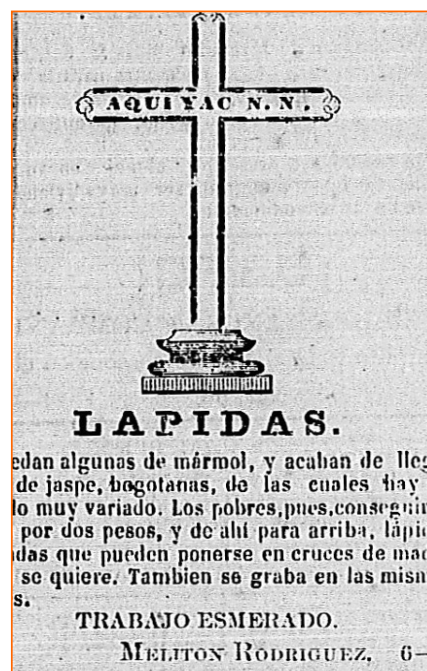


Figura 1. Anuncio de los servicios de marmolería

Fuente: Biblioteca Central Carlos Gaviria Díaz, colección patrimonial (material microfilmado)

El acontecimiento eminente que señalaría la labor del marmolista estuvo asociado a dos hechos, el primero, por la transmisión, gracias a su hermano Ricardo, de los saberes parisinos del arte de la marmolería. El segundo tuvo lugar cuando, luego del retorno del hermano, en 1860, ambos presenciaron la muerte de su padre Cipriano a manos de dos soldados liberales en fuga, el 16 de octubre de 1862 (Tabares 2011, 32).

Este acontecimiento marcaría el porvenir de los Rodríguez, sugiriendo su rol en la producción de artefactos culturales para mitigar la pérdida y evitar el olvido de los fallecidos. El oficio, aprendido por

Melitón de su hermano, será objeto de sucesivas sofisticaciones, transitando por los procesos de señalar la ausencia por medio de la combinación de diversidad de técnicas y la promoción de servicios que se adaptaran a las posibilidades de quienes los demandaban. De este modo, según los avisos de periódico, se acumularon formas de elaborar estas memorias; pasando de la fabricación de lápidas al tallado del material; del ornato a la grabación facsimilar de firmas de difuntos; y de la reutilización de losas de pobre factura o con errores, al tallado de retratos sobre lápidas.

TIPO DE GESTO TÉCNICO	DESCRIPCIÓN
Fabricación de lápidas	Buena parte de los esfuerzos promocionales del taller se orientaron a posicionar este lugar como un espacio con un amplio espectro de precios destinados a diversas clases sociales, para la elaboración de lápidas y el labrado de un material noble, bajo preceptos de responsabilidad, cuidado y respeto.
Tallado de lápidas	Los servicios del taller incluían la fijación tipográfica y el grabado de motivos sobre materiales como el vidrio, el jaspe y el mármol. Esta labor se concentró fundamentalmente en el tallado de lápidas que, tal y como se promocionaba en los anuncios de la época, incluía la posibilidad de que los deudos del fallecido escogieran la tipografía que más se ajustara a sus gustos y deseos.
Ornato	La adición de elementos decorativos, adecuados obviamente a las circunstancias, de elaboración propia o importados, constituyeron una adición a la superficie plana de las losas y un agregado para enriquecer el gesto técnico del marmolero.
Grabación facsimilar de firmas	Este agregado (la reproducción fiel de las firmas de los fallecidos) constituye una sofisticación particular del proceso de fabricación de lápidas en cuanto agrega un mediador: el rasgo caligráfico que enfatiza el carácter indexical de todo el constructo expresivo y que combinaba la tipografía neutral con el calco de los modos de trazo propios del difunto.
Reutilización de losas	El carácter noble del mármol y su expresión en una concepción económica del material, que evita a toda costa desperdicios, se enfatizan en esta operación. Melitón ofrecía la corrección de errores ortográficos y la recuperación de trabajos de mala calidad sin desperdicio de material, ofreciendo la reutilización de losas por el reverso de la superficie previamente marcada. Esta modalidad de reescritura da lugar a cierta forma de huella tipo palimpsesto, aunque soportada en una materialidad distinta.
Tallado de retratos sobre lápidas	Este parece ser el nivel más sofisticado de la actividad del marmolero, quien, basado en fotografías y descripciones del fallecido por parte de los deudos, hacía del mármol el soporte para un grabado. En esta práctica las marcas indexicales de la talla simple se combinan con la evocación representacional, mediante una mixtura de técnicas, probablemente influidas por la presencia del pintor Francisco Antonio Cano en el taller. Los registros que dejan constancia de esta relación refieren que –gracias a la participación de Cano– a la oferta del servicio mortuorio ya habitual se le añadía la elaboración de retratos sobre papel u otros materiales para honrar la memoria del muerto.

Tabla 1. Acumulación de gestos técnicos en el trabajo de Melitón Rodríguez

Fuente: Elaboración propia

Resulta claro en este recorrido que la función expresiva del oficio de Melitón el marmolero excedía el ámbito de la representación, y que los procedimientos en los que se empeñó tenían una función indexical y ritual de señalamiento de aquello que estuvo en proximidad, buscando una suerte de permanencia y de presencia.

El oficio del marmolero y su función en el rito fúnebre pueden entenderse desde la superposición de funciones que combinan la rememoración (por medio de la marca tipográfica) con la invocación de la presencia, bien sea mediante la firma o del retrato. La modalidad fantasmática que se despliega allí tiende un hilo entre la representación y el señalamiento de la pervivencia –de otro modo, merced a un sustituto matérico– del fallecido que acompaña el duelo síquico y religioso, y que a su vez participa en los mecanismos de consolación de los supervivientes.

3. *La Rurra* o de la performatividad espírita

Excepto por María Cano, las vidas y prácticas de las figuras femeninas del taller de los Rodríguez resultan difíciles de rastrear; a este respecto, las referencias son esquivas y los archivos pobres o inexistentes. En el *Cuaderno de caja* (Rodríguez y Rodríguez 2011) se consignan pocas menciones a las actividades de retoque y la cohabitación de las hermanas del clan.

La Rurra resulta ser una de las figuras más interesantes que impregnaron con un aire mágico el taller de los Rodríguez, aunque sus habilidades mediumínicas y su adhesión a las corrientes y prácticas espiritistas le añadieron a este un factor de religiosidad disidente y de contacto con lo oculto. Respecto de este personaje, Arango (2006, 250) dice que «Era la médium más afamada y solicitada en Medellín, por sus extraordinarios poderes parasíquicos».

Fueron estas coincidencias entre artes y espiritualidad; entre oficios y emprendimientos; entre ideas y prácticas, las que hicieron del taller un escenario de resonancias culturales y políticas y un lugar variopinto, como lo caracteriza Mejía (1992) cuando afirma que en «el taller, fuera de fabricar lápidas, se reparaban paraguas, se grababa el vidrio y se practicaba espiritismo, y a partir de 1888 se dictaban clases de dibujo y pintura» (Mejía 1992, 7).

La adhesión a aquellas ideas le acarrió la excomunión a Melitón y a la familia, situación que puso en aprietos el crecimiento del negocio y la economía doméstica. Estos aspectos resultaron definitivos en la configuración de dicho espacio para la circulación clandestina de personas e ideas, fomentando una actitud disidente respecto a la Iglesia y de librepensamiento en relación con la hegemonía católica y su conexión con el Estado. Las lecturas eclécticas poblaron el espacio de los Rodríguez: *Isis sin velo* de Blavatsky, Paracelso, el *Zohar*, el *Libro de los muertos*, entre otros (Robledo 2017, 17).

La incidencia del cristianismo sobre la época ocasionó buena parte de las dificultades de la familia. Y los Rodríguez compartieron el destino de todas aquellas corrientes que, eliminando los intermediarios insti-

tucionales con lo espiritual, buscaban una experiencia singular de lo numinoso y lo divino. Diversos miembros de la sociedad frecuentaban a *La Rurra* con el fin de recibir su mediación para contactarse con allegados fallecidos (Robledo 2017, 17-18).

A diferencia de Melitón, quien interponía una mediación externa perdurable, *La Rurra* se valía de su propio cuerpo, el cual, a través del trance, servía de lugar de encarnación de los espíritus para entrar en contacto con el mundo material. Pese a las diferencias, entre ambos gestos opera una relación de homología: la mediación fantasmática de una ausencia, su señalamiento y puesta en contacto con los presentes.

Por más que se tratase de la vida espiritual, el punto cero de toda expresividad es la experiencia y esta requiere un proceso de materialización que debe lograrse por medio de superficies demarcadas, de otras no demarcadas o del cuerpo mismo (Ellestöm 2010).

La homografía de los conceptos *médium*, designación genérica para los soportes de inscripción de memoria, y médium, rol específico del practicante ocultista que entra en relación con espíritus, abona elementos para evitar las soluciones que procuran positivizar las *performances* espiritistas.

Y, justamente, como una acción que enuncia y ejecuta, que representa y presenta, en cuanto gesto performativo (Bal 2009), es como pueden interpretarse los trances mediumínicos. Rituales de relación con la muerte en los que un sujeto presta su propio cuerpo para prolongar la comunicación con un mundo de otra manera inaccesible. Los motivos de la solicitud de contacto solían variar y su finalidad última oscilaba entre el duelo y la necesidad funcional e interesada por encontrar posibles tesoros guardados por el fallecido.

De este modo, *La Rurra* fue investida con un hálito particular, una sensibilidad que le permitía comunicarse tanto con los espíritus como con sus palomas (Robledo 2017, 8); algunos de cuyos aspectos no controlaba totalmente y, en consecuencia, requerían cierto flujo de lo inconsciente mediante el estado de trance. Lo anterior enfatizado por la interpretación que propone Mangieri (2014) sobre las prácticas mediumínicas:

“El médium, debe ser apto para poder ser el depositario especial de una fuerza, una energía extraña, el cuerpo-vehículo esencial de un proceso del cual no tiene el control, sujeto de un performance en el cual (más específicamente) no puede-debe tener el control consciente e intencional” (Mangieri 2014, 93).

Como lo propone Zea (2014 [1923]), cierto grado de ausencia de control e intención y el olvido de lo sucedido durante las experiencias paranormales parecen ser una constante de las sesiones espiritistas, lo que configura una paradoja en la que el olvido es una condición necesaria para traer a la memoria, para hacer presente el espíritu de quien se ha ausentado por la irrupción de la muerte.

La Rurra es la representación más potente de lo femenino y su aporte a la configuración polifónica del dispositivo expresivo de los Rodríguez que se sitúa en la agregación de un gesto performativo, difícil de rastrear, pero potente en la instauración de un régimen de visibilidad de lo invisible espiritual.

4. Luis Melitón y Horacio Marino o de las alternancias entre pintura, fotografía y arquitectura

Sobre Luis Melitón Rodríguez se ha escrito con suficiencia (Escobar 1985, Mejía 1994 y 2011, Tabares 2011, Escobar-Villegas 2018) y sabemos por ello de su papel fundacional en el campo fotográfico, de su sensibilidad y dominio del oficio, de su contribución a la configuración de un archivo visual que registrara las memorias de la modernización en Medellín.

Sin embargo, dada nuestra costumbre de individualizar los análisis de las prácticas creativas, nos perdemos la posibilidad de entender el ecosistema en el cual un sujeto se inscribe. Atendiendo a lo anterior, intentaremos evidenciar las alternancias entre Horacio y Luis Melitón, entendidos como dos actores indisociables y responsables en buena parte de la resonancia y potencia del taller de los Rodríguez en cuanto dispositivo cultural.

En su trayectoria creativa pueden vislumbrarse varios ejes como, por ejemplo, el registro del paisaje moderno que emerge en medio de los modos de vida campesinos de las fotografías a las obras de ingeniería del Ferrocarril de Antioquia, en 1921 y 1922; el registro del campesinado y de los desposeídos, a modo de compensación por su ausencia de notabilidad y que pueden leerse en imágenes como *Campesinos y Chapoleros*, de 1910; los notables (familias de estirpe eminente, militares e intelectuales) y su deseo de pervivencia por medio de lo fotográfico, como se muestra en la serie de retratos a Lucila Henao, de 1896, la *Familia* de Alejandro Ángel, de 1904, o *El matrimonio Misas*, de 1908; las fantasías y alegorías derivadas de montajes como las que sugieren trabajos como *El ángel de la esperanza*, de 1908, o las fotografías de Sara Mejía de 1909 y *Emilia Aguirre*, de 1914; los usos publicitarios de la producción imaginal, como en el caso de la serie realizada para la marca de cigarrillos Cóndor entre 1910 y 1918; así como el rastreo de la producción estereoscópica y sus apropiaciones contextuales, como las que sugiere la imagen misma del *Taller de fotografía Rodríguez y Jaramillo*, fechada en 1897; las imágenes de espectáculos públicos como *Maromeros*, de 1900 y *El Circo*, del mismo año; y, finalmente, sin agotar los escorzos posibles del ordenamiento, las series de imágenes que tuvieron a la fuerza maquina como su motivo, mostradas en las fotografías realizadas a *Tejidos Medina* en 1922.

Sin embargo, más allá de lo temático, varios momentos pueden distinguirse en la trayectoria creativa y el tratamiento de los médiums en la obra de la dupla Horacio-Melitón; a saber:

- 1) el momento de énfasis en la captura y fijación de la imagen evanescente de la cámara oscura y su ulterior afinamiento mediante el retoque;
- 2) las experimentaciones a partir de la combinación de técnicas y serialización en medios impresos de amplio tiraje, en las que estuvieron implicadas al mismo tiempo la gráfica y la literatura;

- 3) innovaciones en la producción de imágenes por medio del estereoscopio y el microscopio;
- 4) la transmisión de conocimientos artísticos, primero en círculos pequeños, y luego en normales y escuelas de artes y oficios, y
- 5) la contribución a la construcción de un cuerpo de conocimientos sobre artes específicas, con la publicación de lecciones que abonaron a la diseminación, en particular de las prácticas fotográfica y arquitectónica, a partir de las *Lecciones sobre fotografía y Cuaderno de caja* (Rodríguez y Rodríguez 2011), así como de los tres tomos que componen *El libro del constructor* (Rodríguez 2012).

Atendiendo a esto, es importante señalar algunos aspectos determinantes de las prácticas estético-artísticas de los hermanos Rodríguez y sus comportamientos en la lógica, del campo intelectual y del proyecto creador (Bourdieu 1983).

Varios rasgos marcan la figura de Horacio Marino en el contexto del taller de los Rodríguez, asociados a su versatilidad en diversos campos de expresión, vinculados al despliegue del conocimiento técnico y la consecuente capacidad de amplificación y resonancia de estos en el espacio no solamente visual, sino también arquitectónico de la ciudad de Medellín.



Figura 2. Aviso de periódico con la oferta de servicios del estudio de Rodríguez y Mesa
Fuente: Biblioteca Pública Piloto de Medellín

Socio de diversas alianzas comerciales —con Francisco A. Cano, Alberto Jaramillo, Rafael Mesa y con sus propios hijos—, logró mezclar técnicas artesanales de circulación limitada y llevarlas a un ámbito de producción en serie más próximo a la industria cultural propiamente dicha; esto por medio de la fotozincografía —proceso fotográfico de

transferencia a placas de zinc– y el fotograbado –técnica de la que fueron los primeros ejecutores en Antioquia, según Tabares (2011) y Londoño (2017)– (véase figura 2). Adicionalmente, tras la alianza con Rafael Mesa, por ejemplo, constituyó un “[...] establecimiento que se encargó de grabar toda clase de clichés propios para la impresión fotográfica como retratos, ilustraciones de cuentos, novelas, obras técnicas u otras [...]” (Tabares, 2011, p. 53).

A otra de sus alianzas, con el pintor F. A. Cano y con Luis de Greiff, se debió la creación de *El Repertorio Ilustrado*, la revista que «[...] publicó por primera vez en la región imágenes grabadas en madera y adaptó a los escasos medios locales disponibles la técnica del fotograbado, lo que creó una nueva oportunidad industrial y artística» (Londoño 2017, 238).

Las *Lecciones de fotografía* constituyen la evidencia de las habilidades en materia química, óptica y artística que asistían a este miembro del linaje Rodríguez, al mismo tiempo que son un testimonio de los modos específicos con los cuales dominaron los medios técnicos, así como de las concepciones que tenían de estos y de los detalles acerca de la manera de abordar el oficio.

Este espacio de sistematización del saber artístico comporta una señal para el futuro, pues en el mismo manual, Horacio Marino Rodríguez (2011, 33) explicó los mecanismos de producción estereoscópica, precisando la lógica que asistía a su creación:

«Es un grave error creer que para obtener una vista estereoscópica, es decir, apropiada para que un estereoscopio produzca la ilusión de la realidad, basta repetirla sobre un cartón a determinada distancia una de otra; cada una de las fotografías que forman una vista estereoscópica, es tomada de un punto de vista distinto y por consiguiente no son iguales aunque a primera vista lo parezcan; si así no fuera, sería imposible la sorprendente producción del relieve o al menos éste sería insignificante».

La oferta de piezas en este formato constituyó parte del repertorio de imágenes que podían producirse en el taller de los Rodríguez (véase figura 3). Esto al lado de los retratos individuales y las fotografías de grupos, las vistas de paisajes y las reproducciones de cuadros y estampas.

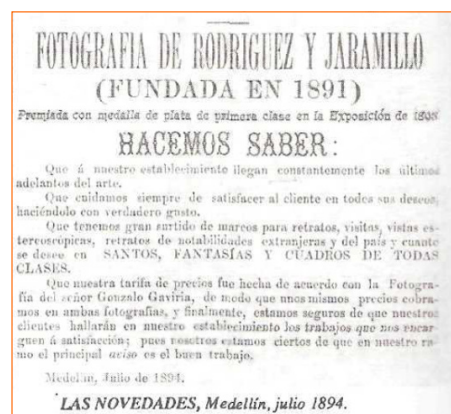


Figura 3. Oferta de servicios del taller de fotografía Rodríguez y Jaramillo entre los que se encuentran las vistas estereoscópicas
Fuente: Mejía Arango (1992, 8)



Cartones traídos de Europa para pegar las fotos.

Figura 4. Oferta de servicios del taller de fotografía Rodríguez y Jaramillo
Fuente: Biblioteca Pública Piloto de Medellín, 1995

Resulta interesante, para la decodificación de lo fantasmático en el caso de Marino Rodríguez, la definición que ofrece de la fotografía entendida como «[...] el arte de fijar por medio de la luz (*photos*, luz; *grapho*, escribir), la imagen producida en la *cámara oscura*» (Rodríguez y Rodríguez 2011, 17).

Esta definición y las posteriores descripciones que se realizan en las *Lecciones* ponen en evidencia, por un lado, la persistencia tecnológica del invento popularizado en las tentativas de magia natural de Giovanni Battista della Porta (Zielinski 2011) y, por el otro, el complejo circuito de mediaciones materiales que intervienen en la producción fotográfica, que van desde la conversión del modelo en una imagen al interior de una cámara oscura miniaturizada –respecto a sus versiones medievales de gran tamaño–, pasando por el procesamiento óptico y mecánico mediante la combinación del «[...] *vidrio despulido, fuelle y plancheta* para el objetivo» (Rodríguez y Rodríguez 2011, 19), hasta la producción de negativos, su retoque, producción de positivos, entonación y la fijación en soportes diversos.

Llama la atención la destreza particular que implicaba la afinación pictórica con lápiz y pincel de los resultados obtenidos con la cámara, lo que evidencia el camino intermedio entre la producción mecánica de la imagen y su mejora artesanal.

Esta operación, a veces ejecutada por el fotógrafo, a veces delegada a otros miembros del taller, que por lo general eran mujeres, como María Cano³ y Rafaela Rodríguez, evidencia las primeras formas de organización de flujos de trabajo para la producción mecánica de imágenes, dadas las condiciones de los sistemas ópticos de la época,

3. Véanse las menciones de Robledo (2017, 33), Tabares (2011, 69), y Mejía (1992, 9).

así como la sensibilidad de los medios de fijación, que demandaban la intervención de la mirada y la mano del fotógrafo y sus capacidades de mejora de la imagen obtenida.

Es significativo el detalle en la descripción del retoque por parte de Horacio Marino y su mención por parte de Luis Melitón, en el Cuaderno de caja; esto, debido a la pericia requerida para la técnica, y a su correspondiente impacto en la entrega oportuna de los encargos. Obstáculo que parecía insalvable debido al lugar que ocupaba el retoque como vínculo con la referenciación modelizante proveniente de lo pictórico, de la cual no se había desprendido aún la creación fotográfica y de la que solamente lograron despegarse por el agobio del volumen de trabajo, los tiempos de entrega cada vez más ágiles y la consolidación de esta como una actividad comercial (Tabares 2011).

Así, aclarando el papel del retoque en el proceso fotográfico, Rodríguez explica:

«Por perfecto que sea el negativo de un retrato adolece casi siempre de algunos defectos difíciles de evitar, por no decir imposibles, unas veces por causa del alumbrado y otras por el aspecto de la piel. El objeto del retoque es corregir dichas imperfecciones únicamente: tales son la eliminación de las manchas, pecas, cicatrices y demás defectos accidentales de la piel humana; corregir la dureza de algunas sombras y disminuir el efecto que un fuerte alumbrado pueda producir en las arrugas muy profundas» (Rodríguez 2011, 36).

Los instrumentos de las artes visuales previas a la fotografía, como el dibujo y la pintura, supuestamente superadas por la imagen mecánica, coexisten en este momento; las herramientas y tintas de esta técnica comparten lugar con la química y los sistemas de iluminación en el taller fotográfico.

Así:

«Con la punta del lápiz bien aguzada se principia por cubrir todos los puntos algo transparentes, como son la representación de las pecas y barros; luego se continúan suavizando las sombras duras, procurando que el puntillado o las líneas que se hagan con la punta del lápiz, armonice con el tono general del negativo, es decir, iguale el color con el de las partes próximas. Los puntos transparentes producidos por rotura de la película se tapan con un pincelito humedecido en un color al agua, como tinta de china, bermellón, azul o carmín» (Rodríguez y Rodríguez 2011, 37).

La función de posproducción de la imagen ocupada por el retoque es necesaria por defectos ópticos, de iluminación o por cuestiones relacionadas con las características del modelo. Ahora bien, lo delicado del procedimiento y sus implicaciones en el logro de una imagen de calidad se explican en la advertencia que aparece a continuación:

«Todo el bien que un retoque bien comprendido hace a un negativo, se trueca en gran perjuicio cuando se abusa de él hasta el extremo de eliminar casi por completo las sombras, redondeándolas, o suprimir los accidentes que caracterizan la edad, canas y arrugas; operaciones todas que tienden a destruir el carácter individual y cuyo efecto final es más bien la reproducción de una estatua de porcelana que la de un ser de carne y hueso» (Rodríguez y Rodríguez 2011, 36).

Vistas así, las imperfecciones agregan valor y verosimilitud a la producción de un simulacro que pretende ponerse en relación de semejanza con los seres orgánicos y, por más que persista un intento por pictorializar este tipo de imagen, el efecto de un aparecer que debía suscitar la sensación de como si se estuviera frente al referente requería sostenerse según los preceptos inherentes al oficio.

Por su parte, en el registro del 7 de febrero de 1906 del Cuaderno de caja, Luis Melitón manifiesta su disgusto por este ejercicio, al que describe como una tarea extenuante:

«Muchísimo retoque, tal vez pasan de 25 negativos, muchos alb. viñetas [sic]; bromuros por hacer tres, y mucha menudencia: retocaré algo y me consagro a la menudencia. Los daños que se cometen en esta fotografía son para acobardar a cualquiera; Miro con especialidad los hace a diario, es una polilla dañina; Ramona todos los días sirve de menos, Amelia sí sirve; pero está muy sorombática y yo que también sirvo un poco y ya no puedo con la carga [...] Materialmente no puedo con el retoque, día por día me fastidia más» (Rodríguez y Rodríguez 2011, 93).

El gesto técnico modelado por Melitón y Horacio Marino se logra mediante una triple remediación, resultante de la inclusión de una tecnología en otra (Bolter y Grusin 2000): la imagen que se captura en la cámara oscura es remediada por la plasmación fotográfica; la cual, a su vez, es reelaborada por medio del retoque de negativos, procedimiento impregnado aún de los visos del dibujo y de la búsqueda de la corrección pictórica.

Otro de los aspectos que conviene resaltar en el trabajo de los Rodríguez, además de la producción estereoscópica antes mencionada, es la captura de imágenes provenientes del microscopio (figura 5), en cuanto evidencia de las extensiones de la práctica y de la ampliación del espectro de producción visual del taller.

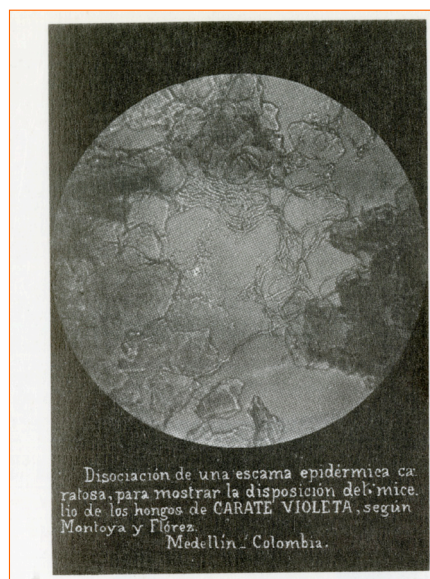


Figura 5. Fotografía tomada a través de un microscopio, 1897

Fuente: Melitón Rodríguez, Fotografías, 1985

No siendo esto suficiente, Marino abre nuevas posibilidades expresivas tras la espacialización del gesto artístico y el desarrollo de su vocación constructiva, impulsado por su suegro, Enrique Haeusler, en el contexto arquitectónico. Esto dio lugar a la creación de una oficina de la que se derivaron múltiples proyectos, la publicación de tres tomos sobre el tema y la enseñanza en este mismo ámbito.

El momento final de la carrera creativa de Marino abre las puertas del taller artesanal a las posibilidades de presencia de la oficina de arquitectos en un ámbito metropolitano de industrialización, a la vez que señala una suerte de preclusión de las formas artesanales y la apertura a la modernización que a partir de allí emprendería con ahínco la ciudad.

En este escenario, se abre un espacio para nuevas configuraciones culturales marcadas por el desvanecimiento de las formas fantasmáticas transmitidas por el artesanado, para dar paso a las fuerzas transformadoras de lo maquínico.

Conclusión: el taller de los Rodríguez y la esfera pública estética

El tránsito entre los siglos XIX y XX fue significativo para la construcción de la esfera pública moderna en el contexto colombiano. Las pugnas de poder y el despliegue de estrategias de diversos actores sociales interesados en conseguir legitimidad, configuraron un escenario rico en formas expresivas y modos de encarnar una visión de lo regional y lo nacional. Un segmento ilustrado de la clase popular –denominado artesanado– fue proclive a la adopción de ideas novedosas y, en algunos casos, contrarias a las formas culturales vigentes.

La conformación de medios de comunicación con menor circulación y visibilidad, respecto a los de las élites conservadoras y liberales, impresos en hojas volantes y, posteriormente, en periódicos y revistas; el desarrollo de procesos de autoilustración, caracterizados por el autodidactismo, el aprendizaje en pequeños círculos; la transmisión familiar de artes y oficios; así como la organización mutualista para propósitos diversos, constituyeron parte de los rasgos de la categoría cultural del *artesanado* (Loaiza 2014, 2).

Las prácticas culturales coexistentes en la experiencia del artesanado parecen no encajar en la visión de esfera pública moderna (Habermas 1981). Por su parte, las expresiones del artesanado configuraron estructuras cercanas a lo que Fraser (1999) y Negt y Kluge (1993) denominan “contra-públicos”, vinculados a un tipo de escenarios sociales que exceden el dominio de lo privado y constituyen un lugar de *puesta en público* de ideas y saberes, asociadas a la elaboración de las experiencias.

Estos espacios, en el ámbito colombiano, tuvieron lugar en la construcción de la estructura y visión compartidas, por medio de prácticas capaces de conectar razón, religiosidad y sensibilidad. El artesanado configuró formas de publicidad por medio de imbricaciones entre las

dimensiones estética, política y religiosa que, para este caso, tuvieron lugar en modos de subjetivación singulares (Loaiza 2014, 15) y en el despliegue de una tecnicidad que amerita una reconstrucción arqueológica detallada.

La dificultad de este ejercicio radica, en ocasiones, en el secretismo insuflado por las persecuciones ideológicas y clericales que sufrieron las prácticas y formas de religiosidad del artesanado; por la precariedad inicial de las hojas volantes, pasquines y comunicaciones legales, debida a la poca disponibilidad de capital y medios materiales para la circulación de ideas en formatos más extensos (Loaiza 2014, 10); por un acceso que apenas empezaba a generalizarse a la educación a través de las escuelas de artes y oficios (Álvarez Olivares 2014) que permitieran la salida de los circuitos familiares o los de allegados y copartidarios.

Los intentos de normalización y exclusión –la excomunión y el escarnio– han restringido las posibilidades de estudio y la comprensión de las coexistencias entre esas formas de publicidad y de espiritualidad con diversos tipos de comportamientos estéticos. Esta idea la refuerza Cano cuando afirma que «El registro histórico masónico se perdió en Medellín, a causa de persecuciones en las que han tenido que guardar los documentos en las casas u ocultarlos hasta perderlos o destruirlos familiares que los descubren a su pesar» (Cano 2000, 89), lo que muestra cómo, en el contexto de la configuración de nuestras esferas públicas, la publicidad no se constituye solamente a partir de lo que se encuentra disponible a todos, sin reparos, sino que pareciera que el dominio de lo visible tiene como correlato necesario un conjunto de ideas ocultas, transmitidas herméticamente, pero que hacen parte fundamental de la estructuración de los escenarios colectivos, lo cual abre una oportunidad interesante para la arqueología de los medios (Zielinski 2011), a través de la descripción variantológica de los mecanismos y dispositivos materiales y simbólicos de inscripción y circulación de las ideas en las culturas específicas. Tal es el lugar que ocupa el taller de los Rodríguez en el contexto colombiano.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Olivares, Juliana. “La Escuela de Artes y Oficios de Medellín y la profesionalización de los artesanos”. 1869-1901. *Historia y sociedad*, n.º 26, (2014): 99-119. DOI: <https://doi.org/10.15446/hys.n26.44392>
- Arango Jaramillo, Mario. *Masonería y Partido Liberal: Otra cara en la historia de Colombia*. Cerselva Editorial, 2006.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: Una guía de viaje*. CENDEAC, 2009.
- Bolter, Jay David y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual: Itinerario de un concepto*. Editorial Montessor, 1983.

- Cano, Ana María. "Masonería". En: H. Rincón, A. M. Cano, P. Nieto, P. N. Valencia & J. Mejía. *Medellín secreto: Cinco reportajes sobre sexo, locura, suicidio, masonería y castidad*. (Ediciones La Hoja, 2000), 71-97.
- Debray, Régis. *Transmitir*. Manantial, 1997.
- Elleström, Lars. "The modalities of media: A model for understanding intermedial relations". *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, (2010): 11-48. Palgrave Macmillan. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230275201_2
- Escobar, Felipe. "Prólogo". Melitón Rodríguez, *Fotografías*. (El Áncora Editores, 1985), 9-54.
- Escobar-Villegas, Juan Camilo. (Comp.) *Piedra, papel y tijera. Horacio Marino Rodríguez Márquez (1866-1931)*. Universidad EAFIT, 2018.
- Fraser, Nancy. "Repensando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente". *Ecuador Debate*, n.º 46, (1999): 139-174. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5760/1/RFLACSO-ED46-08-Fraser.pdf>
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Gustavo Gili, 1981.
- Leroi-Gourhan, André. *El gesto y la palabra*. Universidad Central de Venezuela, 1971.
- Londoño, Santiago. *Testigo ocular. La fotografía en Antioquia 1848-1950*. Universidad de Antioquia, 2009.
- Londoño, Santiago. "El saber de la fotografía en Antioquia". *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, vol. 51, n.º 92, (2017): 238-239. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/7964
- Mangieri, Rocco. "Ectoplasmas, médiums y trance: para una semiótica de la magia". *Opción*, vol. 30, n.º 74, (2014):90-113. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5140371>
- Márquez-Zerpa, Moraima. *Fantasma y fantasmática en la novela epistolar*. CEP-FHE, Universidad Central de Venezuela, 2007.
- Mejía Arango, Juan Luís. "Prólogo: La fotografía Rodríguez de Medellín". En: H. M. Rodríguez & M. Rodríguez. *Lecciones sobre fotografía y Cuaderno de caja*. (Colección Bicentenario de Antioquia – Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2011): 7-12.
- Mejía Arango, Juan Luís. "El taller de los Rodríguez". En: J. L. Mejía et al. *Catálogo de Exposición*. (Suramericana, 1992), 1-12.
- Negt, Oskar y Alexander Kluge. *Public sphere and experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Trad. Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel y Assenka Olsiloff. University of Minnesota Press, 1993[1972].
- Robledo, Beatriz Helena. *María Cano: la Virgen Roja*. Debate, 2017.
- Rodríguez, Beatriz Helena. *El libro del constructor*. Fondo Editorial ITM, 2012.
- Rodríguez, Horacio M. y Melitón Rodríguez. *Lecciones sobre fotografía y Cuaderno de caja*. Colección Bicentenario de Antioquia – Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2011.
- Tabares, Maribel. *Melitón Rodríguez en blanco y negro*. [Tesis de grado, Universidad de Antioquia, 2011]. <https://docplayer.es/9541961-Melitón-rodríguez-en-blanco-y-negro.html>
- Vernant, Jean-Pierre. *Entre mito y política*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Zea Uribe, Luis. *Mirando al misterio: contribución al estudio de los fenómenos medianímicos y sus proyecciones sobre el problema moral y religioso*. Asociación Médico Espirita de Colombia, 2014 [1923].
- Zielinski, Siegfried. *Arqueología de los medios: Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, 2011.

CV**Mauricio Vásquez Arias**

Profesor titular de la Universidad EAFIT (Colombia)

mvasqu23@eafit.edu.co

Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas. Especialista en Estética de la Universidad Nacional sede Medellín. Magíster en Educación de la Universidad de Manizales-CINDE. Doctor en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas. Las áreas de interés de Mauricio Vásquez se concentran en los estudios intermediales, la transmedialidad y la arqueología de los medios. Su trabajo profesional se ha desarrollado en los ámbitos de las artes, la comunicación y el diseño.