

LAS RAINIAS DEL IMPRESIONISMO

Una visión cultural
desde la
etnoherpetología

Patricia Ayala García



UNIVERSIDAD DE COLIMA

Las ranas del impresionismo

**Una visión cultural desde
la etnoherpetología**

buenplan

UNIVERSIDAD DE COLIMA

Dr. Christian Jorge Torres Ortiz Zermeño, Rector

Mtro. Joel Nino Jr., Secretario General

Mtro. Jorge Martínez Durán, Coordinador General de Comunicación Social

Mtra. Ana Karina Robles Gómez, Directora General de Publicaciones

Las ranas del impresionismo

**Una visión cultural desde
la etnoherpetología**

Patricia Ayala García



UNIVERSIDAD DE COLIMA

© UNIVERSIDAD DE COLIMA, 2023
Avenida Universidad 333
C.P. 28040, Colima, Colima, México
Dirección General de Publicaciones
Teléfonos: 312 316 1081 y 312 316 1000, extensión: 35004
Correo electrónico: publicaciones@ucol.mx
http://www.ucol.mx

Derechos reservados conforme a la ley
Publicado en México / *Published in Mexico*

ISBN eBook: 978-607-8814-68-8
DOI: 10.53897/LI.2023.0010.UCOL
5E.1.1/32200/028/2023 Edición de publicación no periódica



Este libro está bajo la licencia de Creative Commons, Atribución – NoComercial – CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Usted es libre de: **Compartir**: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato. **Adaptar**: remezclar, transformar y construir a partir del material bajo los siguientes términos: **Atribución**: Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. **NoComercial**: Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. **CompartirIgual**: Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution – NonCommercial – ShareAlike 4.0 International License.

You are free to: **Share**: copy and redistribute the material in any medium or format. **Adapt**: remix, transform, and build upon the material under the following terms: **Attribution**: You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. **NonCommercial**: You may not use the material for commercial purposes. **ShareAlike**: If you remix, transform, or build upon the material, you must distribute your contributions under the same license as the original.

Edición de imágenes: Heliodoro Santos

Proceso editorial certificado con normas ISO desde 2005
Dictaminación y edición registradas en el Sistema Editorial Electrónico PRED
Registro: LI-021-22
Recibido: Julio de 2022
Publicado: Agosto de 2023

Dedicatoria

A mi hija Alessandra María "Loki"
Y en memoria, a mi hermano de academia Davide Nicolini (QEPD)

Agradecimientos

El presente libro no existiría sin la valiosa ayuda y contribuciones de Adriana Chamery, Jesús Moruno, Guillermina Araiza, Ana Karina Robles, Antonio Carranza, Nayeli Fernández, Heliodoro Santos y Myriam Cruz.

También agradezco desde el fondo de mi corazón a quienes le dieron un “me gusta” a las *ranicaturas* cuando aparecían en las redes sociales; ya que —sin saberlo— alimentaron mi ánimo para continuar y concluir ese proyecto.

Y desde más allá del fondo de mi corazón, agradezco a la Universidad de Colima por todo el apoyo, la confianza, las oportunidades y las maravillosas experiencias.

Índice

Prólogo.....	7
Presentación	9
Introducción.....	10
Cultura, etnografía, etnoherpetología y arte.....	12
Impresionismo	15
Los impresionistas	16
El París de finales del siglo XIX y sus artistas	17
El Salón de París como institución cultural	18
Para chuparse las ancas	21
Caricaturas políticas y otros dibujos.....	22
La rana en los libros de ciencia.....	29
Un lugar para recordar: <i>La Grenouillère</i> o el <i>Estanque de las Ranas</i>	31
Las ranas y el impresionismo.....	35
Posimpresionismo. Unas palabras sobre dos ranas	40
Conclusiones.....	42
Referencias bibliográficas	44
Ranicaturas.....	48

Prólogo

El libro que tiene usted en sus manos es una joya de la investigación académica porque, desde una visión única en su especie, da a conocer de manera dinámica uno de los movimientos artísticos de la historia del arte: el Impresionismo. Con una encantadora visión desde la etnoherpetología, la autora nos lleva de la mano por el mundo del arte al presentarnos con anuros (que son los anfibios conocidos como ranas) las obras más representativas de este período artístico.

En las palabras introductorias, Patricia Ayala describe con gran maestría la conexión entre su pasión por las ranas y la relación que tienen con el arte. Narra sus primeros encuentros de la infancia atrapando “ranas y lagartijas”, hechos que le dejaron huella en la memoria y que hoy cobran vida al encontrar un punto de interrelación con la cultura, tal y como lo señala la etnozoología.

Con un enfoque en la historia del arte, la investigación es clara y completa, no deja escapar detalles del impresionismo, desde su génesis en París a finales del siglo XIX, los artistas y las exposiciones en el Salón Oficial. De forma natural la autora hace coincidir este periodo artístico con características particulares de la cultura culinaria francesa, con el gusto por las ancas de ranas, para enlazarlo con la representación de estos anfibios en las caricaturas políticas, manuales de disección y cuentos infantiles. Hasta recordarnos un momento importante en el cual el impresionismo empezó a ver la luz: *La Grenouillère* o El Estanque de las Ranas, un lugar de encuentro de artistas y pintores a la orilla del río Sena que fue representado en varias pinturas por Claude Monet y Pierre-Auguste Renoir en 1869. Un lugar de encuentro entre naturaleza, arte y ranas.

El profundo interés de Patricia Ayala la llevó a analizar miles de pinturas para encontrar las relaciones que tenían los artistas parisinos con los anfibios anuros. Pero esta investigación no concluye, por el contrario, es el inicio de una propuesta que se le puede describir con varios adjetivos: creativa, original, lúdica y divertida; y que consiste también en la interpretación de las obras impresionistas desde la visión de la autora: las ranicaturas.

PATRICIA AYALA GARCÍA

Si bien este libro cumple con el rigor metodológico de la investigación académica también mi hija puede disfrutarlo, colorearlo y aprender ¿no es acaso este uno de los grandes propósitos de la divulgación? El acercamiento entre la academia y el público. Lo reitero *Las ranas del impresionismo. Una visión cultural desde la etnoherpetología* es una joya única en su especie.

Dra. Adriana Chamery García

Presentación

Ranas por todos lados...

Llega una edad, generalmente después de la juventud, en la que los sueños de infancia que no se realizaron despiertan en la mente. Quizá aparecen de nuevo para despedirse o quizá para ver si existe una mínima oportunidad de hacerse realidad. En mi caso, a escasos meses de cumplir 50 años, y durante la contingencia sanitaria del año 2020, esos sueños de infancia golpearon con fuerza mi mente, en forma de ideas muy firmes.

Mi sueño de infancia, casi en forma epistolar se manifestó así: “¿Te acuerdas de cuando tenías cinco años y te gustaba atrapar ranas y lagartijas? ¿Pues qué esperas o tienes otra cosa mejor que hacer?”

Así, sin más, me puse a atrapar ranas, sapos, lagartijas e iguanas, sólo por el placer de tocarlas y observarlas detenidamente, y con la ayuda del teléfono inteligente, que no existía cuando yo era joven, hasta pude tomarles fotos. Pero, una cosa lleva a otra y mi ente creativo me inspiró a dibujarlas y, más pronto que tarde, me nació un inmenso deseo de escribir sobre las ranas (ese era mi ente académico adulto manifestándose).

Ante mi ignorancia sobre los procesos biológicos y fisiológicos de mis animales favoritos, me vi en la necesidad de buscar nuevas herramientas para posicionar a la rana como tema de mis textos investigativos sobre arte. La manera que encontré de obtener un nuevo conocimiento y compartirlo en forma de texto fue a través de la etnoherpetología.

Así pasé los siguientes dos años, atrapando ranas, dibujándolas y escribiendo sobre ellas, y nació este libro, que es un híbrido entre texto académico-histórico y proyecto artístico sobre ranas. La primera mitad del libro intenta aportar conocimiento cultural y la segunda puede ser usada para colorear o como pistas para conocer las obras que inspiraron cada dibujo.

Introducción

Todos los sapos son ranas,
pero no todas las ranas son sapos
Dicho popular científicamente comprobado.

La rana es un animal común en casi todas las culturas, es fácil de reconocer y estéticamente no está catalogada como un animal bello o sublime. Existen numerosas representaciones de este animal en el arte y artesanías de muchos países (Ayala, 2021). La presente investigación nace tras la infructuosa búsqueda de ranas representadas visualmente por pintores del movimiento artístico conocido como impresionismo. Algunos artistas pintaron al aire libre en estanques, orillas de ríos y lirios de agua, lugares en los que, por lo general, viven las ranas; no obstante, no fueron invitadas a las obras pictóricas impresionistas, aunque en periodos artísticos anteriores y posteriores sí lo fueron.

El movimiento artístico conocido como impresionismo tiene uno de los estilos más imitados y que invitan al ser humano a acercarse a su práctica sin reservas. A partir de su nacimiento, ha permeado en cada una de las corrientes artísticas posteriores, desde las vanguardias hasta la actualidad, si no estilísticamente sí por ese afán de ver armonía en lo orgánico, de estudiar a fondo la visión propia, de plasmar la mirada del artista y de manifestar “el desplazamiento desde el objeto al sujeto” (Araya Alarcón, 2009: 49), tendencia que se puede observar en casi todas las manifestaciones artísticas posteriores.

Para obtener conclusiones sobre la existencia de representaciones de ranas en la pintura impresionista, se examinaron más de 3 000 obras de la época y se revisaron todos los catálogos en línea disponibles en varios museos e instituciones culturales, en donde se encontraron imágenes de las más de 200 pinturas de estanques llenos de lirios pintadas por Claude Monet hacia el final de su vida, que no muestran otros seres vivos además de plantas y flores (Sueiras Prieto, 2017; Chávez Giraldo, 2013).

La etnoherpetología es la metodología que puede auxiliar en la búsqueda de ranas en pintores del impresionismo y en la comprensión de su representación en esta investigación. El objetivo de los estudios etnoherpetológicos es “conocer y registrar con fines de preservación cultural el conocimiento tradicional de la historia natural y las relaciones religiosas, míticas, medicinales, utilitarias, económicas y lingüísticas de las comunidades [...] con la herpetofauna” (Prado *et al.*, 2015: 5). Para esta investigación se buscaron las representaciones de ranas en obras pictóricas francesas de la segunda mitad del siglo XIX, principalmente de pintores impresionistas y la relación de estos anfibios con la comunidad, para determinar creencias, actitudes, conocimiento sobre historia natural y posibles interpretaciones políticas o culturales. Con esta metodología se intenta mostrar que la interpretación de imágenes de ranas en el arte pictórico puede aportar conocimiento sobre la relación que la comunidad tenía con estos anfibios y “las posibles razones por las que el hombre, al interactuar con los anfibios anuros, decidió crear representaciones artísticas sobre ellos” (Ayala, 2021: 135).

Además de estudiar a la rana, la herpetología examina todo tipo de anfibios y reptiles; la etimología griega de anfibio nos remite a dos mundos: la tierra y el agua. Los anfibios se pueden encontrar en todo el planeta con excepción de la Antártica. Su nombre completo es anfibios anuros, y estos poseen cuatro patas y no tienen cola. Se habla de más de 6,000 especies de anfibios anuros en el mundo (Petty, 2019). Las ranas han sido representadas artísticamente desde los inicios de la civilización y la actitud del humano hacia ellas ha variado a lo largo de la historia, a veces con representaciones positivas de buena fortuna, a veces con imágenes monstruosas que ocasionan temor y asco.

Cultura, etnografía, etnoherpetología y arte

En 1871, Edward Tylor escribió que la cultura es el total de la suma del conocimiento, las creencias, el arte, la ley, la moral, las costumbres y cualquier otra capacidad y hábito adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad (Tylor, 1920: 1). Su definición, a más de cien años de su publicación, coincide con una visión actual que afirma que, en su sentido más vasto, la cultura puede ser entendida –hoy– como el conjunto de características específicas, tangibles e intangibles, intelectuales y materiales que identifican a una comunidad o un grupo social. La cultura abarca todas las representaciones artísticas, formas de vida, derechos humanos básicos, sistemas de valores, tradiciones y creencias (UNESCO, 1982; Hall y Melino, 2011). En este trabajo, la definición de Tylor es relevante, porque surge de la misma época que se exploró en la realización de este estudio.

Para poder comprender la cultura, uno de los métodos más utilizados es la etnografía, que en sus inicios se dividía en –al menos– tres campos: los rasgos físicos, la estructura social (economía, tradiciones y lengua) y las creaciones culturales o materiales (arte, artesanía, comida, herramientas y transporte) (Cisneros González, 2015).

Las críticas contra la etnografía, por subjetiva, se ven contrarrestadas porque esta metodología expone la manera en cómo el ser humano confiere sentido a las cosas que lo rodean, tanto a las cotidianas como a las históricas y sociales. Conocer estas aristas se logra tras la observación y detallada descripción de los diversos aspectos de una cultura, en toda la extensión de la palabra (Peralta Martínez, 2009). Para que una etnografía logre su propósito de entender y dar a conocer una cultura, la investigación debe ser de naturaleza contextual y holística, de carácter reflexivo, tener una perspectiva interna y externa del tema estudiado y de la comunidad, y estar consciente de que en el producto final debe haber claridad y coherencia (Govea Rodríguez, 2011).

La etnoherpetología, como rama de la etnozoología, es una ciencia que se ocupa de tomar en cuenta al ser humano en comunidad y su relación con los anfibios (entre otros grupos de animales) para profundizar en sus “factores emocionales, simbólicos, de clasificación, uso y manejo” (Gutiérrez-Santillán *et al.*, 2017: 53). Profundizando metodológicamente, se puede afirmar que:

La etnozoología del siglo XXI avanza en un proceso teórico-conceptual, con la finalidad de proporcionar las bases para estudiar cualquier tipo de interrelación que se establezca entre los humanos y los animales. Busca principalmente documentar y explicar cómo es que los seres humanos conciben, clasifican, representan, utilizan y manejan los recursos animales desde un enfoque cognitivo-simbólico y utilitarista (Gutiérrez-Santillán *et al.*, 2017: 56).

Una categoría de la etnozoología consiste en presentar la diacronía y las multidiversidades de la interacción del ser humano con los animales, de aquí se desprende la relación cultural entre ambos (Gutiérrez-Santillán *et al.*, 2017). La metodología de la etnoherpetología “es interdisciplinaria, integrándose con la lingüística, la historia, la paleontología, la psicología y la geografía, sólo por mencionar algunas” (Argueta Villamar *et al.*, 2012: 21). Siempre tomando en cuenta “que la responsabilidad moral de los etnobiólogos hacia la gente con quien (y no a la cual) se estudia, es facilitar el fortalecimiento de sus identidades y la reapropiación de sus territorios ancestrales” (Prado *et al.*, 2015: 5) en pro del bien común.

La etnoherpetología actual, ya no sólo se ocupa de estudiar los usos materialistas que el ser humano hace de los anfibios y reptiles, sino que gracias al conocimiento que aporta esta metodología, podemos adentrarnos en las relaciones tradicionales y culturales entre los humanos y estos animales: “Documentar estos conocimientos bioculturales es una manera de preservarlos y mantenerlos, para así fomentar aquellos que sean de interés y puedan ser utilizados para la conservación de la herpetofauna” (Cupul Cicero *et al.*, 2019: 287). Con ello se logra una expansión del conocimiento teórico en diversas dimensiones.

La información que surge de un estudio etnoherpetológico es primordial para conocer: a) los aspectos biológicos de la rana percibidos por el ciudadano común; b) la manera en cómo el ser humano identifica cada anfibio que a su paso encuentra; c) la conciencia colectiva de la época en que el animal aparece; d) el tipo de hábitat que se puede asociar con él; e) su posible función que, en el caso de la rana, puede ser medicinal, tradicional, ritual o alimenticia; f) las historias, mitos, leyendas, relatos reales, cuentos o chistes que lo mencionen y g) la percepción general de la comunidad ante los anfibios (Cupul Cicero *et al.*, 2019).

La visión hacia los animales nos muestra seis principales categorías de uso: comercial, medicinal, alimentaria, animal de compañía, artística-ornamental y mágico-religioso (Cupul Cicero *et al.*, 2019; García Flores *et al.*, 2020). Aunado a ello, se observa que la conciencia que se forma en la comunidad acerca del ani-

mal crea un imaginario colectivo que es “el repertorio de elementos simbólicos y conceptuales de un pueblo o una tradición” (García Flores *et al.*, 2020: 5) y permea por varias generaciones.

Para entender la función de la cultura en la etnoherpetología debemos considerar que las tres grandes categorías de la cultura son: a) las instituciones, que norman la vida en sociedad; b) las ideas, creencias y valores que forman principios y crean tradiciones y que determinan el modo como el ser humano reacciona a experiencias con su entorno, incluida la biodiversidad; y c) la tecnología que guarda objetos y herramientas que el hombre inventa o utiliza. Estas tres categorías serán exploradas como fuente de información sobre la relación entre los parisinos de finales del siglo XIX y las ranas para encontrar las razones sobre la posible representación de anfibios en las pinturas impresionistas (Mir, 1974).

En el caso de una etnoherpetología directa, *in situ*, la obtención de la información después de determinar la zona, se hace de manera espontánea a través de entrevistas y observaciones; sin embargo, en el caso que nos compete, llegar a una comprensión total de la relación entre los humanos del París de finales el siglo XIX y los anfibios anuros es casi imposible.

La manera más propia de aplicar esta metodología en el arte es delimitando prudentemente la zona y época histórica a investigar, y buscar toda la información en documentos que pudieran haber retratado las relaciones entre la comunidad y los anfibios. Se debe visitar la obra pictórica como principal fuente de información y preguntarse, a cada paso, qué nos dice la representación de una rana, el uso de su nombre o las comparaciones que dicho anfibio podría tener con las vivencias cotidianas. Hay que buscar en la literatura de la época cualquier rasgo y, sobre todo, las representaciones generales de la rana en la comunidad. Indagar si el nombre de la rana se adjudicaba a otras cosas y si alguna leyenda o historia sobre los anfibios trascendió en su momento para impactar a nuestro grupo de estudio: los pintores impresionistas.

Impresionismo

En Francia, la segunda mitad del siglo XIX trajo consigo, en el ámbito artístico, una batalla entre la tradición y la modernidad: colisionaron las Academias de Bellas Artes, el Salón de París, los estudios de los pintores, los artistas que preferían crear al aire libre y las nuevas técnicas artísticas. Pronto habría de desencadenarse una nueva pintura, que algunos aseguraban llegaría para quedarse y para hacer frente al arte de academia, o academicismo, que a muchos les parecía obsoleto (Ferrer Álvarez, 2008). De esta lucha, se desprende un nuevo movimiento artístico: el impresionismo.

El impresionismo unió a un grupo de jóvenes pintores coincidiendo en París, Francia, a mediados del siglo XIX, artistas que poseían rasgos individuales, agrupándose al comprender el alcance de las técnicas innovadoras que estaban practicando y las fuerzas y motivaciones que experimentaban. Los nombres que se asocian con el impresionismo son limitados, y aunque durante su existencia muchos otros pintores practicaron técnicas similares, este grupo se autodenominó y decidió, cuidadosamente, quiénes eran o no los miembros *oficiales*. Tuvo una vida corta como movimiento unido y pronto algunos de sus protagonistas, amigos y admiradores organizaron otras corrientes artísticas. Los fundadores, por su particular modo de expresión plástica, encarnaron el espíritu de la época (Dayez *et al.*, 1974; Bernal Mora, 2012).

Este grupo de jóvenes artistas organizaba sus propias exposiciones de obra pictórica, la primera tuvo lugar en 1874 y, en ella, Claude Monet presentó una obra a la cual tituló: *Impression, Soleil levant!* / ¡Impresión, sol naciente! (véase figura 1). El crítico de arte Louis Leroy acuñó el término “impresionista” en la reseña que tituló: “L’Exposition des Impressionnistes”, y que apareció en el periódico *Le Charivari* el 25 de abril de 1874. Los pintores así señalados acogieron el término y, para 1877, la palabra *impressionniste* era oficialmente aceptada en el idioma francés y aparecía, por primera vez, en el diccionario (Dayez, *et al.*, 1974; Belloli, 1984).

Figura 1
Claude Monet, *¡Impresión, sol naciente!*, 1872



Fuente: Museo Marmottan-Monet, París, Francia.

Los impresionistas

Los pintores impresionistas tenían muchas cosas en común unos con otros. Nacidos entre 1834 y 1844, todos ellos habían estudiado pintura en alguna academia de arte, en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París o bajo la tutela de algún pintor; la mayoría pintó al aire libre en periodos prolongados de su vida adulta y se concebían como miembros activos del movimiento y participaban en las exposiciones que organizaban como grupo (Champa, 1973; Dayez *et al.*, 1974).

Se consideran fundadores del movimiento: Hilaire Germain Edgar Degas, Claude Monet y Pierre-Auguste Renoir, quienes gustaban de pintar lo cotidiano y experimentar con nuevas técnicas pictóricas; asimismo, fueron miembros apegados a los temas y técnicas del impresionismo por muchos años. Paul Cézanne se adhirió al movimiento, sin embargo, abandonó el grupo y se convirtió en re-

presentante del postimpresionismo. Las pintoras Berthe Morisot y Mary Cassatt tuvieron encuentros afortunados con los pintores impresionistas, la primera fue cuñada de Edouard Manet, y la segunda fue amiga y tutorada de Edgar Degas. Édouard Manet no perteneció al grupo de los impresionistas oficialmente, pero su estilo innovador era admirado por los jóvenes pintores que formaron el grupo, ya que tenían las mismas preocupaciones estéticas e interés técnico por capturar la luz (Champa, 1973; Dayez *et al.*, 1974).

Otros pintores que se consideran impresionistas del primer periodo son Eugène Boudin quien fue maestro de Monet y, quizá, quien lo introdujo a la pintura al aire libre y a las nuevas técnicas de la época; Alfred Sisley fue amigo y compañero de los impresionistas y participó en algunas de sus exhibiciones, pero nunca alcanzó la fama ni el éxito financiero de los demás miembros del grupo; Jean Frederic Bazille fue amigo de Monet y Renoir, y compartió con ellos el taller que rentaba antes de fallecer en la guerra franco-prusiana a la que se ofreció como voluntario militar; Gustave Caillebotte fue incluido en la segunda exhibición de los impresionistas (y las subsecuentes) y se convirtió en un miembro representativo y generoso mecenas; Camille Pissarro practicó técnicas neoimpresionistas, pero volvió al estilo impresionista y sus temas hacia el final de su vida (Dayez *et al.*, 1974).

El París de finales del siglo XIX y sus artistas

A finales del siglo XIX, París era una metrópoli moderna; entre los factores para su modernidad se pueden señalar la transformación urbana, la afluencia económica, la vida social y la llegada de la democracia. Entre los años 1800 y 1850, la población parisina se duplicó a un millón de habitantes y para 1899 los censos indicaban una población de dos millones y medio. Más de dos tercios de la población eran inmigrantes de la provincia francesa (Ferrer Álvarez, 2008).

Al imaginarnos este crecimiento desmedido, también hay que considerar la cifra de indigentes que, en 1848, era de 300 000, lo que significaba que “de cada tres parisinos, uno no sabía cómo iba a subsistir ese mismo día” (Ferrer Álvarez, 2008: 451); esto señala que la población adinerada era de aproximadamente 30% y el restante 70% era considerada pobre o indigente. Para 1891, el número de artistas en activo en París era de entre 4 000 a 5 000 (Ferrer Álvarez, 2008).

A pesar de lo cosmopolita de la ciudad, un individuo recién llegado podía enfrentarse a cierta discriminación, no así los de profesión artística, para quienes los lugares donde los artistas se reunían eran oasis que —de alguna manera— daban confianza y abrigo a los pintores y escultores que se avecinaban. Los cafés, los talleres de pintores, las academias y los museos desdibujaban las diferencias cul-

turales, incluso de lenguaje, de los artistas que llegaban a habitar en la ciudad y visitaban sus múltiples esferas creativas y artísticas (Ferrer Álvarez, 2008).

París era un imán para los artistas, permitía que se desarrollaran, conocieran y frecuentaran a otros artistas. Les daba una libertad esencial. Los cambios políticos y sociales de la época orillaron al artista a tener mayor cercanía con la realidad y:

A partir de entonces surgirá un tipo de artista que asumirá su compromiso con la sociedad y con el devenir de la misma, participando activamente y ejerciendo su poder como transmisor de ideas a través de su arte (Ferrer Álvarez, 2008: 486).

El París y sus alrededores, retratados en la pintura impresionista, muestran una ciudad hermosa, sencilla y floreciente; los seres humanos pasean tranquilos o ensimismados en sus actividades cotidianas; las casas y jardines provincianos evocan paz y tranquilidad; pero la guerra franco-prusiana no es parte del paisaje, sólo era parte de una realidad que eludían para que la luz prevaleciera (Belloli, 1984; Cutting, 2006).

Los artistas de aquella época se comprometían ante sus ideales: algunos se debían al estado y otros obedecían a las reglas del mercado del arte. Sus identidades variaban, desde quienes seguían ciegamente su pasión y aquellos que atesoraban un renombre por algún premio ganado, así como quienes se dedicaban primordialmente a la remuneración de su obra, los soñadores que no lograban poner en el lienzo sus ideas y los virtuosos o intelectuales para los que su obra era el ejemplo más elevado del arte (Ferrer Álvarez, 2008).

Pero en el París de mediados del siglo XIX, aunque todos los artistas son bienvenidos como mentes creativas, para ellos esto no es suficiente. La meta general era triunfar como pintores y entrar en la escena artística, y la institución más importante para dar ese reconocimiento era el Salón de París de la Academia francesa.

El Salón de París como institución cultural

En 1850, en el orden social de París, la vida artística se ve influida por el mercado del arte. Los parisinos —como un público sensible— se convierten en una fuente de demanda de obras artísticas. La compra de arte se torna una fuerza primordial del cambio, de manera que apreciar y ver el arte y, sobre todo, poseerlo se convierte en un símbolo de riqueza para una población que se volvía económicamente más estable cada día (Ferrer Álvarez, 2008). La institución que más reflejó la realidad de los pintores impresionistas fue el Salón de París y su temido jurado que, con su tremenda rigidez y censura, decidía cuál era el arte que debía mostrarse y, por ende, consumirse.

La vida artística de la época se basaba en el equilibrio entre la existencia de las organizaciones que educaban en las artes y los espacios en donde los artistas podían mostrar su arte para así lograr la promoción y venta de sus obras para vivir de ellas (Ferrer Álvarez, 2008). El Salón de París era organizado por la Real Academia de Pintura y Escultura, que desde 1663 instauró una exposición pública anual de pintura y escultura para mostrar los trabajos de maestros y alumnos. Eventualmente el evento ocurriría cada dos años. Thomas E. Crow (1989: 13) señala que:

El Salón fue la primera exposición de arte contemporáneo, periódica, abierta a todos los públicos y de libre acceso que se ofrecía en Europa en un marco plenamente secular y con el propósito de estimular una respuesta fundamentalmente estética por parte de un número grande de gente.

El salón oficial pasó de ser un evento académico para miembros de la Academia y sus amistades, a uno de los eventos sociales más importantes del año; en el siglo XVIII hubo de entre 20 000 a 100 000 visitantes; en 1859 tuvo 461 370 visitantes y en 1876 se contaron 519 000. La exposición abría en primavera, entre marzo y junio (Ferrer Álvarez, 2008).

En un principio era claro que los miembros de la academia, maestros, alumnos y autoridades eran los principales expositores, pero cien años después de su creación se tuvo que implementar la figura de jurado para seleccionar las obras que se mostrarían cada año, ya que tanto la crítica como la creciente cantidad de obra presentadas para ser expuestas lo requerían. El salón oficial era un trampolín para alcanzar éxito y poder vivir de la creación de arte (Ferrer Álvarez, 2008; Dewhurst, 1904).

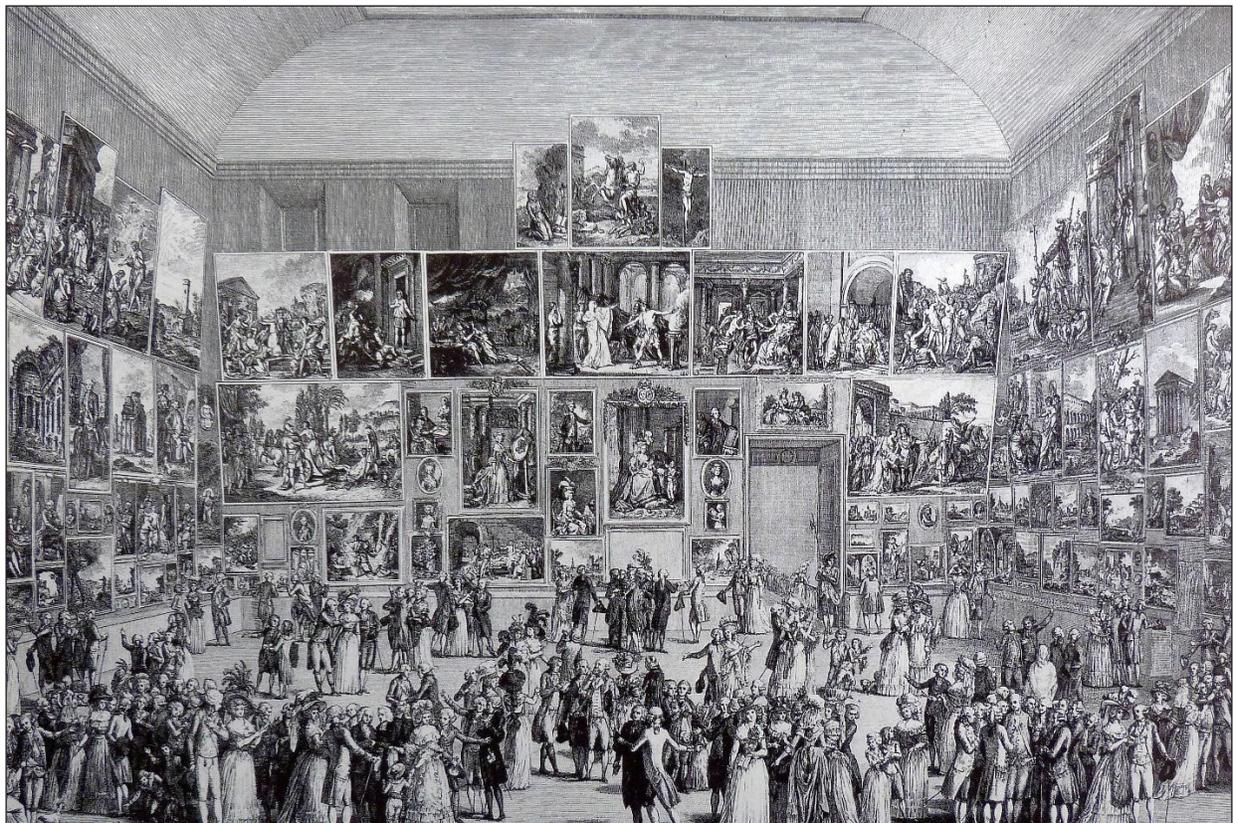
En 1765 se aceptaron 400 obras, pero el número iba en aumento cada año y, para 1840 se acordó presentar 1 900 trabajos (véase figura 2). En 1863, el jurado rechazó 3 000 obras, lo que dio pie a que el emperador Napoleón III instaurara un salón paralelo llamado *Salon des Refusés* / Salón de los Rechazados, el cual causó controversia y propició que los años subsecuentes, el salón oficial aceptara muchas más obras. Para 1870, el jurado admitió 4 229 piezas, de las cuales 3 000 eran pinturas (Ferrer Álvarez, 2008; Dewhurst, 1904).

Para los impresionistas, el Salón de París significó algunos éxitos y también algunas terribles decepciones. Boudin, después de participar en una exhibición de los impresionistas, decidió someter su obra al Salón de París y por ello, de alguna forma, traicionó el acuerdo con los compañeros del grupo de no someter el mismo año a ambos salones. Monet expuso en el Salón de París en 1865 y al no obtener éxito financiero, decidió dejar de someter obra en 1869. Renoir participó en la primera exposición impresionista en 1874, pero en varias ocasiones abandonó las exposiciones del grupo por las del salón oficial que, en 1879, le trajo gran éxito económico. Morisot expuso en el salón oficial desde 1864. Manet tuvo obra

aceptada en el Salón de París desde 1861, pero en 1863 el jurado rechazó tres de sus pinturas. Manet nunca expuso con los impresionistas, al parecer prefería el prestigio del salón oficial pero el jurado lo rechazó en tres ocasiones. Sisley sometió al Salón de París, pero también fue rechazado. Pissarro exhibió en el Salón de los Rechazados y en el Salón de París en tres ocasiones. Degas exhibió regularmente en el Salón de París (Belloli, 1984; Champa, 1973; Dayez *et al.*, 1974).

Figura 2

Exposición del Salón de París, grabado por Pietro Antonio Martini, 1787



Fuente: Biblioteca Nacional de París.

El Salón de París tuvo una vida mucho más larga que el impresionismo, lo antecedió y lo sucedió, siendo de alguna manera la institución que regía las vidas y anhelos de los pintores jóvenes del París de la segunda mitad del siglo XIX. Comprender la importancia de dicho Salón ayuda a entender el contexto social y artístico de los pintores que residían en el París de aquella época, en especial, de los impresionistas.

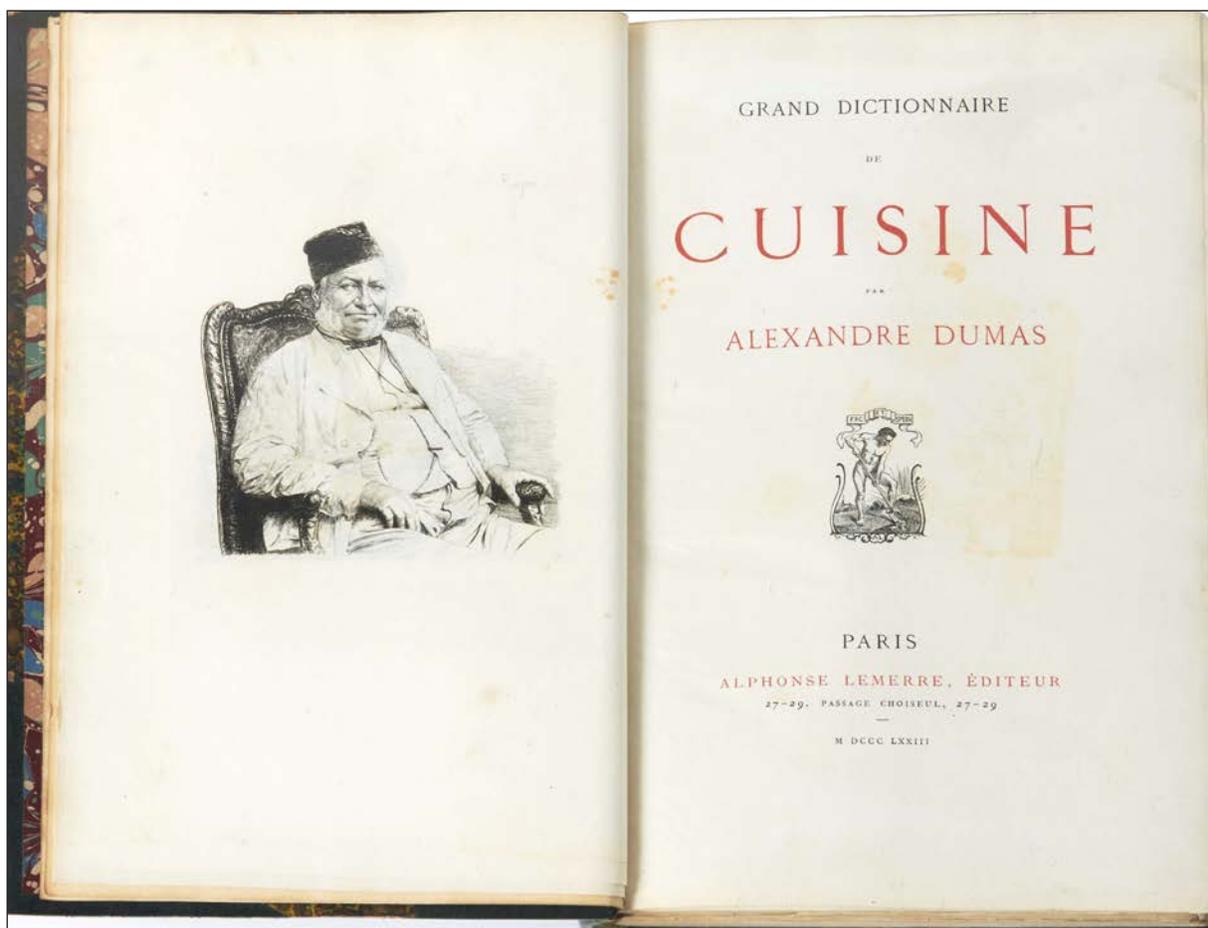
En seguida se explorará más a fondo la segunda categoría que estudia la cultura: la de las ideas, creencias y valores. Las áreas donde nos enfocaremos y en donde se encontró una relación de los franceses con las ranas son la comida, la caricatura política, la ilustración de cuentos, la ciencia y las representaciones en el arte.

Para chuparse las ancas

En 1873 se publicó por primera vez el *Grand dictionnaire de cuisine* de Alexandre Dumas (1802-1870), obra póstuma con más de mil entradas en orden alfabético para encontrar cada guiso que Dumas pudo compilar a lo largo de sus últimos años de vida. En la actualidad, este diccionario ha sido adaptado a versiones abreviadas en varios idiomas. Dumas tenía una gran afición por las artes culinarias (figura 3).

Figura 3

Edición del *Grand dictionnaire de cuisine* de Alexandre Dumas, 1873



Fuente: Artcurial (2019).

En su diccionario encontramos el término *grenuille*, que significa rana en francés, nos dice que existe gran variedad de anfibios, pero que solamente la rana acuática (de estanque o de río) puede ser utilizada como alimento, ya que la rana marina es monstruosa y la rana de tierra no debe comerse. A pesar de que admite que algunos comensales las han rechazado, señala que su textura es gelatinosa, blanca y delicada. Asegura además que en el siglo XVI las ranas eran servidas en las mejores mesas, que en Italia y Alemania las come todo el mundo y que sólo a

los ingleses les dan horror. Afirma también que las ranas se comen comúnmente en sopas y que son muy saludables para mantener fresco el cutis de las mujeres (Dumas, 2000).

El consumo de ancas de rana ha existido en Francia desde el siglo X, cuando los monjes persuadieron a las autoridades eclesiásticas de considerar a las ranas como peces para mejorar la experiencia de los días de vigilia, pues les estaba prohibido comer carne roja. En 1908, las ancas de rana alcanzaron nivel de manjar nacional después de que el chef Auguste Escoffier (1846-1935) creara el platillo *Cuisses de nymphe a l'aurore / Muslos de ninfa al amanecer* (Austin et al., 2014). Esta práctica culinaria tan reconocida de los franceses trajo consigo resultados imprevistos en otras naciones, en la forma de estereotipos y popularidad.

Caricaturas políticas y otros dibujos

El cartón político floreció como forma de comunicación masiva a mediados del siglo XVIII en Inglaterra y Francia, retratando de forma satírica los principales eventos políticos de ambos países y naciones aledañas (Press, 1981). En archivos hemerográficos se pueden encontrar muchos ejemplos gráficos sobre los desafíos políticos a los que se enfrentaban las naciones en la segunda mitad del siglo XIX.

Alexandre Dumas (2000) asegura que los ingleses hicieron caricaturas de los franceses comiendo rana a principios de los años 1800. Llama la atención que 70 años después, Dumas lo comente al anunciar su receta de caldo de ancas de rana. Después de las caricaturas de franceses comiendo ranas, los ingleses comenzaron a llamar *frogs* (ranas) a los franceses. En 1780, los franceses todavía no eran representados como ranas en las caricaturas políticas, pero, para esas fechas, la caricatura de un francés comiendo una rana sí era algo común. Los ingleses, que despreciaban la rana como alimento (no como representación artística), caricaturizaban a los franceses, con quienes tenían problemas políticos y una rivalidad histórica de muchos años, como seres malnutridos, sobreviviendo a base de sopa y ranas. En la figura 4 se pueden apreciar las diferencias entre las fisonomías de un francés y la de un inglés. A espaldas de cada uno está representada su comida típica, la que le da fuerza y nutrientes, tras el inglés se observan corderos y reses, mientras que tras el francés se pueden ver dibujadas al menos seis ranas y tres ratones (Moore, 2011).

Figura 4

Recruit francois/ Recruit anglois or the contrasted recruits, 1781



Fuente: British Museum (s.f.).

La figura 5 muestra una caricatura sobre un tratado comercial realizado entre Francia e Inglaterra, en el que se muestra a los ingleses ofreciendo una voluptuosa carne de res y un postre a los franceses, mientras que ellos ofrecen a los ingleses un plato con ranas y una taza de sopa.

Figura 5

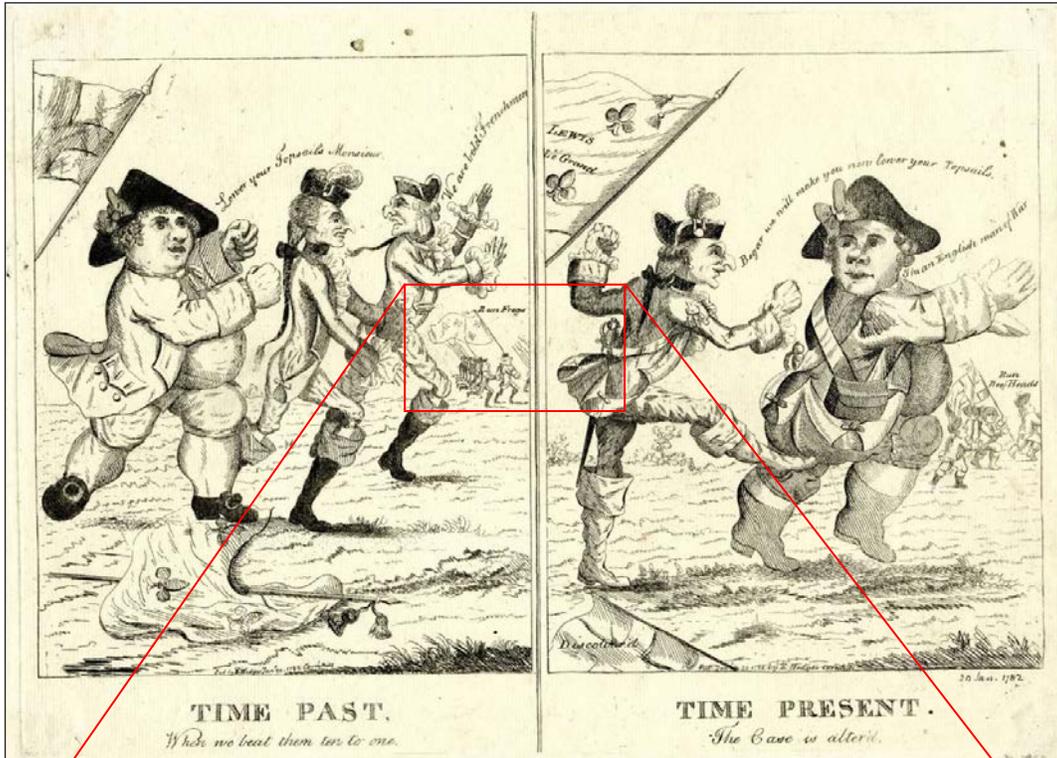
The commercial treaty, or John Bull changing beef and pudding for frogs and soup maigre!, 1789



Fuente: British Museum (s.f.).

En la figura 6 se aprecian caricaturas de 1782 que muestra a los ingleses llamando ranas a los franceses mientras huyen de un enfrentamiento bélico entre las naciones.

Figura 6
Time past, 1782



Fuente: British Museum (s.f.).

En 1830, el rey francés Charles X fue representado como una rana en una caricatura sobre su coronación. Otras autoridades francesas también aparecen retratadas como ranas celebrando al rey, pero cabe destacar que el clero no fue caricaturizado de esta manera (véase figura 7).

Figura 7

Coronation of the King of Frogs or Mummery Francois!, 1825

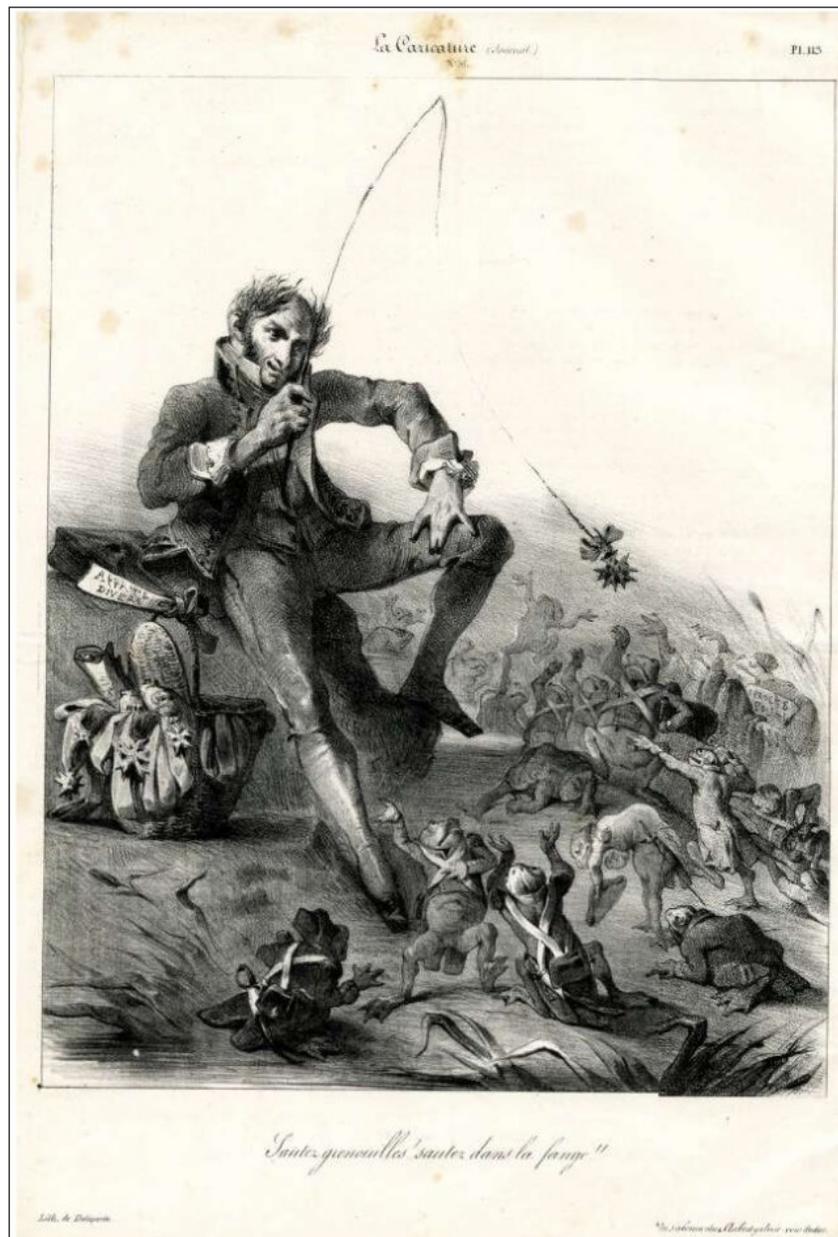


Fuente: British Museum (s.f.).

Al año siguiente se publica una caricatura francesa donde aparecen varias ranas vestidas como franceses, mientras Casimir Périer, un adinerado banquero y político, les ofrece la medalla de la Legión de Honor con una canasta a su lado que contiene más medallas y dice: “¡Saltar ranas! ¡Saltad al fango!” (British Museum, s.f.). Independientemente del significado de este dibujo, es claro que ya entre coterráneos se denominaban unos a otros “ranas” (véase figura 8).

Figura 8

Sautez grenouilles! Sautez dans la fange!, 1831

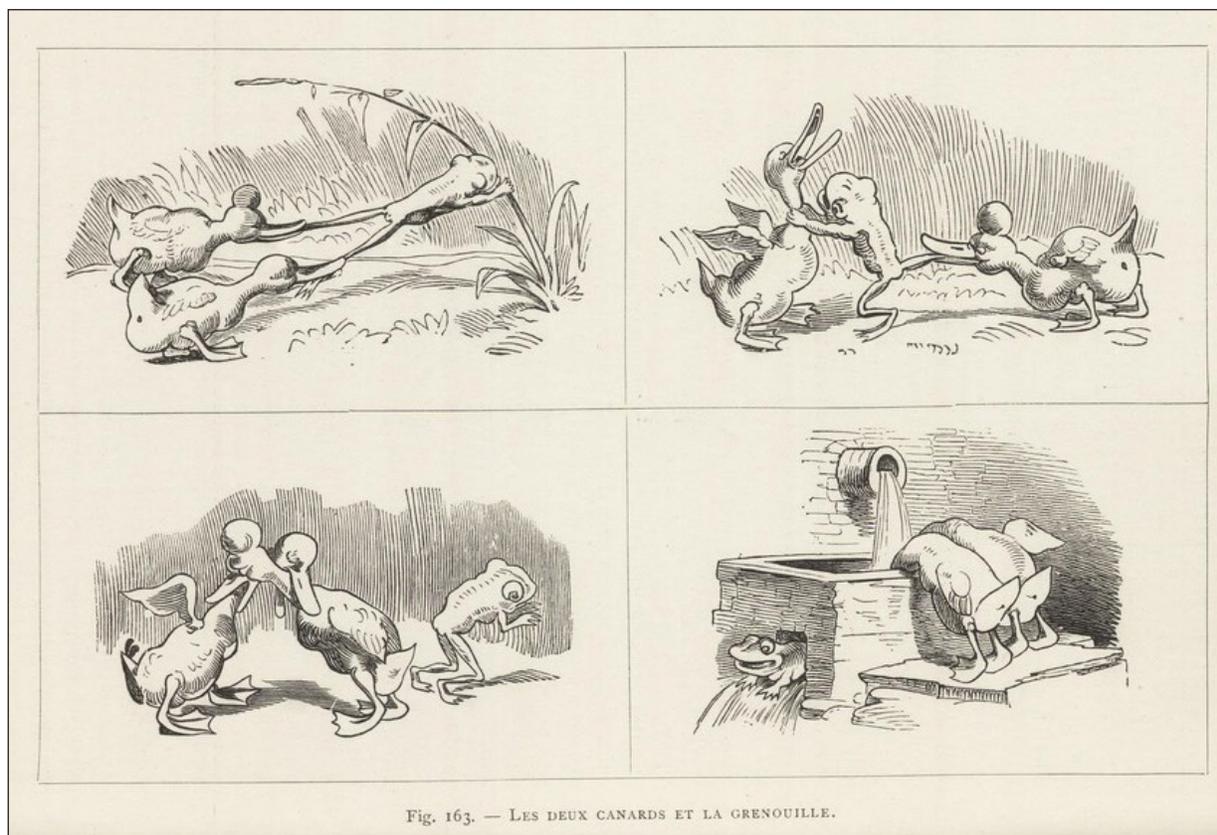


Fuente: British Museum (s.f.).

En 1885, se publica en París el libro *Les moeurs et la caricature: en Allemagne, en Autriche, en Suisse / Costumbres y caricatura: en Alemania, Austria, Suiza*, del autor John Grand-Carteret, es una colección de las mejores caricaturas de Alemania, Austria y Suiza. En el libro se puede encontrar un pasaje que menciona que: “la conclusion de l’histoire de la Révolution helvétique c’est les grenouilles qui demandent un roi / la conclusión de la historia de la Revolución francesa son las ranas pidiendo un rey” (Grand-Carteret, 1885: 61), entre otros

ejemplos textuales. Sin embargo, Grand-Carteret tuvo a bien no reproducir en su libro ninguna caricatura que pudiera ofender a los franceses con la ya tan común —para entonces— representación del habitante francés como una rana. La rana sí aparece en caricaturas, pero aparece visualmente como personaje de historias graciosas o anécdotas comunes (figura 9).

Figura 9
Los dos patos y la rana



Fuente: Grand-Carteret (1885: 300).

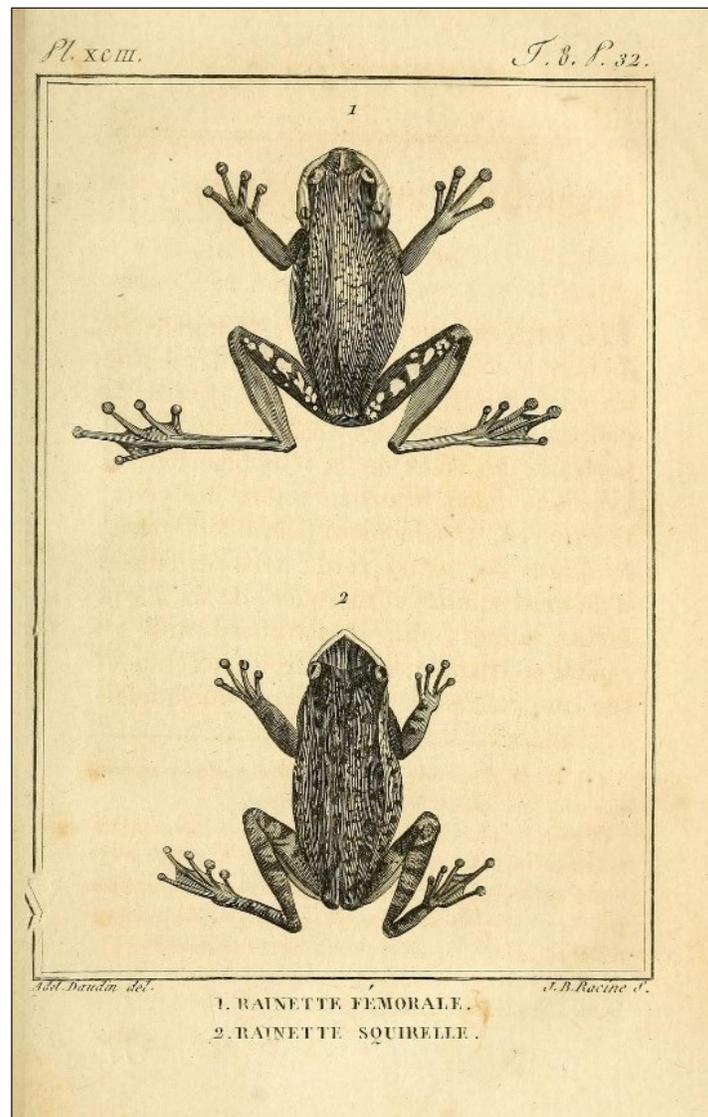
Existen muchas caricaturas en donde la rana aparece como personaje principal o secundario, ya sea como ilustraciones satíricas inglesas o francesas, o como personaje de cuento ilustrado. Y podemos asegurar, que, para mediados del siglo XIX, los franceses estaban muy conscientes de que otras naciones les llamaba ranas o comedores de ranas y ellos asumían que así eran retratados, al tiempo que el anfibio no recibía ningún tipo de castigo o discriminación por ello, más allá de seguir siendo parte de la dieta francesa.

La rana en los libros de ciencia

Mientras los ingleses se divertían dibujando a los franceses como anfibios, la ciencia también se ocupaba del estudio de estos seres. En 1802 se publica la obra *Histoire naturelle, générale et particulière, des reptiles*, escrita por François Marie Daudin, un texto completo y detallado sobre batracios, con una extensión de 470 páginas y siete imágenes de ranas. En el libro, el autor divide a los anfibios anuros en *rainettes*, *grenouilles* y *crapauds*, que en español son ranas arborícolas, ranas y sapos, respectivamente; y aborda las características básicas de cada uno (figura 10).

Figura 10

Rana arborícola femoral y rana arborícola de Squirelle

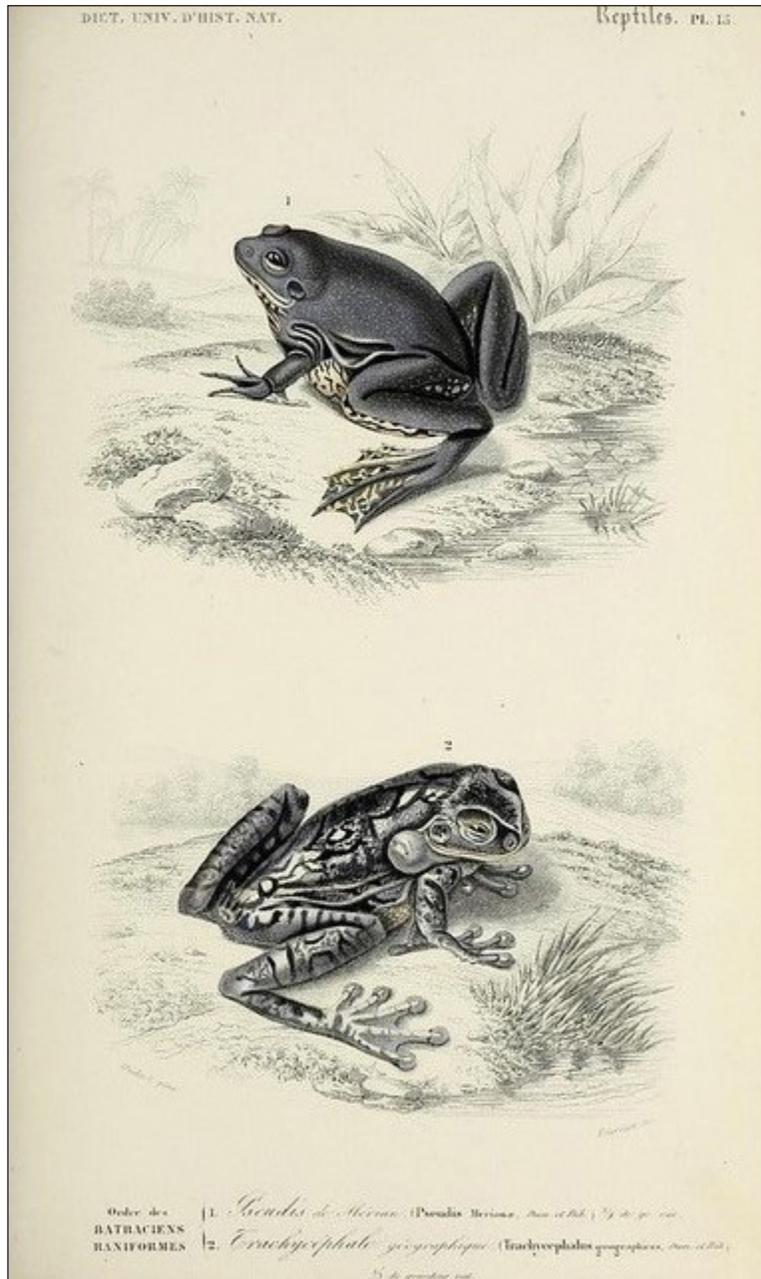


Fuente: Daudin (1802: 32).

En 1849, Charles D'Orbigny publica el segundo tomo del *Dictionnaire Universel d'Histoire Naturelle*, tratado sobre los reptiles, peces e insectos, en cuya publicación podemos ver seis especímenes de anfibios anuros que muestran un conocimiento profundo de la fisonomía de las especies y el interés de que aparezcan publicadas (figura 11).

Figura 11

Ejemplares mostrados en el *Dictionnaire Universel d'Histoire Naturelle*

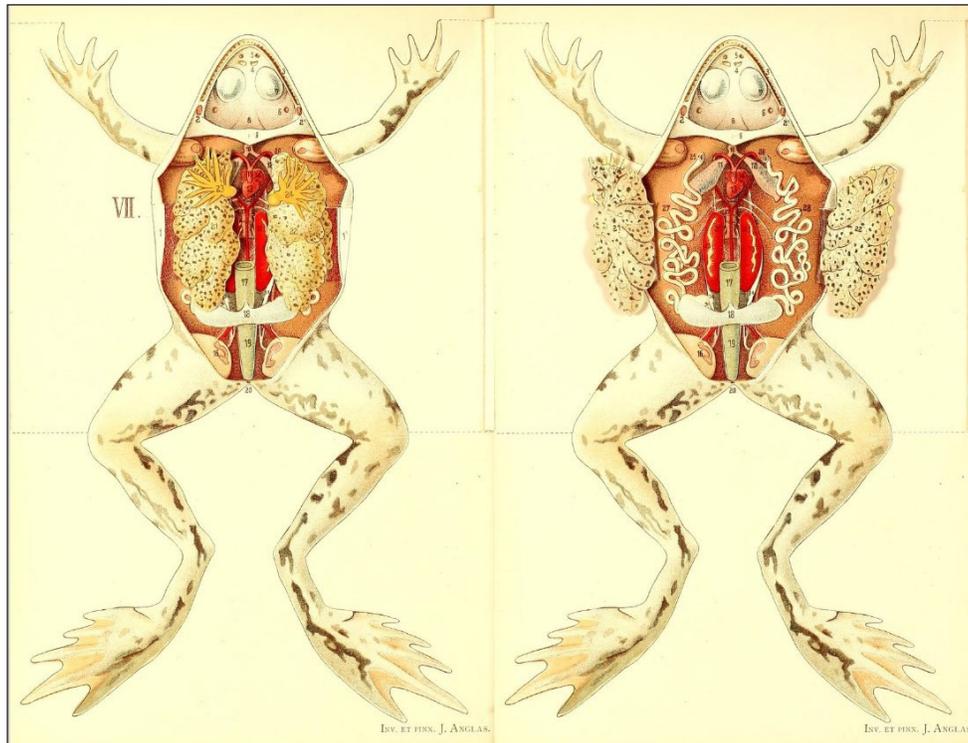


Fuente: Orbigny (1849), lámina 15.

En 1903 se publica *Les animaux de laboratoire: La grenouille (Anatomie et dissection)* de Jules Anglas, un manual de 30 páginas con 14 ilustraciones a color sobre la disección de la rana, como se observa en la figura 12.

Figura 12

Ilustración VII



Fuente: Anglas (1909).

Un lugar para recordar: *La Grenouillère* o *El Estanque de las Ranas*

Existe una historia sobre un lugar llamado *La Grenouillère* a la orilla del río Sena, a una hora del pueblo de Bougival, una atracción para los parisinos, quienes viajaban a ese lugar para divertirse. *La Grenouillère* era un *ginguette*, un establecimiento en los suburbios de París donde se servía licor, principalmente vino blanco, de precio accesible, llamado *ginguet*, a veces estos lugares incluían servicio de restaurante, salón de baile, área para nadar o andar en bote y baños públicos (Jones, 2004). *La Grenouillère* era uno de los *ginguettes* más concurridos, funcionó de 1852 hasta entrados los años de 1920; fue muy popular y gozaba de una fama especial, ya que tenía baños mixtos y también permitía a los visitantes bañarse desnudos. En ese lugar se organizaba un baile semanal y se anunciaba que *las ranas* que en él se podían observar eran bonitas y de buen cuerpo. En

1889, *La Grenouillère* se incendió en su totalidad y, aunque se reconstruyó, el éxito ya no fue el mismo, en parte porque la contaminación que se observaba en el río Sena era insalubre y desalentaba a los parisinos (Wilson *et al.*, 1981).

De acuerdo con Jean Renoir (2007), hijo de Pierre Auguste Renoir, el nombre de *La Grenouillère* significaba dos cosas: un estanque de ranas y un término coloquial para describir a mujeres que, aunque no eran exactamente prostitutas, no tenían compromisos estables con varones y podían tener amantes libremente. Dichas mujeres pertenecían a la clase media y eran atractivas por su actitud independiente.

En 1881, Guy de Maupassant (1850-1893) inmortalizó literariamente la imagen de *La Grenouillère* en su cuento “La mujer de Paul” o “La querida de Paul”. Maupassant describe con detalle el restaurante *La Grenouillère*, construido en una barcaza de madera flotando sobre el río. Todos los visitantes están eufóricos, gozosos y su libertad resulta exagerada. Todos gritan, cantan, bailan y beben en abundancia. El lugar es un desorden, pero todos están felices, todos menos Paul. En el lugar alguien toca el piano y el autor observa y describe a seres de muy diferentes clases sociales del París de la época. El olor es agobiante. Sobre el ambiente embriagante y el lugar, Maupassant, (2011) opina que es:

El más delicioso parque del mundo [...] Se llama, con razón, *La Grenouillère* [La charca de ranas] [...] [ya que] al lado de la balsa cubierta donde se bebe, [...] la gente se baña [...] [los hombres,] los machos, agazapándose como sapos, con gestos obscenos, se contorsionaban, gesticulantes y odiosos, daban volteretas sobre las manos [...] [mientras los verdaderos] sapos, en todo el horizonte, lanzaban su nota metálica y corta (Maupassant, 2011: 194-215).

La Grenouillère atraía a todo tipo de artistas, incluyendo pintores, y fue precisamente ahí, a orillas del río Sena, donde en el verano de 1869, Pierre Auguste Renoir y Claude Monet se sentaron a pintar el restaurante y su entorno. Al final de la jornada, cada uno realizó —al menos— tres pinturas del lugar, las cuales forman parte de las colecciones de importantes museos alrededor del mundo (Dayez *et al.*, 1974).

Las pinturas llevan por nombre *La Grenouillère*, comúnmente traducido al español como “El Estanque de las Ranas”. En todos los ejemplos se aprecia la pincelada suelta y vibrante, la ambigüedad en la representación que, sin embargo, muestra una capacidad descriptiva poderosa con una clara tendencia a la abstracción. Sobre la experiencia, Monet le escribe a Bazille acerca de unos “bocetos toscos y malos” que ha realizado en el estanque mientras practicaba pintura al aire libre (Dayez *et al.*, 1974; Belloli, 1984).

Se dice, que cuando pintó junto con Renoir el establecimiento de *La Grenouillère*, Monet estaba en un periodo de transición, debido a que había decidido no participar ese año en el Salón de París, así que sus bocetos eran la experiencia de crear algo nuevo, algo sin preocupaciones o ataduras, algo que lo satisfacía por

el simple acto de crear (Dayez *et al.*, 1974; Champa, 1973). Renoir había visitado el lugar y en 1868 pintó *Bañistas en el Sena* o *La Grenouillère* y un año después, Renoir y Monet se encontraban juntos pintando el mismo paisaje. En aquel momento, ambos pintores eran artistas que vivían humildemente en Saint-Michel, cerca de Bougival a una hora caminando de *La Grenouillère* (Dayez *et al.*, 1974). La mayoría de los visitantes llegaban al sitio en carruajes o en tren, Monet y Renoir caminaban hasta ahí. Por aquellos días, Bazille le enviaba dinero a Monet y Renoir le compartía de la poca comida que tenía (Wilson *et al.*, 1981). Un análisis de la obra ha mostrado que Monet pintaba sobre un lienzo usado. Renoir comentó en ocasiones que Monet era una buena compañía para pintar (Wildenstein, 1999).

Las pinturas de *La Grenouillère* de 1869 han sido consideradas como la punta de lanza del estilo impresionista. Las pinceladas son toscas y apresuradas, pero vibrantes y brillantes y resultan efectivas como retratos de escenas de la atmósfera cotidiana. Todas son sugerentes y evocativas (Wilson *et al.*, 1981) (figuras 13 y 14).

Figura 13

Claude Monet, *La Grenouillère*, 1869

Fuente: Metropolitan Museum, Nueva York.

Figura 14
Pierre-Auguste Renoir, *La Grenouillère*, 1869



Fuente: Museo Nacional de Estocolmo.

Las ranas y el impresionismo

Desafortunadamente, el que exista una serie de pinturas que evoquen un lugar llamado El Estanque de Ranas, no siempre muestra ranas, sino a otros seres vivos. Tras un análisis visual de la presencia de animales en la pintura del impresionismo los animales vivos más retratados son los *perros*, pintados por Boudin, Caillebotte, Cassatt, Cézanne, Degas, Manet, Monet, Morisot y Renoir; *caballos*, pintados por Boudin, Degas, Manet, Morisot, Pissarro y Sisley; *patos* y *gansos*, por Cassatt, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir y Sisley. *Aves de diversos tipos*, plasmadas por Degas, Monet, Morisot y Renoir; *ganado pastando*, por Boudin, Monet, Morisot, Pissarro y Sisley. Con menor frecuencia encontramos *gatos*, dibujados por Cassatt y Renoir, y *gallinas* por Pissarro y Renoir. Como ejemplo de un solo tipo de animal plasmado en las obras se encontró un zorro, de Degas; un toro, de Manet; y un burro, de Boudin.

El análisis visual de más de 3000 pinturas mostró solamente dos ranas: una es la rana de Édouard Manet, que no perteneció oficialmente al impresionismo, que sí es la representación de un anfibio y aparece en el cuadrante inferior izquierdo de la obra *Le Déjeuner sur l'Herbe* (*Almuerzo o desayuno en la hierba*) pintado en 1863, misma que fue sometida al Salón de París y rechazada por su jurado, en el año en que Napoleón III decidió crear el *Salon des Refusés*. Ahí, en el Salón de los Rechazados, se expone por primera vez la rana de Manet. El cuadro tuvo mala recepción por parte de los academicistas debido al tema y la técnica, ambos novedosos e infrecuentes para el ojo del público de la época; sin embargo, los pintores jóvenes lo consideraron una obra sorprendente por las mismas razones (Dewhurst, 1904; Belloli, 1984). El retrato de esta rana se puede ver en la esquina inferior de la pintura, a la izquierda de las viandas y ropas esparcidas en la hierba (figura 15).

Figura 15
Édouard Manet. *Almuerzo en la hierba*, 1863



Fuente: Museo de Orsay, París.

La rana de Manet fue pintada con pinceladas sueltas, con varios tonos verdosos con el pecho más claro, parece estar enojada, a punto de abandonar la pintura. Anthony Lacoudre (2003) comenta que la rana representaba a las mujeres independientes que celebraban su libertad o su libertinaje y que pudo ser una representación de la lujuria. Aunque, en el caso de esta obra, la lujuria ya está representada por la desnudez de la mujer en primer plano.

A pesar de que el cuadro *Almuerzo en la hierba* de Manet se expuso en el Salón de los Rechazados, este causó gran impacto en los futuros impresionistas, en especial en Claude Monet, quien decidió hacer su propia versión y exponerla en el siguiente Salón de los Rechazados, lo que no llegó a ocurrir, ya que ese salón no se repitió. Existen al menos dos versiones de la pintura de Monet.

En un estudio previo de *Almuerzo en la hierba*, pintado por Monet en 1866, el pintor no dibuja ninguna rana en el pasto, pero sí un perro; dicho estudio se conserva en el Museo Estatal de Bellas Artes de Pushkin en Moscú, y es mucho más grande que la pintura terminada, ya que a la versión final el pintor le recortó pedazos en cada extremo (figura 16) (Wildenstein, 1999).

Figura 16

Claude Monet, *Almuerzo en la hierba*, 1866



Fuente: Museo Estatal de Bellas Artes de Pushkin.

En la versión final que hoy día se expone en el Museo de Orsay en París, Francia, se puede ver un pequeño montículo verde sobre la falda de una de las comensales en el extremo inferior izquierdo, en la misma ubicación en que aparece la rana de la pintura de Manet (figura 17).

Figura 17
Claude Monet. *Almuerzo en la hierba*, 1865-1866



Fuente: Museo de Orsay.

Tras la comparación de ambos espacios: en la versión en Moscú y en la versión final en Francia, es evidente que esa mancha que resalta más que el pasto verde es, sin duda, el retrato de una rana, de espaldas, mostrando manchas verdosas en todo el cuerpo. No parece una coincidencia que Monet elija el mismo lugar junto a los víveres del almuerzo para acomodar lo que parece ser un anfibio (figuras 18), al tiempo que el perro y algunas botellas desaparecen.

Figuras 18

Detalle de la figura 16



Fuente: Museo Estatal de Bellas Artes de Pushkin.

Detalle de la figura 17



Fuente: Museo de Orsay.

La rana de Monet es una especie de mancha, una impresión de una rana como lo serán todas las cosas en sus futuras obras. Ninguna de estas dos obras pertenece estrictamente al movimiento artístico llamado impresionismo, pero ambas son un reflejo del cambio artístico que iniciaba y ambas pinturas son consideradas como ejemplos del periodo en que los artistas decidieron plasmar las cosas de un modo menos academicista, menos rígido y más emotivo, con pinceladas espontáneas, luminosas y llenas de textura.

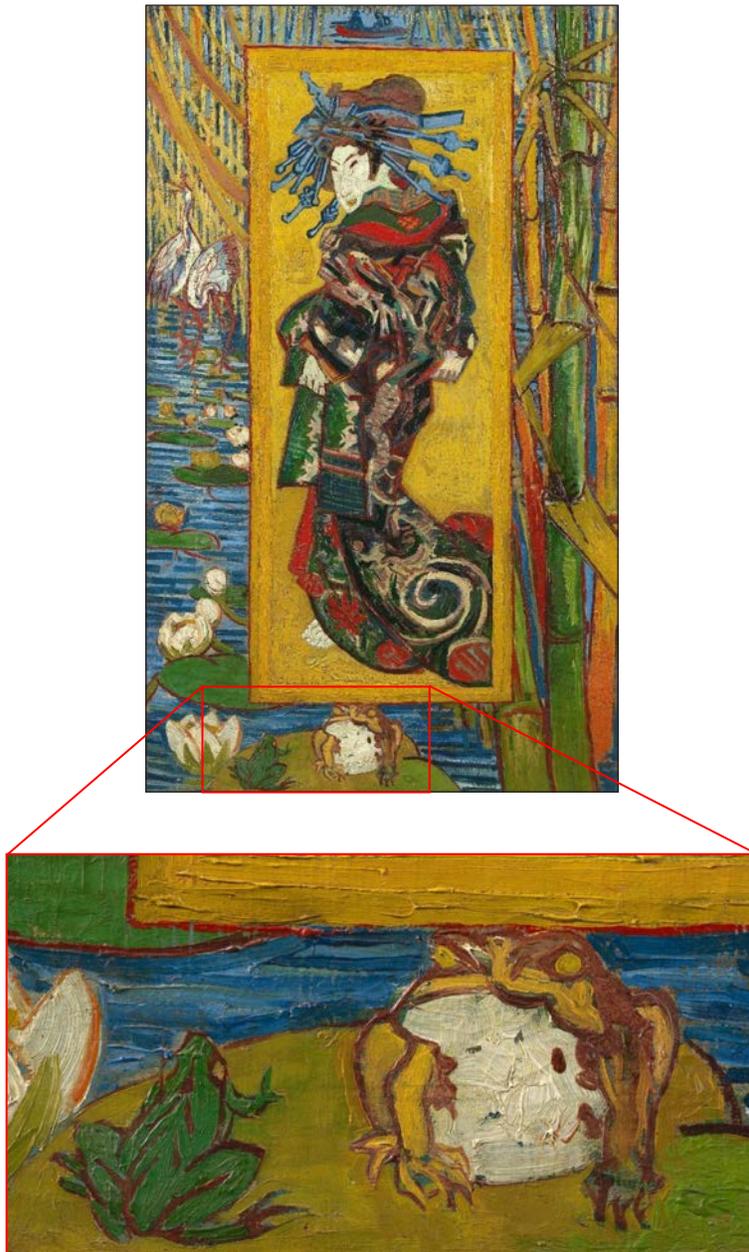
Posimpresionismo. Unas palabras sobre dos ranas

Tras el triunfo del impresionismo, otros pintores se acercan e implementan algunas de sus técnicas, unos cuantos logran convivir con sus integrantes y forman nuevos movimientos artísticos, como el posimpresionismo y el neoimpresionismo. Entre ellos podemos mencionar a Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec y a Vincent Van Gogh, de este último se sabe que, pese a tener un hermano que vendía arte, en vida sólo vendió dos cuadros. Van Gogh retoma técnicas impresionistas y agrega su muy particular estilo al nuevo periodo; era admirador de los grabados japoneses y tuvo la oportunidad de verlos y copiarlos, y es en este ejercicio de copiar obra que Vincent crea la representación de las ranas del postimpresionismo. El cuadro lleva por título: *La cortesana, La cortesana: después de Eisner o Cortesana vistiendo Uchikake con diseño de dragón*; está conformado por un rectángulo dentro de otro, el rectángulo interior retrata a una cortesana japonesa y el recuadro exterior plasma un estanque con lirios, bambús, grullas y anfibios (figura 19). De acuerdo con la información recabada en el Museo Van Gogh, donde se encuentra dicha obra, Vincent retrata grullas (*grue*) y ranas (*grenouille*), ya que ambas palabras en francés son sinónimos de las mujeres que ejercen la prostitución o tienen una moral relajada (Van Gogh Museum Amsterdam, s.f).

Van Gogh sentía admiración por el arte oriental, en especial por los grabados japoneses, y en cierta ocasión compró 600 para revenderlos; al final no vendió ninguno, pero los aprovechó para recrear algunos con su estilo pictórico (Downer, 2018). La imagen de la cortesana fue copiada de la portada de la revista *Paris Illustré 'Le Japon'*, Vol. 4, publicada en mayo de 1886. La revista mostraba una obra de Kesai Eisner.

Van Gogh mostró gran interés por la cultura japonesa (japonismo) y desarrolló una atracción por la estética oriental que influyó en “el color, líneas, textura y tamaño de sus pinturas” (You, 2017: 251), y que lo acompañaría hasta el final de sus días.

Figura 19
Vincent van Gogh. La cortesana, 1887



Fuente: Van Gogh Museum, Amsterdam.

Las ranas retratadas pudieron haber formado parte de otras ilustraciones japonesas, así como lo son las grullas. No hay registro claro de si Van Gogh las agrega a la pintura porque quiere equiparar la visión de una cortesana japonesa con la idea de dos mujeres francesas de moral relajada o si se siente inspirado por algún retrato de ranas en un grabado japonés, ya que a diferencia de los pintores que lo anteceden en Francia, en Japón la representación visual de la rana sí era muy común.

Conclusiones

Al final podemos decir que la rana está en el ojo del que la ve. Se encontraron dos ejemplos de pinturas con anfibios en las fechas estudiadas, por lo que podemos concluir que el retrato de la rana en el impresionismo no fue algo común, como lo fueron otros animales que también acompañaron al ser humano en su diario vivir; ahora bien, queda claro que la rana sí acompañaba a los habitantes franceses de este periodo en su vida cotidiana, mas no como motivo de obras pictóricas.

Los franceses, incluyendo a los pintores impresionistas, tenían un contacto continuo con la rana, quizás la comían y, si no era de su agrado degustarla, veían como sus prójimos sí la comían. La ciencia la tenía bien estudiada, en las escuelas se realizaba su disección; las caricaturas políticas la representaban como parte de la cultura francesa o como retrato de los franceses mismos y los niños leían cuentos sobre ranas y sapos.

El Estanque de las Ranas, como restaurante de gran popularidad, pone de manifiesto la naturalidad con que los mismos franceses se relacionaban con el anfibio. No era despreciado, no era motivo de burla, sino compañero de momentos gratos, ser una *grenouille* e ir a bailar como tal no era un insulto, no era un menosprecio, era una aventura de fin de semana, era algo divertido. No hay duda de que la rana no es un animal desconocido para los impresionistas y, aunque pudiera considerarse un animal escurridizo, que no se queda quieto para una sesión de pintura al aire libre, esa no parece ser la principal razón por la cual no fue parte de los motivos animales inspirados de los artistas; tampoco la idea de sentir pena por ser representados como ranas aparenta haber sido la causa de no incluirla, puesto que, durante esa época, varios caricaturistas lo hacían sin ningún problema.

La respuesta parece apuntar a que la rana no es un animal con características estéticas que atraigan, como lo son todos los demás motivos y temas del impresionismo. Incluso el animal más ordinario tiene un lado atractivo de paz y tranquilidad, como el toro de Manet o el burro de Boudin. La rana no está invitada al mundo de los impresionistas, como no lo están los mendigos, soldados enfermos, gente muriendo y fábricas contaminando, y todos ellos existían y eran

visibles para el artista que transitaba la ciudad; pero, para los impresionistas, lo mundano hermoso en sus obras es pacífico, encantador y colorido. Lo mundano feo sale sobrando.

La rana no forma parte de esa impresión de luces y movimiento tan anhelada y representada por los impresionistas. La rana es demasiado común y no hay nada nuevo en ella, y los retratos que hicieron Manet y Monet de una rana son ejemplo de ello. Al final, los resultados de esta investigación etnoherpetológica apuntan a que, a pesar de ser un animal que formaba parte de la cultura, deliberadamente, los pintores estudiados decidieron ignorar sus relaciones con la rana para dar espacio a los temas necesarios en ese mundo cambiante e iniciar la evolución artística que necesitaba el París de finales del siglo XIX.

Nos queda el conocimiento de que la rana sí formaba parte de esa efervescente ciudad, que la percepción general era positiva y que prevalecía en el imaginario colectivo. La rana no está en el arte impresionista, pero eso no significa que no sea parte de la cultura francesa de la época. Se cumple el objetivo etnoherpetológico de conocer y registrar esa relación cultural entre el ser humano y la rana y de entender porque algunos pintores decidieron ignorarla.

Referencias bibliográficas

- Anglas, J. (1903). *Les animaux de laboratoire: La grenouille (Anatomie et dissection)*, Paris. Schleicher. <https://archive.org/details/lesanimauxdelabo00angl/page/n15/mode/2up?q=grenouille>
- Araya Alarcón, R. (2009). Realidad(es): Mimesis y construcción. Una lectura del impresionismo y las vanguardias históricas como precedentes del constructivismo. *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, 4(20), 27-51.
- Argueta Villamar, A.; Corona-M., E.; Alcántara-Salinas, G.; Dídac Santos-Fita, D.; Aldasoro Maya, E.M.; Serrano Velázquez, R.; Teutli Solano, C. y Astorga-Domínguez, M. (2012). Historia, situación actual y perspectiva de la etnozología en México. *Etnobiología* 10(1), 18-40. https://www.researchgate.net/publication/324970640_Historia_situacion_actual_y_perspectivas_de_la_etnozologia_en_Mexico
- Artcurial (2019). Vente Livres & Manuscrits - 19 juin 2019 /Lot 138 Alexandre DUMAS père 1802-1870 Grand Dictionnaire de cuisine. Blog. <https://www.artcurial.com/fr/lot-alexandre-dumas-pere-1802-1870-grand-dictionnaire-de-cuisine-3935-138#popin-active>
- Austin, J.; Koehne, H. y Trafford, S. (eds.) (2014). *Food Lover's Guide to the World: Experience the Great Global Cuisines*, Australia: Lonely Planet.
- Ayala García, P. (2021). La etnoherpetología como auxiliar en el estudio de la representación artística: Caso rana. *Interpretextos*, 14(26) 131-148. México. Universidad de Colima.
- Belloli, A.P.A. (ed.) (1984). *A Day in the Country: Impressionism and the French landscape*, Los Angeles County Museum of Art. The Art Institute of Chicago, Reunion des Musees Nationaux in association with Abradale Press Harry N. Abrahams, Inc. Publishers, New York.
- Bernal Mora, H. (2012). La explicación a la pintura del impresionismo. *Nómadas*, 33(1), enero-junio.
- British Museum (s.f.). *BM Satires / Catalogue of Political and Personal Satires in the Department of Prints and Drawings in the British Museum (5862)*. Title: Object: *Recruit francois/ Recruit anglois or the contrasted recruits, 1781*. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1878-0511-1370

- British Museum (s.f.). BM Satires / Catalogue of Political and Personal Satires in the Department of Prints and Drawings in the British Museum (5959). Title: Object: *Time past, 1782*. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-4789
- British Museum (s.f.). BM Satires / Catalogue of Political and Personal Satires in the Department of Prints and Drawings in the British Museum (6995). Title: Object: *The commercial treaty; or John Bull changing beef and pudding for frogs and soup maigre! 1789*. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-5583
- British Museum (s.f.). BM Satires / Catalogue of Political and Personal Satires in the Department of Prints and Drawings in the British Museum (14782). Title: Object: *Coronation of the King of Frogs, or Mummery Francois! 1825*. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1935-0522-6-178
- British Museum (s.f.) Series: La Caricature, Title: Object: *Sautez grenouilles! Sautez dans la fange! 1831*. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1989-0930-147
- Champa, K.S. (1973). Monet and Renoir at La Grenouillere. *Studies in Early Impressionism*, (pp. 56-66). New Haven and London.
- Chávez Giraldo, J.D. (2013). La exaltación mágica del paisaje *Le bassin aux nymphées* (el estanque de ninfeas) de Claude Monet. *Iconofacto*, 9(13), 123-137, julio-diciembre.
- Cisneros González, E. (2015). Etnografía, cultura y sus aplicaciones al estudio de la comunicación. *Perspectivas Latinoamericanas*, 12, 100-118. <https://core.ac.uk/download/pdf/236156563.pdf>
- Crow, T.E. (1989). *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. España: Nerea.
- Cupul Cicero, V.; Aguilar Cordero, W.J.; Chablé Santos, J. y Sélem, C.I. (2019). Conocimiento etnozoológico de la herpetofauna de la comunidad maya de Santa Elena, Yucatán, México. *Estudios de Cultura Maya*, 54, 285-314, otoño-invierno.
- Cutting, J.E. (2006). *Impressionism and Its Canon*. University Press of America.
- Daudin, F.M. (1802) *Histoire naturelle, générale et particulière, des reptiles: Ouvrage faisant suite à l'Histoire naturelle générale et particulière, composée par Leclerc de Buffon, et rédigée par C.S. Sonnini*. Paris: De l'Imprimerie de F. Dufart. <https://archive.org/details/historenaturel181802daud/page/56/mode/2up?q=grenouille>
- Dayez, A.; Hoog, M.C.S. y Moffett, C.S. (1974). *Impressionism. A Centenary Exhibition*, The Metropolitan Museum of Art.
- Dewhurst, W. (1904). *Impressionist Painting. Its Genesis and Development*. London: George Newnes Limited SouthHampton St. Strand.
- Downer, L. (2018). Van Gogh and Japan. *Historia. Magazine of the Historical Writer's Association*. <https://www.historiamag.com/van-gogh-and-japan/>
- Dumas, A. (2000). *Le grand dictionnaire de cuisine*. Francia: Editorial Phébus.
- Dumas, A. (2011). *Diccionario de cocina*. España: Gadir Editorial.
- Ferrer Álvarez, M. (2008). *París y los pintores valencianos (1880-1914)*. Tesis doctoral. Universitat de Valencia. Departamento de Historia del Arte.

- García Flores, A.; Monroy Martínez, R. y Monroy Ortiz, C. (2020). Riesgos del conocimiento tradicional de anfibios y reptiles de la Sierra de Montenegro. *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, 16(38), 1-8. https://www.researchgate.net/publication/347417549_Riesgos_del_conocimiento_tradicional_de_anfibios_y_reptiles_de_la_Sierra_de_Montenegro
- Grand-Carteret, J. (1885). *Les mœurs et la caricature en Allemagne, en Autriche*. Suisse, Paris: Ancienne librairie Hinrichsen & Cie, Louis Westhausser, éditeur, 40, rue des Saints-Pères. https://archive.org/details/gri_33125008411999/page/134/mode/2up?q=grenouille+1800
- Govea Rodríguez, V.; Vera, G. y Vargas, A.M. (2011). Etnografía: Una mirada desde corpus teórico de la investigación cualitativa. *Omnia*, 17(2), 26-39, mayo-agosto. Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela. <https://www.redalyc.org/pdf/737/73719138003.pdf>
- Gutiérrez-Santillán, T.V.; Arellano-Méndez, L.U. y Mora-Olivo, A. (2017). Etnozoología en México: Una revisión al estado del conocimiento. *Revista Minerva. Revista Científica Multidisciplinaria*, 1(1), 52-59. https://www.researchgate.net/publication/328999808_Etnozoologia_en_Mexico_Una_revision_al_estado_del_conocimiento_Ethnozoology_in_Mexico_Review_in_the_status_of_knowledge
- Jones, C. (2004). *Paris. Biography of City*, USA: Penguin Books.
- Lacoudre, A. (2003). *Ici est né l'impressionnisme: Guide de randonnées en Yvelines*, Éd. du Valhermeil.
- Maupassant, G. (2011). *Todas las mujeres*. Libros del Tiempo. Madrid: Ediciones Siruela.
- Mir, A. (1974). *Las ciencias sociales*. México: ANUIES.
- Moores, J.R. (2011). *Representations of France and the French in English Satirical Prints, c. 1740-1832*. Vol. 1:2. Doctoral dissertation. Degree of Doctor of Philosophy, University of York.
- Moores, J.R. (2015). *Representations of France in English Satirical Prints 1740-1832*. Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Musée d'Orsay (s.f). https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/notice.html?no_cache=1&S=1&nnumid=25651&cHash=0aed6c38c0
- Orbigny, C.D. (ed.) (1849). *Dictionnaire Universel d'Histoire Naturelle*. Paris: Renard, Martinet & Co. <https://www.biodiversitylibrary.org/item/273584#page/38/mode/1up>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (1982). Declaración de México sobre las Políticas Culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México D.F. Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/Mexico/work-areas/culture>
- Peralta Martínez, C. (2009). Etnografía y métodos etnográficos en Análisis. *Revista Colombiana de Humanidades*, 74, 33-52. Universidad Santo Tomás. Bogotá, Colombia. <https://www.redalyc.org/pdf/5155/515551760003.pdf>
- Petty, M.R. (2019). *A Primer on Reptiles & Amphibians. A Collection of Educational Nature Bulletins*. Louisiana Exotic Animal Resource Network.
- Prado, W.S.; Segundo, C. y Arias, E. (2015). Relevamiento de herpetofauna y etnoherpetología en tierras comunitarias Wichí del Chaco semiárido. *Informe técnico 2015*, Secretaría de Ambiente y Desarrollo Sustentable de la Nación, pp. 1-24.

- Press, C. (1981). *The Political Cartoon*. London and Toronto Associated University Press.
- Sueiras Prieto, M. del M. (2017). El espacio de la pintura contemporánea. El encuentro de oriente y occidente en ASRI. *Arte y Sociedad, Revista de Investigación*, 12, 1-13.
- Renoir, J. (2001). *Renoir, My Father*. New York: New York Review Books, NYRB Classics.
- Renoir, J. (2007). *Renoir, mi padre*. España: Alba Editorial.
- Tylor, E.B. (1920). *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom, Vol.1*, London: John Murray.
- Van Gogh Museum Amsterdam (s.f.). Courtesan (after Eisen) in Van Gogh Museum Amsterdam. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0116V1962>
- Wildenstein, D. (1979). *Monet. Biographie et catalogue raisonné. Tome II: 1882-1886. Peinture*, Wildenstein Institute: Bibliothèque des Arts.
- Wildenstein, D. (1991). *Monet. Catalogue raisonné. Tome V*. Wildenstein Institute: Bibliothèque des Arts.
- Wildenstein, D. (1999). *Monet or the Triumph of Impressionism. Volume I*. Tashen. Wildenstein Institute.
- Wildenstein, D. (1996). *Monet. Catalogue Raisonné. Werkverzeichnis. Tome III*. Wildenstein Institute: Bibliothèque des Arts.
- Wilson, M.; Wyld, M. y Roy, A. (1981) Monet's. Bathers at La Grenouillère. *National Gallery Technical Bulletin*, 5, 14-25. London Publication Department, National Gallery.
- You, C. (2017). Looking east: Vincent van Gogh and Japan. *The ANU Undergraduate Research Journal*, 8, 251-262. ANU eView, The Australian National University, Canberra, Australia. <https://studentjournals.anu.edu.au/index.php/aurj/article/view/28>

Ranicaturas

Durante la primavera del año 2020, por razones mundialmente conocidas tuve que permanecer en casa y, ante las pocas posibilidades de realizar actividades excitantes, me nació la idea de redibujar los personajes de cómic que había creado a lo largo de más de 15 años. Entre los seleccionados se encontraban “Gusané”, el gusano mimo (figura 1); “Creepy”, el payaso decrepito; y “Toxic Toad” (figura 2), el sapo tóxico. Me decanté por este último porque a los otros dos ya no les faltaba nada, según yo. Durante meses estuve dibujando sapos y ranas para lograr el *makeover* perfecto; sin embargo, uno de esos días decidí que, debido a las nulas expectativas de volver a la normalidad, no quería nada tóxico en mi vida. Así que decidí crear un nuevo personaje, la novia de “Toxic Toad”.

Cuando logré una ranita atractiva, comencé a crear unas cuantas escenas donde ella estuviera contenta y feliz en diferentes escenarios. Y así, cuando pensé en colocarla sobre un columpio en un jardín (figura 3), recordé la pintura *El columpio* de Jean-Honoré Fragonard; después, al dibujarla en una cocina sirviendo el desayuno (figura 4), recordé a *La lechera* de Johannes Vermeer, y me di cuenta de que sería más divertido recrear esas pinturas en forma de caricaturas con mis ranas usurpando a los personajes originales; de ahí el nombre: Ranicaturas.

Figura 1
Gusané, el gusano mimo



Figura 2
Toxic Toad, el sapo tóxico

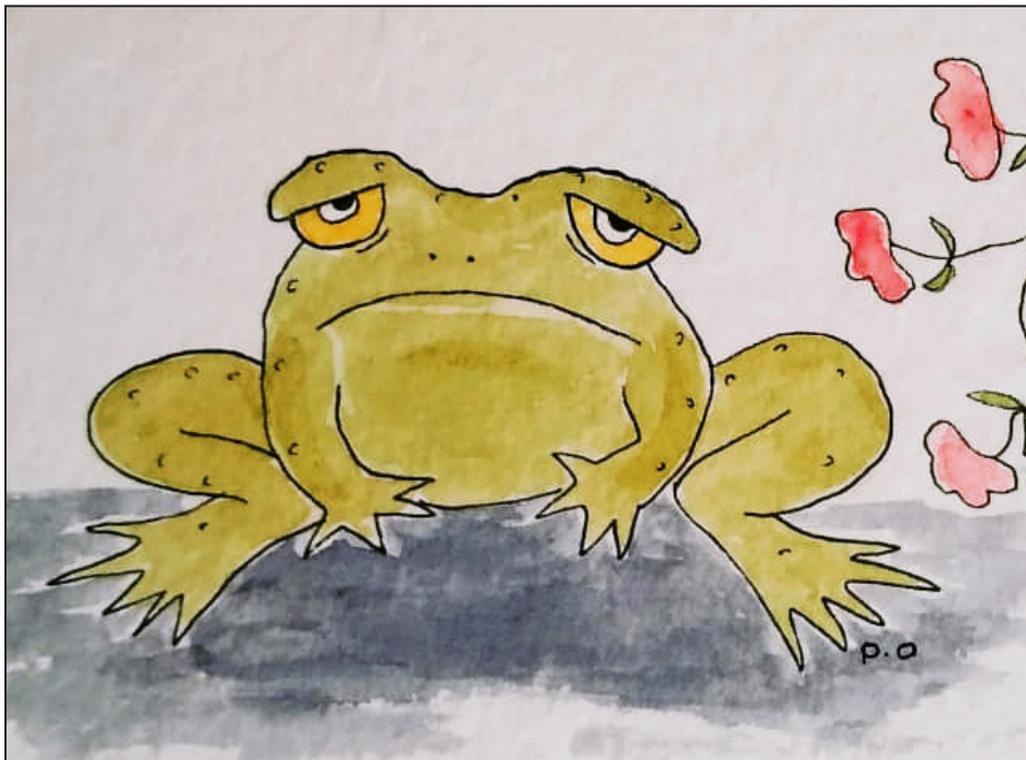


Figura 3
Ranicatura de *El columpio* de Jean-Honoré Fragonard



Figura 4
Ranicatura de *La lechera* de Johannes Vermeer



El ejercicio nació para que quien vea estos dibujos pueda reconocer que las ilustraciones están inspiradas en obras de arte importantes y famosas. Mostrándolas en redes sociales, poco a poco me di cuenta de que eran pocas las personas quienes me preguntaban en qué obra me basaba o que comentaran el significado del ejercicio. Al final, el éxito que han tenido estas *ranicaturas* se debe a que la rana, a pesar de ser un animal común, a veces amado y admirado, a veces rechazado o temido, no se encuentra comúnmente en obras de arte. Al final, la serie reunió 500 *ranicaturas*, todas basadas en obras pictóricas. Las *ranicaturas* que aquí se presentan son una selección de ranas invadiendo trabajos de pintores impresionistas y postimpresionistas.

Selección de ranicaturas

Ranicatura de *Almuerzo sobre la hierba* de Edouard Manet

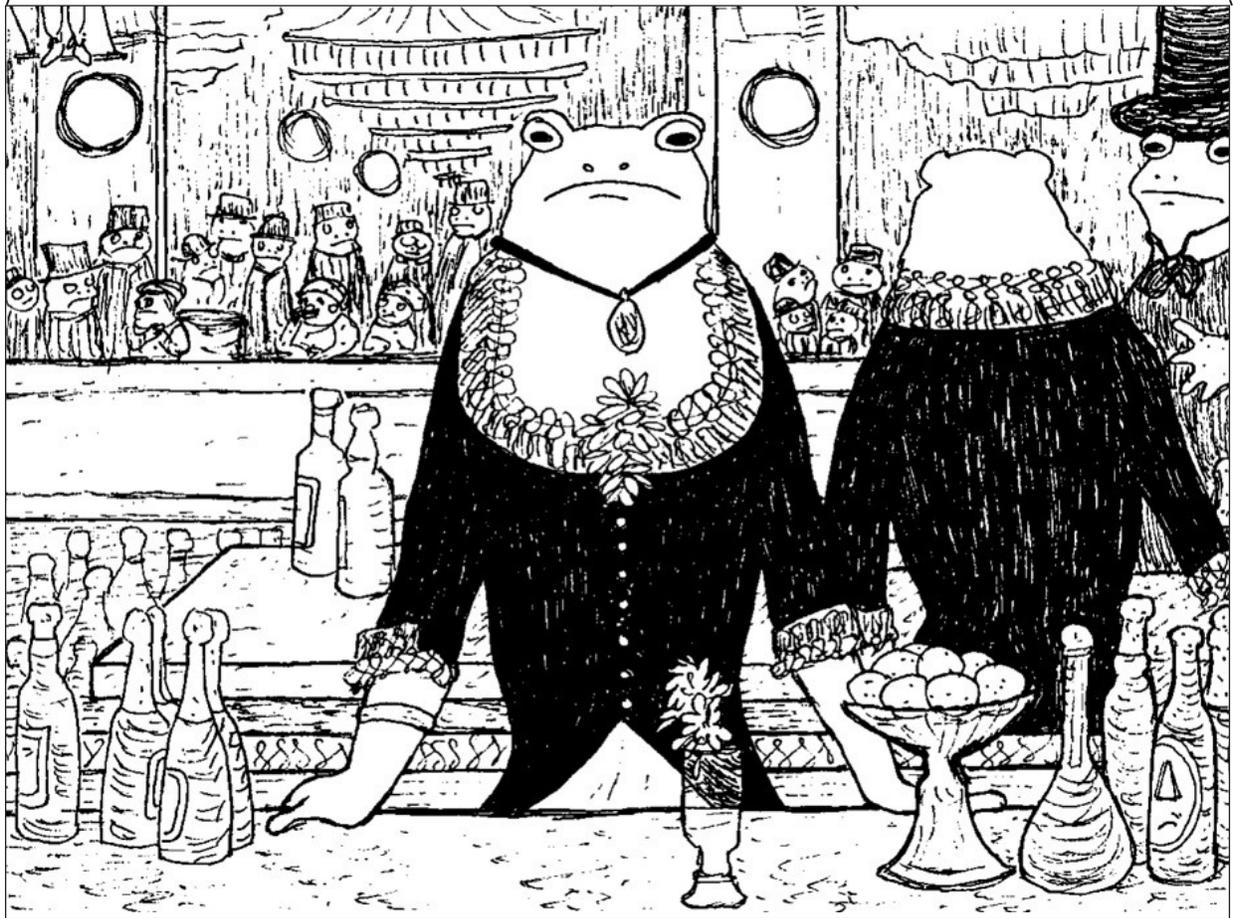


Un bar del Folies-Bergère de Edouard Manet



Fuente: Courtauld Gallery.

Ranicatura de Un bar del Folies-Bergère de Edouard Manet



Ranicatura de *Chez Tortoni* de Eduoard Manet



Ranicultura de *Un chico con jarra* o *Chico con el lanzador* de Edouard Manet



Ranicultura de *Mujer con sombrilla* y su hijo de Claude Monet



Ranicultura de *Dos hermanas en la terraza* de Pierre-Auguste Renoir



Ranica de *Baile en la ciudad* de Pierre-Auguste Renoir



Ranicultura de *Baile en Bougival* de Pierre-Auguste Renoir



Ranicultura de *Baile en el campo* de Pierre-Auguste Renoir



Ranicultura de *Los bebedores de absenta* o *El ajenjo* de Edgar Degas



Ranicultura de *Bailarina* de Edgar Degas



Ranicatura de *Retrato de Diego Martelli* de Edgar Degas



Ranicultura de *Una mujer amamantando a un niño* de Pierre-Auguste Renoir



Ranicatura de *Niña con un sombrero azul* de Pierre-Auguste Renoir



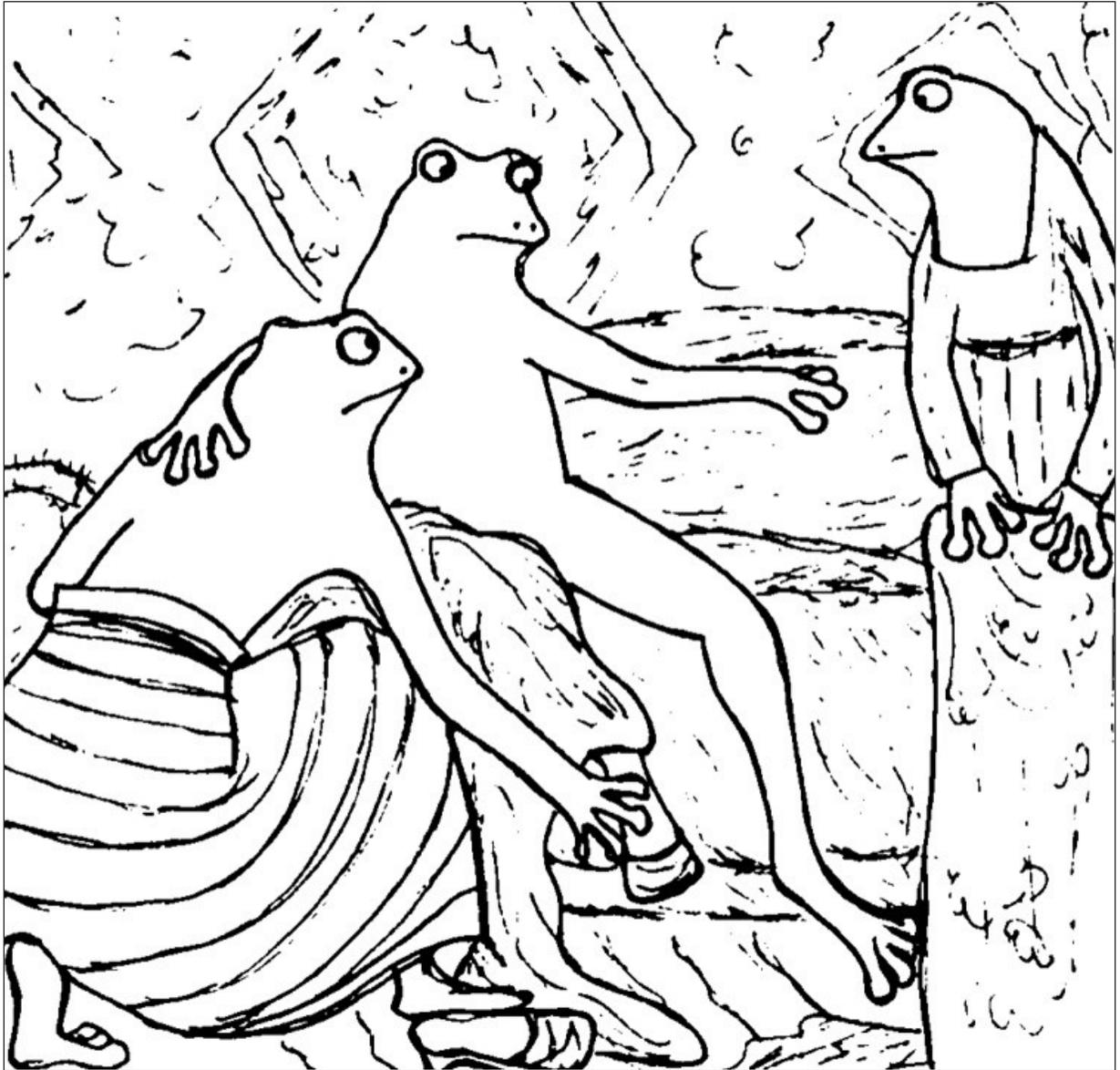
Ranicatura de *Retrato de Renoir* de Frédéric Bazille



Radicatura de *El hospital improvisado* o *Monet después de su accidente en la Posada de Chailly* de Frédéric Bazille



Ranicatura de *El baño* de Frédéric Bazille



Ranicultura de *La adivina* de Frédéric Bazille



Ranicatura de *Julie Manet* y su enfermera de Berthe Morisot



Ranicatura de *La hermana del artista Edma con su hija Jeanne* de Berthe Morisot



Ranicatura de *La cuna* de Berthe Morisot



Ranicultura de *En el sofá* de Berthe Morisot



Ranicultura de *El baño del niño* o *El baño de la niña* de Mary Cassatt



Ranicultura de *Niña pequeña en un sillón azul* de Mary Cassatt



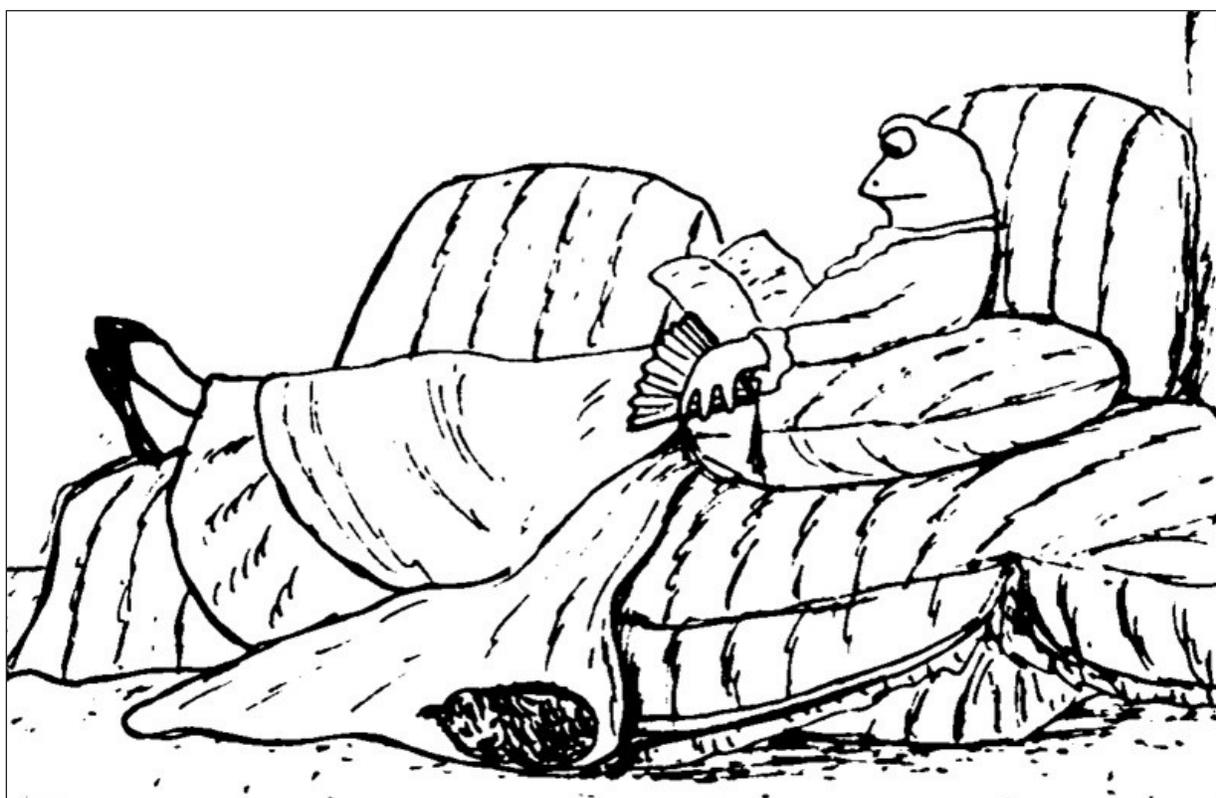
Ranicultura de *Niña en un sombrero de paja* de Mary Cassatt



Ranicatura de *En la opera* de Mary Cassatt



Ranicultura de *Mujer joven leyendo* de Mary Cassatt



Ranicultura de *Despertar por la mañana* de Eva Gonzales



Ranicultura de *La indolencia* de Eva Gonzales



Ranicatura de *El niño de la tropa* o *El soldadito* de Eva Gonzales



Ranicultura de *Hombre portando una blusa* de Gustave Caillebotte



Ranicultura de *Hombre en su baño* de Gustave Caillebotte



Ranicultura de *Calle de París, día lluvioso* de Gustave Caillebotte



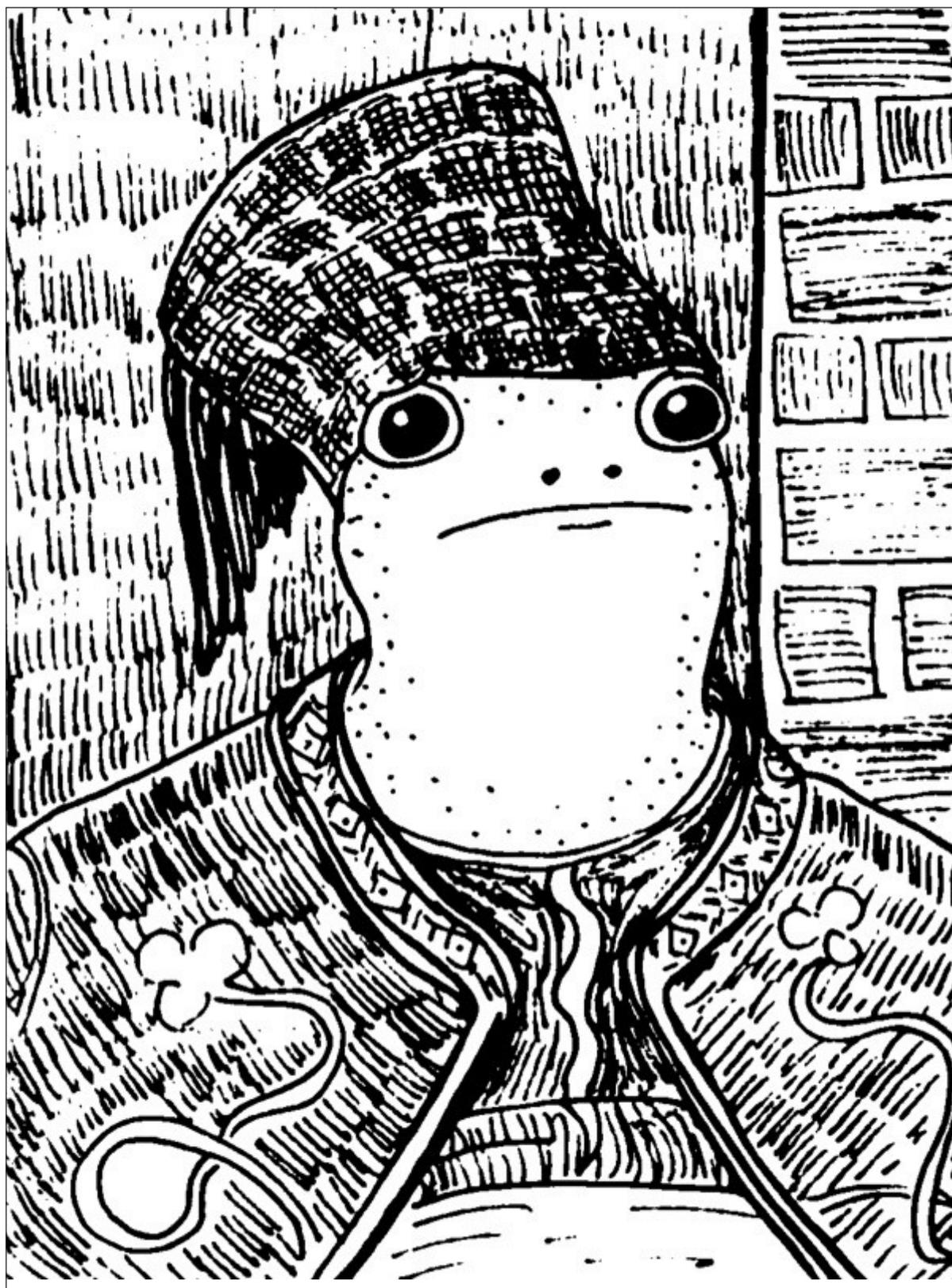
Ranicatura de *Los cepilladores de parquet* de Gustave Caillebotte



Ranicatura de *Autorretrato con la oreja vendada*
o *El hombre con pipa* de Vincent van Gogh



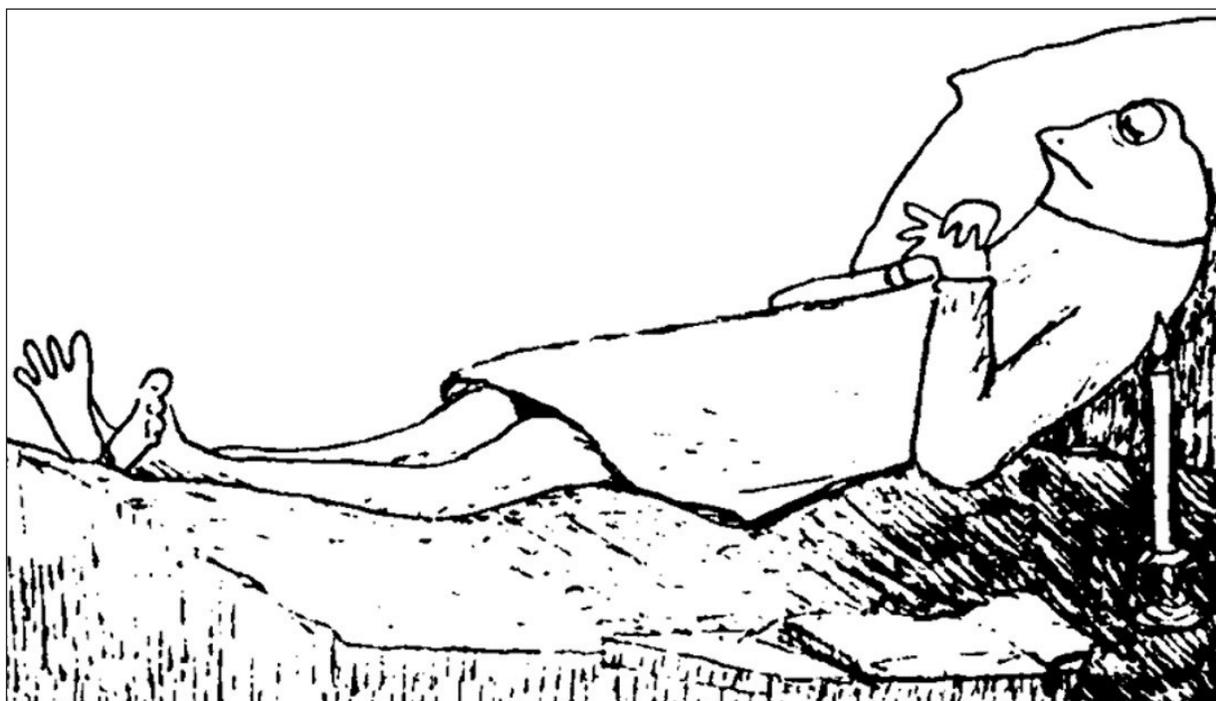
Ranicultura de *El Zuavo* de Vincent van Gogh



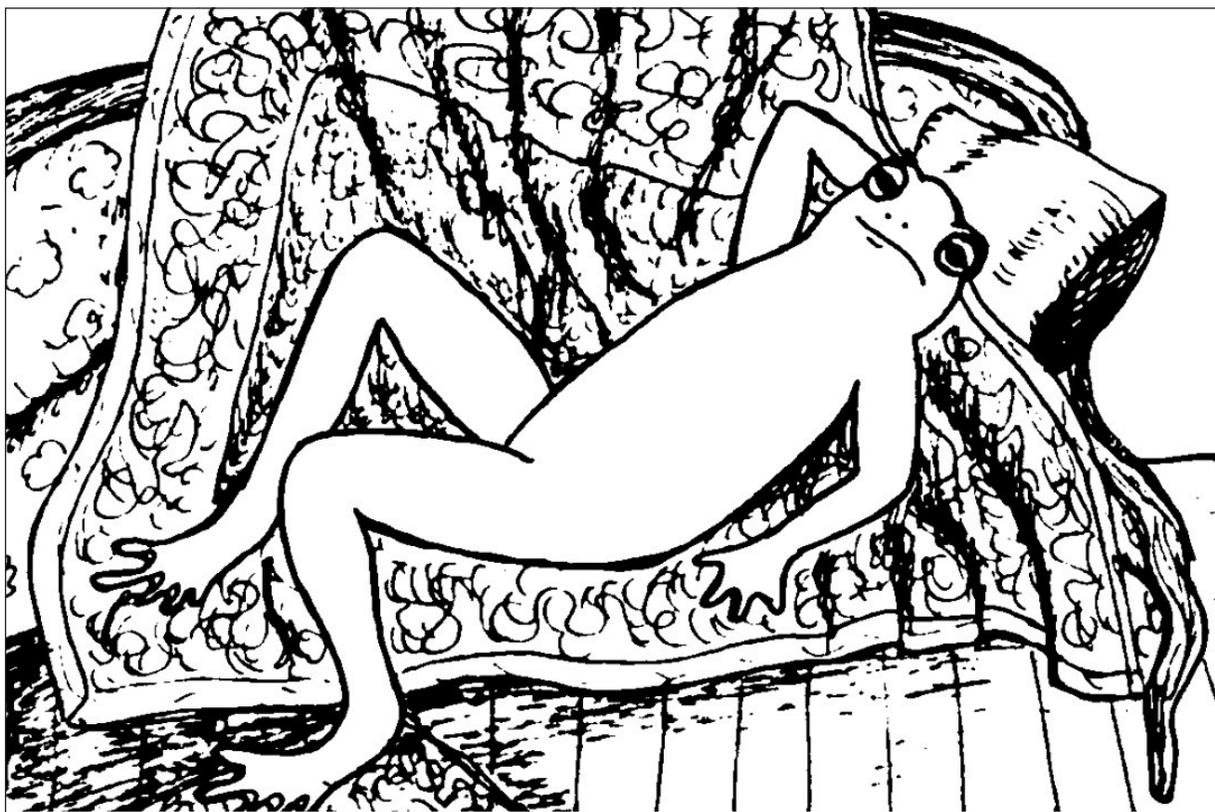
Ranicatura de *Retrato del Dr. Gachet* de Vincent van Gogh



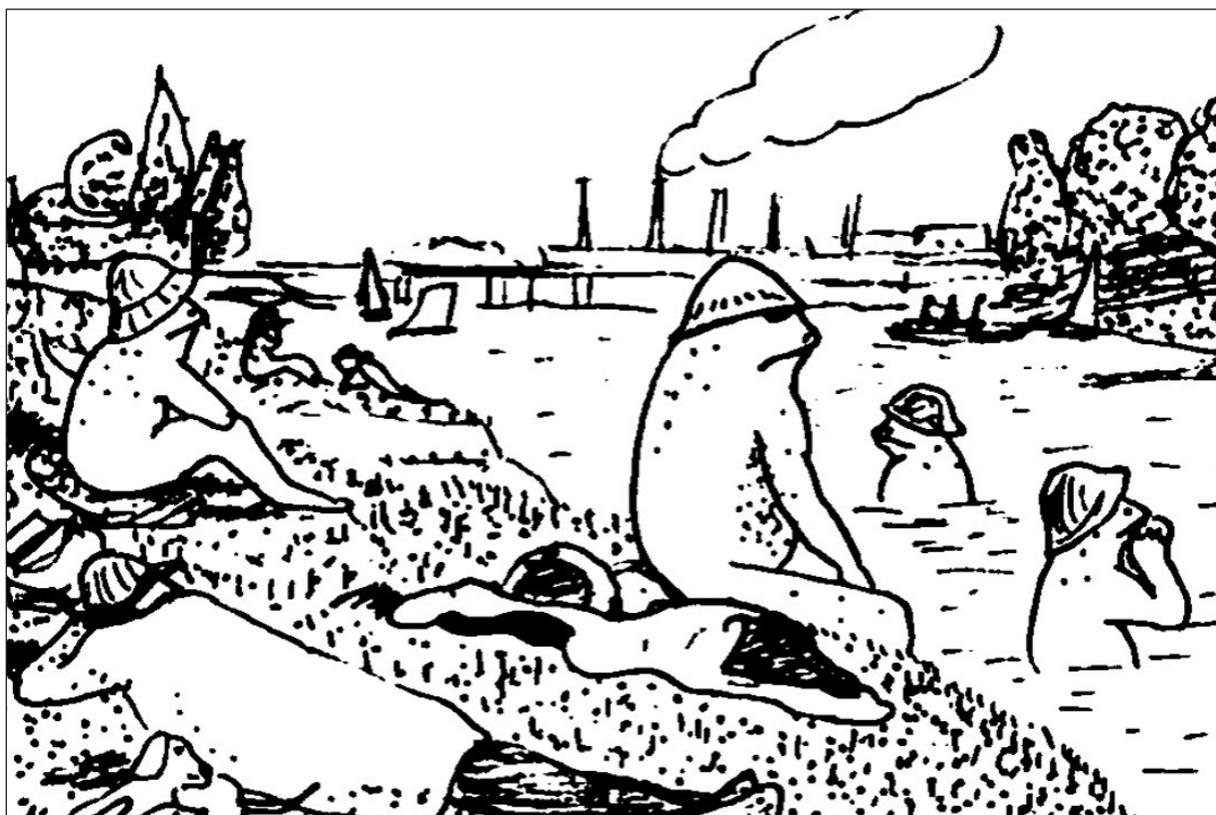
Ranicultura de *Mujer en su lecho de muerte* de Vincent van Gogh



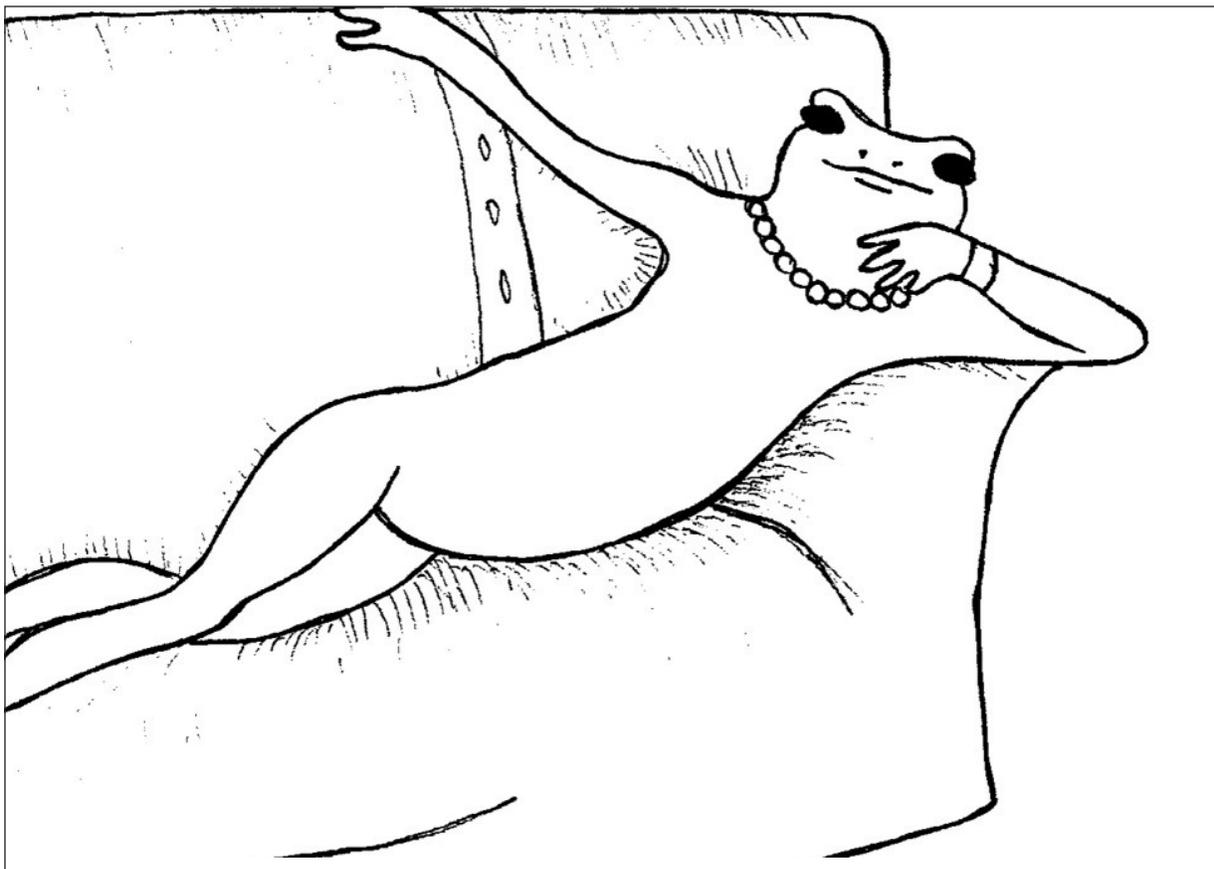
Ranicultura de *Desnudo en un sillón rojo* de Suzanne Valadon



Ranicultura de *Un baño en Asnieres* de Georges Pierre Seurat



Ranicultura de *Desnudo en sofá* de Amedeo Modigliani

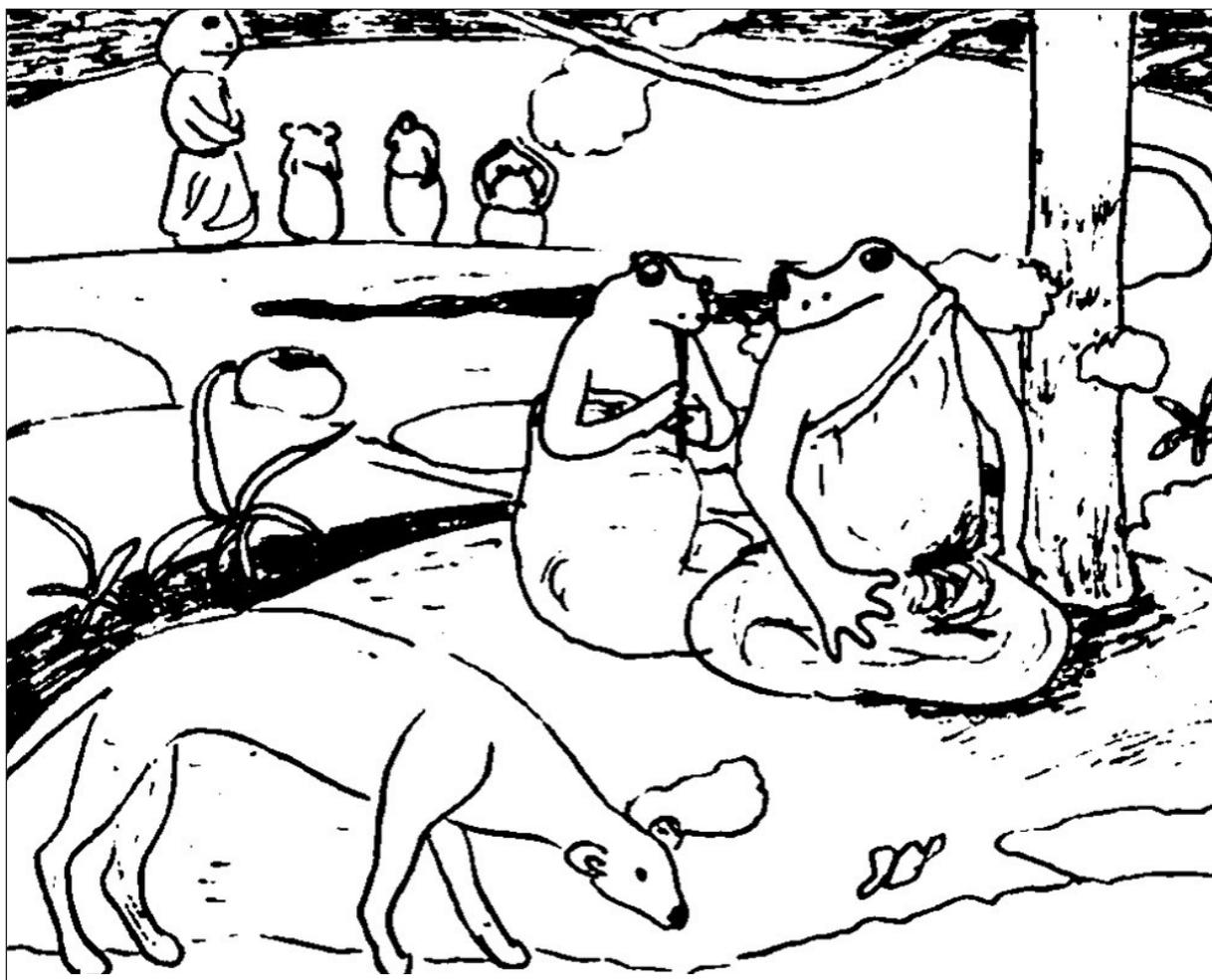


PATRICIA AYALA GARCÍA

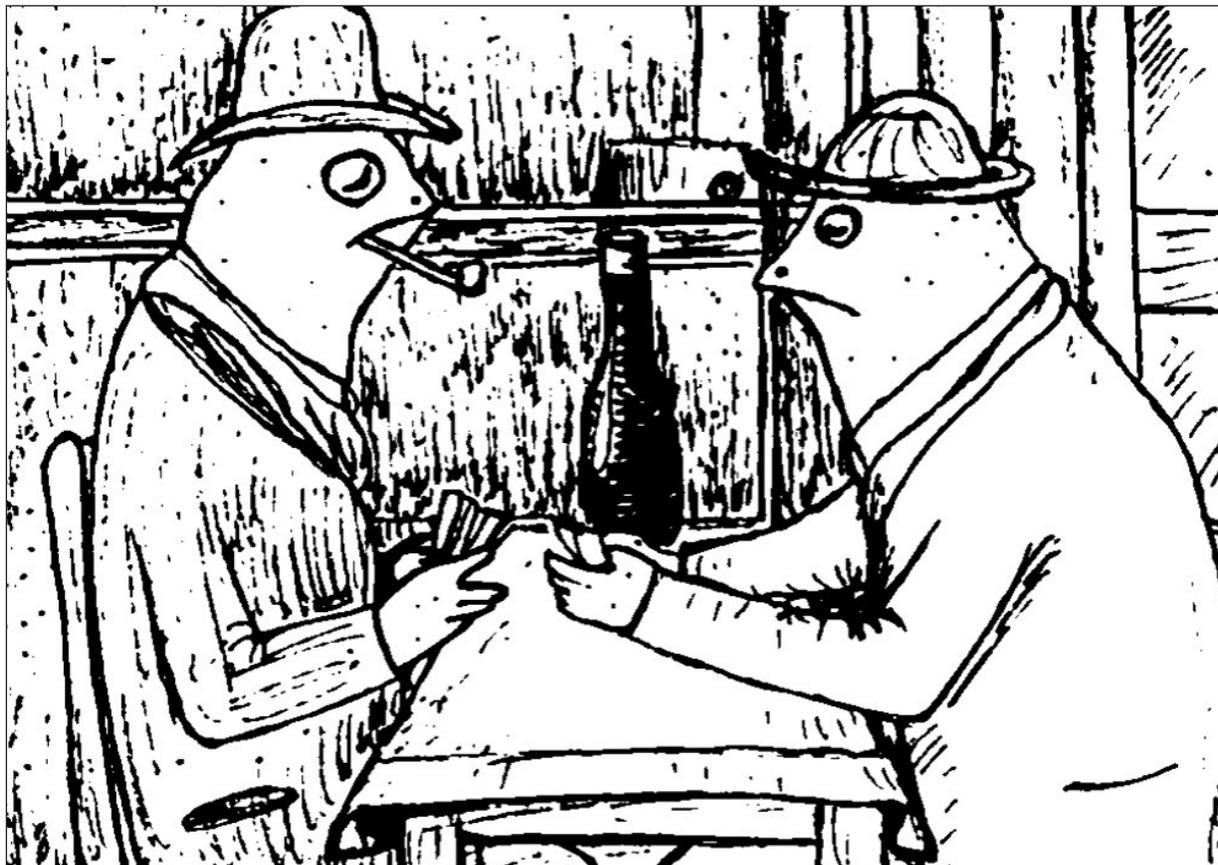
Ranicultura de *Desnudo sentado en un diván*
o *Bella mujer romana* de Amedeo Modigliani



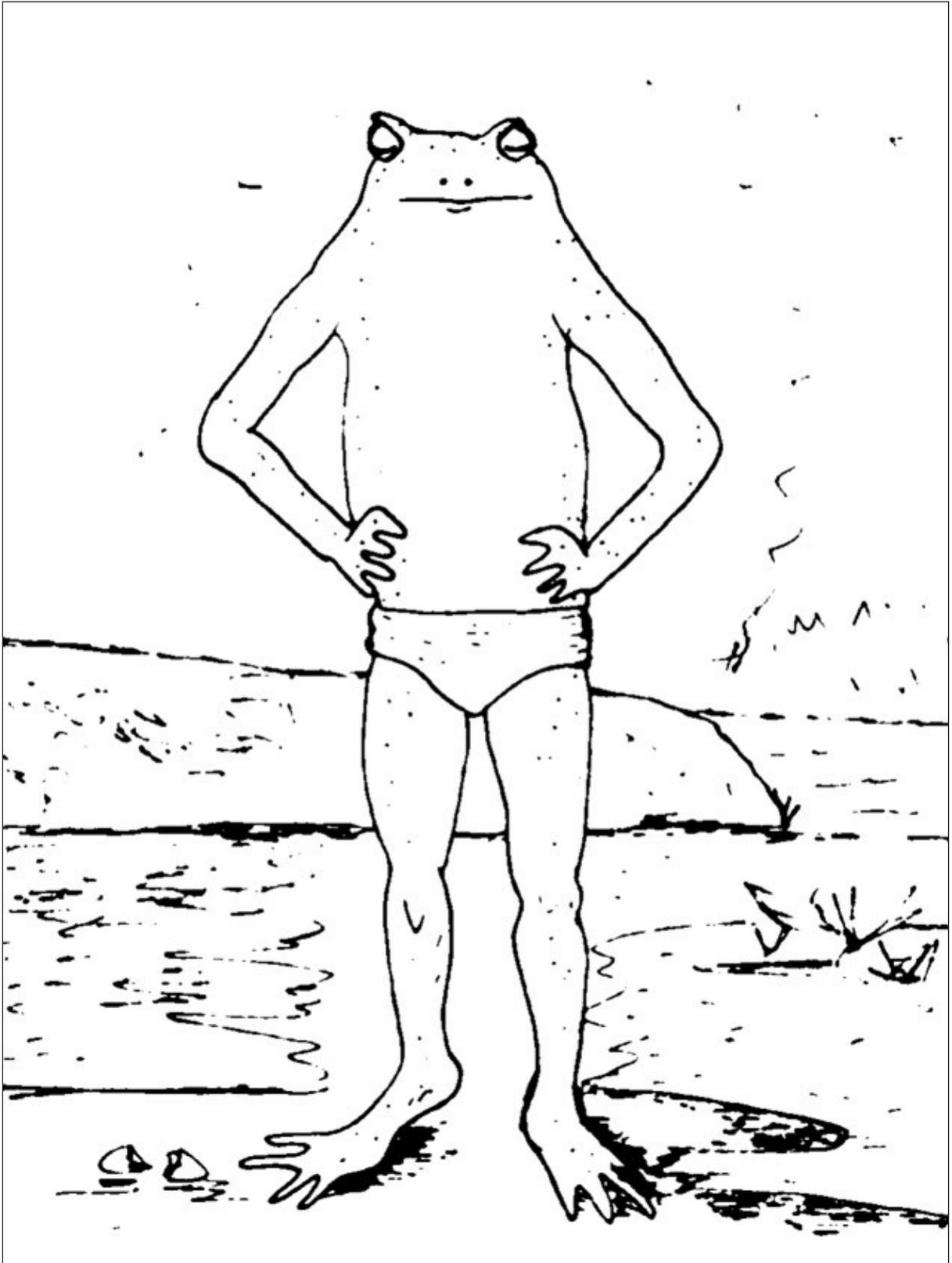
Ranicatura de *Arearea* o *El perro rojo* de Paul Gauguin



Ranicatura de *Los jugadores de cartas* de Paul Cézanne



Ranicultura de *El bañista* de Paul Cézanne



Ranicultura de *Leda y el cisne* de Paul Cézanne



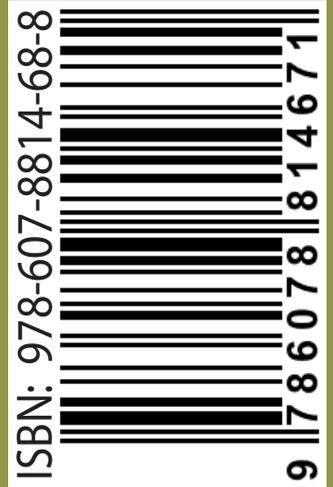
Ranicatura de *En la cama: el beso* de Henri de Toulouse-Lautrec



Las ranas del impresionismo. Una visión cultural desde la etnoherpentología, por Patricia Ayala García, fue editado en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad 333, Colima, Colima, México, www.ucol.mx. La edición digital se terminó en agosto de 2023. En la composición tipográfica se utilizó la familia Georgia. El tamaño del libro es de 28 cm de alto por 21.5 cm de ancho. Programa Editorial: Eréndira Cortés. Gestión Administrativa: Inés Sandoval Venegas. Diseño de portada: Lizeth Maricruz Vázquez Viera. Diseño de interiores y cuidado de la edición: Myriam Cruz Calvario.

El presente texto pretende dar a conocer la relación entre los habitantes de un periodo específico del pasado y las ranas con las que convivían. A través de un recorrido histórico en el París de finales del siglo XIX, Patricia Ayala explica la relación entre el ser humano y los anfibios, al tiempo que nos revela una visión de uno de los periodos artísticos más relevantes en la historia de la humanidad: el impresionismo. El texto es investigativo en su primera mitad, y en la segunda mitad, nos presenta un proyecto artístico que incluye más de 40 caricaturas basadas en pinturas del periodo artístico explorado. Lo novedoso y, posiblemente, divertido es que estas caricaturas intercambiaron a los personajes de cada obra por ranas. Los lectores podrán buscar la obra referida y ver las obras del impresionismo más relevantes y conocidas.

Patricia Ayala García. Doctora en Educación de las Artes Visuales por la Universidad de Columbia en la ciudad de Nueva York. Es profesora-investigadora de tiempo completo en el Departamento de Artes Visuales del Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de México (nivel I). Ha participado en exposiciones colectivas de fotografía, grabado, pintura y escultura en México y Estados Unidos. Autora de libros y artículos publicados en revistas indexadas de México, Chile y España; así como ponente en encuentros internacionales en Nueva York, San Diego, Estocolmo y Ámsterdam. Su área de investigación es sobre narrativa gráfica, ranas, etnoherpetología e historia del arte.



UNIVERSIDAD DE COLIMA