

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

CONSTANTINE, MILDRED. *Tina Modotti. A fragile life*. Paddington Press, Ltd. the two Continents publishing group. New York N. Y. 1975.

Para la mayor parte de los que nos interesamos en las artes plásticas de México, el nombre de Tina Modotti estaba unido al nacimiento de la pintura mural mexicana, a los artistas e intelectuales del movimiento revolucionario y al despertar del interés por la fotografía en nuestro país. Sin embargo, Tina Modotti era un nombre hueco, difícil de rellenar con carne y hueso, aunque habíamos visto los espléndidos dibujos de Rivera, de la capilla de Chapingo: *Tierra virgen* y *Germinación*, de los que se decía que ella había sido la modelo.

En realidad la persona de Tina se esfumaba entre rumores, escándalos, odios y elogios por parte de los artistas e intelectuales que la conocieron.

El libro que Mildred Constantine acaba de publicar contesta todas las preguntas y aclara las controversias que sobre esta extraña personalidad corrían en México en forma deshilvanada y tejida con versiones puramente sentimentales, casi todas a nivel de chisme de café.

Mildred Constantine, una autorizada crítica del arte de la fotografía, por muchos años dirigió el Departamento de Diseño del Museo de Arte Moderno de Nueva York, organizó diversas exhibiciones para la Librería del Congreso y el propio museo. Quizá, entre sus varios libros, el *Signe Language and Grafting Today*, en el que reúne la historia del renacimiento de la técnica del tejido moderno y a sus principales representantes, sea el más ambicioso.

En este libro, magníficamente impreso, Mildred Constantine, reúne el raro y disperso material fotográfico de Tina Modotti. De las 70 ilustraciones 39 son fotos tomadas por esta artista que descubrió a los mexicanos y europeos el México de la miseria. Figuran, además de una serie de personajes tristes, muchos niños, algunas fotografías abstractas, seguramente de las primeras que se vieron en nuestro país, como la muy bella del interior de la *Torre de Tepotzotlán* (1924) cuya composición geométrica, en tonos grises, recuerda una buena pintura del geometrismo abstracto de moda en Europa durante el período entre las dos guerras mundiales. La misma intención abstracta aparece en la placa *Vasos de vino* de un año más tarde, pero aquí, el estudio de la luz sobre los círculos de los vasos es el sujeto de la obra. Existe una fotografía simbólica de la Revolución titulada: *Composición* (1928), cuyos únicos elementos son el brazo de una guitarra, una canana y una mazorca de maíz. La serie de fotografías incluidas en el libro no se han vuelto a exhibir desde 1942 y constituyen sin duda, uno de los antecedentes importantes en el campo artístico de la fotografía en México.

El resto de las ilustraciones está compuesto por escenas o personajes relacionados con la protagonista del libro o por fotografías de ella misma, muchas tomadas por Edward Weston. Cada una de estas últimas es un estudio foto-

gráfico que revela ya el talento artístico del fotógrafo norteamericano, que después se haría famoso.

Mildred Constantine ha estado ligada por muchos años y por frecuentes estancias en México a la intelectualidad y el arte del país. Conoció brevemente a Tina Modotti; una única ocasión fue suficiente para que la personalidad de esta bella mujer, envuelta en rumores, le provocara una fuerte e inolvidable impresión. Poco tiempo después Tina Modotti murió y Mildred, desde aquellos años comenzó una apasionada búsqueda de los detalles que rodearon a esa figura de la que todo el mundo hablaba con pasión y nadie de hecho conocía. Mildred Constantine ha llevado a cabo, en esta obra, una verdadera pesquisa detectivesca.

El libro de Constantine es un estudio apasionado, hecho con devoción. Rara vez una mujer ha escrito sobre otra con tanto respeto, dedicación y admiración hasta lograr rendir un homenaje a la lucha por la búsqueda de la identidad.

Mildred ha entrevistado familiares, amigos y enemigos, ha buscado lugares, periódicos, material fotográfico, documentos, y con ellos ha reconstruido con amor la biografía detallada de la que sólo era un fantasma en el círculo de la vida intelectual y artística ligada a la política de México.

Las primeras búsquedas las hizo en Italia, donde pudo encontrar la fecha de nacimiento, 1896; su ciudad natal, Udine, reconstruir su origen proletario, hija de un albañil, sus primeros años duros como obrera en una fábrica textil, trabajo que continuaría en San Francisco, California, cuando con su familia emigra, muy joven a los Estados Unidos.

La descripción apasionada de esta "vida frágil" como escribió Pablo Neruda sobre la tumba de Tina, pasa por todas las inquietudes profesionales y las relaciones amorosas de esta inmigrante italiana, cuya belleza sensual y exótica despertaba la pasión de muchos hombres y la envidia de las mujeres, pero nunca los dejaba indiferentes.

Después de unas breves actuaciones en el cine de Hollywood, Tina Modotti viene por primera vez a México, en 1922, en el momento del nacimiento de la pintura mural, acompañada por el fotógrafo norteamericano Edward Weston, hoy uno de los más importantes del siglo, con quien aprende el uso de la cámara.

En 1925, en el Museo del Estado, de Guadalajara, exponen juntos el trabajo fotográfico realizado en México y desde ahí pueden advertirse las diferencias que los llevarán a separarse.

Weston es el fotógrafo típico del "arte por el arte", es decir el buscador de formas estéticas, de belleza pura, de texturas, de perfección poética del oficio; la visión de Tina está profundamente ligada a la miseria humana, a un realismo con el que enfatiza y apela a la necesidad de la lucha social a la cual se vinculará más tarde y para el resto de su vida.

Como afirma Mildred Constantine:

Las fotografías de Tina muestran el desarrollo de su estilo en relación a lo que era el centro de su ser: la gente ordinaria que observaba, los instrumentos de trabajo, las penalidades de la vida exaltando los sueños escogidos

con un toque de poesía. Ella era capaz de hacer visible la humildad, la simplicidad, la soledad y fortaleza de la gente del pueblo mexicano. Ella comunicaba los sentimientos acerca de ellos con una pujanza que es inolvidable. Tina tenía una quieta comprensión de todo sufrimiento (p. 100).

El rompimiento con Weston y el regreso de éste a los Estados Unidos marcan el comienzo de la actividad política de Tina Modotti. En 1926 lucha con el Comité Mexicano Nicaragüense en la famosa campaña antimperialista "Manos fuera de Nicaragua". En 1927 ingresa al Partido Comunista. Participa en la organización de manifestaciones como la de apoyo a Sacco y Vanzetti y en la fundación del Partido Antifascista de las Américas. Trabaja, al mismo tiempo, en la preparación de la revista *El Machete* y en *Mexican Folkways*. Es la modelo y fotógrafa de la obra de Diego Rivera y la primera que descubre y se entusiasma con la fotografía de Manuel Álvarez Bravo.

En 1929, siendo la compañera del líder cubano Julio Antonio Mella, opositor del dictador Machado y refugiado en México, Tina Modotti presenció el asesinato del joven comunista y fue el blanco de una turbia campaña anticomunista desplegada por el periódico *Excelsior*.

El mismo año presenta una importante exposición en la dirección de Acción Cívica del Distrito Federal, al fin de la cual David A. Siqueiros da una conferencia con el título: "La primera exposición fotográfica revolucionaria en México." Después del éxito popular y artístico de esta muestra, a la que asisten centenares de obreros, la fotografía de Tina Modotti con su énfasis en la miseria y su obvio sentido, la necesidad de un cambio social, empieza a ser difundida y apreciada en los Estados Unidos y en Europa.

En 1929 el Partido Comunista Mexicano fue declarado ilegal y en los primeros meses de 1930 comienza en México la persecución de los integrantes del partido. Tina Modotti es acusada de participar en una conspiración contra el presidente Pascual Ortiz Rubio y después de 15 días de cárcel y juicios escandalosos se le dan dos días para abandonar el país que más amó.

Después de una peregrinación en barco, ya que es rechazada por varios países, encuentra refugio en Alemania.

En una de las cartas que escribe al fotógrafo Weston, Tina explica con claridad su idea del arte como elemento de propaganda y su firme concepción socialista:

... Hay una Asociación de Trabajadores-Fotógrafos (aquí todo el mundo usa una cámara) los trabajadores mismos hacen esas fotografías (se refiere a los reportajes) y ciertamente tienen mejores oportunidades de las que yo pueda tener ya que es su propia vida y sus problemas lo que ellos fotografían. Por supuesto, los resultados están lejos del *standard* que yo busco en fotografía, pero al final llegan justo a lo mismo.

Los sucesos políticos europeos de la década de los 30 alejan cada vez más a Tina Modotti del arte y la convierten en una decidida luchadora revolucio-

naria. El trabajo fotográfico que puede realizar en Europa, desvinculado de la lucha social, evidentemente, no la satisfacía. Después de una breve estancia en Rusia se va a España durante la República, comienza la guerra civil y trabaja en hospitales y con la Brigada Internacional. Mildred Constantine reproduce un escrito de Margarita Nelken en que ésta afirma:

Tina Modotti día con día, durante años y años sin alguna defensa para facilitar el sacrificio, vivió bajo este signo: servir. Ella sirvió de una manera ejemplar, a los prisioneros, a los niños que en la guerra necesitaban un poquito de cariño y mucho amor; a los sobrevivientes de Málaga quienes en el camino a Almería eran seguidos por el fuego de los cañones desde barcos alemanes y bombardeados desde aviones italianos. Ésos que en Madrid en noviembre de 1936 estaban juntos nunca olvidarán cómo Tina rodeada de escombros, cuerpos y pedazos desmembrados, ocupada, diligente y serena atendía a los peores heridos (p. 201).

Mildred Constantine ha seguido con verdadero amor los pasos de Tina a través de referencias en libros como éste de la crítica de arte Margarita Nelken, o de entrevistas como la de Fernando Gamboa, el último que la vio todavía, en trágica situación, en territorio español, cuando la guerra estaba perdida para los republicanos.

Tina Modotti reaparece en México, en 1939, después de 10 años de ausencia, con pasaporte y nombre falsos, hasta que el gobierno del general Cárdenas anula su expulsión, con lo cual puede volver a trabajar. Vuelve a dedicarse a la fotografía hasta su muerte repentina en 1942.

Un mes después una importante exposición de su obra es presentada en la Galería de Arte Mexicano con una introducción valorativa de la obra y personalidad de esta compleja figura, escrita por otro excelente fotógrafo y amigo de Tina, Manuel Álvarez Bravo.

Si como afirmó entonces Álvarez Bravo: "Más que por la muerte, el trabajo de Tina fue cortado muy pronto por el hecho de que su vida fue en otras direcciones", lo importante que dejó no fue "el objeto" fotográfico sino la revelación al mundo de un México que necesita redención. Más que belleza y oficio, la obra de Tina Modotti es un documental y un llamado a la revolución.

El famoso fotógrafo Lotte Jacobi, uno de los que supieron apreciar la visión de Tina, puso en palabras el verdadero sentido de sus placas:

El secreto de su trabajo era que ella hacía al mundo visible a través de su visión, esta visión quiere decir que quizá los ojos de un niño pobre sean más bellos que los de una bailarina-reina; que los paisajes industriales, los medios de producción, los campos de caña de azúcar, arroz, los frascos, las manos, las guitarras, los sombreros... son más bellos que las verdes avenidas de Suiza. Sólo que los hombres de este mundo no son felices ¿por qué? Ésta es la pregunta que uno siente al ver su fotografía (p. 185).

El libro de Mildred Constantine, si peca de alguna falla es de exceso de admiración y de detalles personales, especialmente de la vida amorosa de esta mujer, sin embargo, para los estudiosos del periodo del arte de la Revolución Mexicana, esta obra es un documento que por el material empleado (cartas, entrevistas y fotografías) crea una atmósfera viva y humana del único periodo en el México moderno donde el arte y la vida marcharon unidos. Por otro lado, este libro nos deja ver la historia de una artista que como muchos hoy día se debate en la disyuntiva en que el arte contemporáneo se ha dividido: al quehacer artístico, por una parte, y a la vida social, por la otra, como si se tratara de esferas separadas y no de una realidad única.

Tina Modotti se rehusó a aceptar esta enajenación y decidió vivir comprometidamente como se lo escribió a Edward Weston en 1925:

...hablando de mí misma no puedo como una vez me propusiste —resolver el problema de la vida enajenándome en el problema del arte— no sólo no puedo hacer eso, inclusive siento que el problema de la vida nulifica mi problemática del arte (p. 78).

I. R. P.

DAMIÁN BAYÓN (relator). *América Latina en sus artes*. Serie "América Latina en su cultura". Siglo XXI, Editores. México, 1974, 237 pp.

El escaso contacto y los vacíos de información que existen con respecto al quehacer de las artes visuales entre los distintos países de América Latina es uno de los problemas que presenta el conocimiento del nebuloso ente que llamamos arte latinoamericano. En este sentido la resolución de la UNESCO en 1966 de iniciar un programa de estudios sobre las culturas de América Latina en sus expresiones literarias y artísticas, llamando para ello a importantes especialistas en la materia, es importante no sólo porque establece la tan necesaria comunicación, sino también porque constituye un ejemplo de proyecto colectivo que haría posible una historia y una crítica mayormente estructuradas y consistentes de las artes visuales en nuestro continente.

*América Latina en sus artes* es el resultado de los estudios propuestos por la UNESCO con respecto a las artes visuales. Participan en él quince críticos latinoamericanos, cuya meta amplia es, en primer término, considerar a América Latina como un todo integrado por las actuales formaciones políticas y, en segundo plano, debatir los problemas contemporáneos de la cultura latinoamericana.

El estudio está estructurado en tres secciones. En la parte primera, que lleva como título "El arte latinoamericano en el mundo de hoy", participan en su orden: Antonio R. Romero, "Despertar de una conciencia artística (1920-1930)"; Jorge Alberto Manrique, "¿Identidad o modernidad?"; Adelaida de

Juan, "Actitudes y reacciones"; Fermín Favre, "Las formas de la crítica y la respuesta del público"; Damián Bayón, "Los organismos difusores y la movilidad de los artistas"; Angel Kalenberg, "Mercado, gusto y producción artística"; Jorge Romero Brest, "La crisis del arte en Latinoamérica y en el mundo".

En esta primera parte, aunque hay una gran diversidad de cuestiones planteadas, puede observarse una preocupación preponderante que apunta a la pregunta sobre si los artistas latinoamericanos de hoy han sido capaces de generar una expresión propia, si actúan sólo como receptores de las vanguardias europeas o norteamericanas, o si se está creando un arte independiente.

Después de puntualizar que la etapa vital del arte latinoamericano en que se dio un proceso de autoconciencia ocurre entre 1920-1935 principalmente con el Muralismo Mexicano, el Universalismo Constructivo de Torres-García, y en cierta medida con la Semana del Arte Moderno en el Brasil y el Movimiento Martinierrista en la Argentina, se acepta que la época posterior a 1945 es el momento en que América Latina, según expresión de Jorge Alberto Manrique, abandona la búsqueda de la identidad y se integra por la modernidad, acepta las vanguardias europeas, en fin, el arte latinoamericano se internacionaliza. La internacionalización, más que apuntar a la imposibilidad de crear un arte latinoamericano, es aceptada como un hecho irreversible, en donde Latinoamérica consigue aportes valiosos. Para Angel Kalenberg esto radica en el arte cinético encabezado por el argentino Julio Le Parc y los venezolanos Soto y Cruz-Díez.

Fermín Favre, Adelaida de Juan y Jorge Romero Brest están de acuerdo en que lo importante para Latinoamérica no es el viejo planteamiento del indigenismo y los valores locales en contraposición al arte internacional y los valores universales; lo que importa es el cambio de las relaciones estéticas; es decir, la interacción en el arte moderno y contemporáneo se ha dado entre el artista y un público reducido que se ha caracterizado como pasivo y contemplativo, los críticos mencionados pugnan porque el artista rompa con este aislamiento y se integre a un proceso de mayor significación social en donde un público mayoritario participe activamente del arte. En esto radicará el futuro del arte latinoamericano, en la conciencia del público, en última instancia, en una educación estética para las mayorías. Para ello hay que integrar, con un criterio humanista, la nueva realidad tecnológica impuesta por la sociedad moderna; de ahí la atracción de algunos artistas latinoamericanos por plantear en sus obras la relación entre arte y tecnología y la preocupación tanto de críticos como de artistas, por las posibilidades de una incorporación positiva de los medios masivos de comunicación.

La segunda sección tiene como título: "Raíces, asimilaciones y conflictos", en la que participan Filoteo Samaniego, "Encuentro de culturas"; Mario Barata, "Épocas y estilos"; Juan García Ponce, "Diversidad de actitudes", y Francisco Stasny, "¿Un arte mestizo?".

El tema dominante de esta segunda parte, es la búsqueda de las raíces artísticas remontándose fundamentalmente a la época colonial para una mejor comprensión y definición del arte latinoamericano actual.

El análisis histórico y un examen del arte surgido en el Nuevo Mundo lleva

a la conclusión tanto a Samaniego como a Barata y a Stasny que el término mestizo y mestizaje define adecuadamente el arte de la época virreinal, entendiéndose como mestizaje no un concepto racial, sino apuntando hacia la hibrididad. En efecto, los estilos puros se dan difícilmente en la arquitectura colonial latinoamericana (hago referencia a la arquitectura, pues al igual que en la Edad Media, el arte de la época colonial en el Nuevo Mundo es la arquitectura que comprende escultura y arquitectura). Es frecuente, en cambio, encontrar la mezcla de elementos: la fachada renacentista con bóvedas de crucería medievales, la convivencia en el interior de elementos mudéjar con fachada manierista, una planta en forma de cruz latina con un exterior barroco, etcétera.

La multitud de influencias europeas no se limitaron a lo puramente español y portugués, ayudó a su heterogeneidad la llegada a América de religiosos incorporados a las actividades artísticas provenientes de los Países Bajos, influidos por tratados de arquitectura italiana.

Esta multitud de elementos, en las fachadas de los edificios religiosos, unidos a la aparición de motivos prehispánicos o de flora y fauna de la región, crean un rico complejo que diferencia al arte latinoamericano del europeo.

Más discutible, como característica de la sensibilidad indígena, es la decoración planiforme común a algunas construcciones. Este fenómeno es más bien interpretado como un síntoma propio de centros provinciales con respecto a sus metrópolis.

Lo importante de esta idea de la hibrididad o mestizaje para el arte latinoamericano contemporáneo reside en reiterar que América Latina, a partir de la Colonia y por razones históricas se ha nutrido de los estilos europeos, pero haciendo una adaptación peculiar propia. En la época contemporánea su contacto con las corrientes internacionales es inevitable. La idea de un arte local puro en Latinoamérica es imposible por su propia historia y por su calidad de heredera de la cultura de Occidente. Por lo demás, los medios masivos de comunicación lo harían imposible.

Su futuro está en una asimilación de lo que recibe desde fuera junto con lo que crea en su propio ámbito.

En la parte tercera, titulada: "Arte y sociedad" participan Saúl Yurkievich, "El arte de una sociedad de transformación"; Edmundo Desnoes, "La utilización social del objeto de arte"; Jorge Enrique Adoum, "El artista en la sociedad latinoamericana". El arte latinoamericano de hoy muestra la preocupación por descolonizarse, inquietud que no sólo es relativa al arte sino a la sociedad en general. Para algunos, como Saúl Yurkievich, este proceso se empezó a dar en la pintura latinoamericana en la década de los veinte, cuando tres grandes figuras, Rivera, Pettoruti y Torres García, quienes habían hecho su aprendizaje en Europa, regresaron a sus respectivos países dispuestos a sacudir el letargo cultural y a movilizar las artes plásticas nacionales. Treinta años más tarde hay una nueva generación que cobra fama en Europa y que proviene de movimientos iniciados en América; cita el autor, en vía de ejemplo, al venezolano Soto, influido por el ambiente provocado en 1944, por Carlos Raúl Villanueva y al argentino Le Parc, que tiene tras de sí la tradición iniciada por el grupo Arte Concreto-Invencción. Yurkievich afirma que a partir

de 1950 América Latina ha asimilado los trasplantes europeos y está en condiciones de convertirse en emisora de movimientos plásticos, dejando su papel de simple receptora.

Edmundo Desnoes después de mirar con ojo crítico el arte latinoamericano que explota los temas nacionales, para venderlos a mejores precios en el mercado, toma a Julio Le Parc como ejemplo de artista que es consciente de la corrupción que invade al arte contemporáneo, la comercialización, su servilismo a las élites, etcétera. Le Parc intenta, a partir de esta crítica, el hacer un arte de mayor proyección social; sin embargo, está inmerso en el sistema que produce esta peculiar situación para el arte.

Desnoes señala que la rebeldía contra el sistema no basta; ésta se convierte en "payasada" si no responde a un proyecto social con una estructura ideológica coherente y respaldada por un movimiento de masas. El futuro del arte en Latinoamérica descansa en la creación de una superestructura con nuevos valores, que contribuya a la formación del hombre del siglo xxi, como lo concibió Che Guevara.

Si a través de todos los inicios anteriores hemos encontrado una común convicción de que reflejar lo nacional fue importante para la creación de un arte latinoamericano, es evidente que las posibilidades de una expresión propia para la misma se encuentra hoy ligada a la ineludible realidad de que América Latina participa del destino de Occidente y, por ende, de las otras corrientes internacionales. Jorge Enrique Adoum lo expresa así en lo que conforma el párrafo final de *América Latina en sus artes*:

El arte nuevo está contribuyendo a completar el retrato de este continente, que no es exclusivamente agrario, que no se ha quedado en la edad del maíz, que no quiere arrinconarse a un folklorismo exótico para gozo de los turistas del arte y uso de los fotógrafos de la televisión extranjera, porque así como nunca nos preguntaron cómo nos llamábamos y nosotros mismos comenzamos a llamarnos con los nombres que nos dieron —tierra firme, Hispanoamérica, Indoamérica, América Latina, Tercer Mundo, países subdesarrollados— es posible que hayamos estado creyendo durante mucho tiempo que somos lo que los demás imaginan y viéndonos como insisten en vernos desde fuera.

Si el arte ha sido siempre uno de los medios del conocimiento del ser, habremos de continuar tratando de encentrarnos precisamente en un arte que intenta expresar ya no solamente los trabajos que hacemos sino lo esencial de lo que somos (p. 216).

R. E.



MORAIS, FEDERICO. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1975.

Con el título de *Artes plásticas: la crisis de la hora actual*, que para los tiempos que corren resulta casi inofensivo, Federico Moraes, crítico brasileño, presenta una serie de ensayos encadenados férreamente entre sí: textos lúcidos en los que, en lo fundamental, da cuenta de su propia postura como crítico, sea en aquellos apartados en que se refiere a la obra, al artista y la cultura de masas, al público, al museo, a la enseñanza, al mercado de arte, y desde luego a la crítica; e incluso en una segunda parte, más breve, que trata de la "crisis de la vanguardia en el Brasil". De hecho el crítico consciente de su quehacer da siempre cuenta de sí mismo en sus textos: los de Moraes son un hermoso ejercicio de conciencia, donde despiega su conocimiento y sólida formación al mismo tiempo que su capacidad expresiva, y donde deja ver su participación comprometida con la actividad artística; especialmente en la segunda parte, que casi adquiere, a momentos, el carácter de una autobiografía crítica del pasado inmediato.

En la breve introducción, Moraes pone las cartas sobre la mesa e indica, sin rodeos, el tono de sus ensayos. Dos frases me parecen suficientemente claras al respecto: "Si hoy me preguntan qué soy, no sabría responder. ¿Crítico? ¿Artista? ¿Profesor?... sólo puedo decir que estoy vivo y estoy muy comprometido." Y después: "... tengo para mí que no existe la idea de nación sin que incluya, automáticamente, la idea de arte. Éste es parte de cualquier proyecto de nación, integra la conciencia nacional." O sea, digo yo, que de hecho la indagación de Moraes, a través de la reflexión sobre el arte, se inscribe en lo que yo llamaría las grandes preguntas latinoamericanas: ¿Quién soy, como hombre?, y ¿quién soy, como hombre brasileño? Estos temas subyacen en el libro, a lo largo y sin defecto de los específicos títulos de los capítulos, como un *continuum* musical, como un canevá que da un segundo nivel de lectura del texto.

En efecto, toda la primera parte, que de tan diversos asuntos se ocupa, y en forma a la vez erudita y polémica, está tratada como problemas generales al arte, pero ejemplificados lo mismo por artistas y fenómenos "generales" (hechos y personas de París, Nueva York, Londres o Roma) que por artistas y fenómenos brasileños. Los nombres de Oiticica, de Lygia Clark, del "Salão da Bússola" y otros muchos, se intercalan libremente a los de Oldenburg, Christo, Duchamp, Warhol y demás, e incluso se citan más abundantemente que éstos. Es una manera válida y plausible de insistir en la presencia y la participación brasileña en el mundo reciente y actual del arte. Esto es, se trata de decir —y con toda legitimidad— que no existe, por una parte, el mundo del arte y, por otra, el mundo del arte brasileño, sino que son uno mismo.

Me interesa señalar algunos de los puntos que encuentro centrales del discurso de Moraes.

Entiende —y en esto coincide con no pocos críticos— que el proceso actual del arte lleva a la destrucción de la obra. No se trata ya de un objeto para ver, sino para palpar, vestir, oler y aun devorar. Se presenta, pues, el tan-

manejado problema de la muerte del arte. Pero en este punto inserta una opinión novedosa e importante, a saber: se está hablando de la muerte del arte desde principios de siglo, pero no sólo, desde mucho antes; el manierismo es una especie de antiarte, como a su tiempo lo había sido el arte medieval. Podría así escribirse una historia del arte a partir de estas “muerte-vidas”: “Siempre que un artista proclama la muerte del arte —dice— se da un nuevo salto y el arte acumula fuerzas para una nueva etapa” (p. 29).

En todo caso, ante la presencia de un “arte guerrilleo” derivado de situaciones sociales actuales, y las necesidades de la cultura de masas, lo artístico se ha trasladado, del objeto, a la actividad. El arte conceptual (punto extremo del proceso) abandona el objeto y se concentra en la proposición: de la que si acaso quedará un registro (cinta, foto) que será un objeto disminuido.

De todo lo cual resultan algunas consecuencias capitales: la necesariamente diferente actitud del público (que de pasivo se torna partícipe: ejercicio de libertad), y la inutilidad del crítico entendido en su papel de juez (puesto que ya no hay obra que juzgar); la ineffectividad del museo como archivero de obras y su deseada transformación en un campo lúdico experimental; lo inoperativo de una enseñanza de técnicas a los aprendices de artistas, que debe sustituirse por otra que revele su potencial creativo; y la ineficacia del arte del múltiplo, que resulta un débil intento reformista ante el mercado del arte y la sociedad de consumo.

Y en fin, el discurso culmina en un replanteamiento del crítico, ya no juez, sino artista él mismo, capaz de intervenir con sus proposiciones en el proceso de la creación: el crítico se torna artista.

Diré por mi parte que, reconociendo lo riguroso de la exposición de Morais, y lo sugerente de muchas de sus reflexiones, no dejo de diferir en más de un punto. Si bien el proceso que describe responde a la realidad, no acepto que toda la actividad artística actual pueda resumirse en ese esquema lineal: de hecho en nuestro mundo conviven diversas posiciones —y diversos programas— y más de una es válida; la de la destrucción del arte no es sino la más aparente, y atender sólo a ella resulta peligrosamente limitativo. La existencia de centros de actividades y experiencias es muy deseable, pero no veo por qué se le debe considerar sustitutiva del museo: porque creo en el poder evocador y vivificante de la obra, frente a la cual, por más que se diga, el espectador no es pasivo (sobre todo: puede llegar a no ser pasivo).

Pero más me importa la proposición sobre el crítico. Creo que Morais ha caído en una pequeña trampa, que le ha jugado su experiencia personal. Coincido en que el crítico-juez (y el crítico-guía: pantalla entre obra y público) está definitivamente periclitado; pero veo en Morais una especie de deseo de seguir siendo importante tanto como para sugerir, indicar, intervenir en la creación. Siempre ha habido artistas que, además de serlo, son capaces de un razonamiento discursivo: la actitud puede ser correcta para el caso personal de Morais, crítico-artista, pero no generalizada. Yo veo más humilde (de falsa humildad) la función del crítico, como un espectador más que, por serlo, cumple inevitablemente el ciclo del fenómeno artístico. Un espectador de excepción, si se quiere, por su mayor preparación y su educada sensibilidad,

que no hace sino reflexionar en voz alta. Su reflexión será intersubjetiva en la medida que participe de los valores y disvalores, deseos y programas de su tiempo y de su mundo. Al hacerla no aconseja, no explica, no guía: cumple la obra, como cualquier otro espectador; así la realiza y se realiza.

La segunda parte del libro de Morais es un acucioso estudio de la vanguardia artística brasileña y sus secuelas, en que lleva paralelamente el proceso de las realizaciones artísticas con el proceso político (más que social) del país a partir de los años cincuenta, y explica unas por el otro. Tipos de régimen, actitudes policiacas, represión, censura, seudoliberalización, protestas, exposiciones, movimientos, artistas. El corto ensayo es un modelo de buen hacer crítica histórica del arte. No sé hasta qué grado sea riguroso proponer relaciones de causa-efecto; si sé que, en todo caso, es perfectamente válido estudiar las relaciones entre fenómenos concomitantes.

Estamos seguramente ante un libro que por más de un aspecto resulta ejemplar en el ámbito latinoamericano. Si no tuviera más valores que la lúcida exposición de una experiencia y una posición personales (que sí los tiene, y muchos), eso bastaría para felicitarnos de su aparición.

J. A. M.

SECRETARÍA DEL PATRIMONIO NACIONAL,  
*Vocabulario arquitectónico ilustrado*, 339  
páginas ilustradas con 555 fotografías y  
grabados, incluyendo traducción de voca-  
blos en cinco idiomas, bibliografía, índi-  
ces y créditos. México, 1975.

Esta obra es una de las primeras aportaciones mexicanas en el complejo campo de la terminología técnica de la construcción. La labor realizada bajo el patrocinio de la Secretaría del Patrimonio Nacional, por su Subsecretaría de Bienes Inmuebles y de Urbanismo, permite apreciar la iniciativa de un grupo de especialistas con capacidad de realizar un trabajo difícil y de alto nivel.

La obra está dividida en catorce partes fundamentales: las doce primeras dedicadas a definir mil cuatrocientos dos términos, ilustrados con 555 fotografías o dibujos, agrupados alfabéticamente, reuniendo a veces los vocablos iniciados con una sola letra (A, B, C, E, P), a veces con varias letras (CH, D; F, G, H; I, J, L, LL; M, N, O; Q, R, S; T, U; V, X, Y, Z) con la obvia intención de balancear la magnitud de los doce apartados.

Completan la obra, además de índices y créditos, dos importantes partes, a manera de apéndices: la traducción de vocablos en cinco lenguas y una amplia bibliografía de variado origen e importancia.

En la introducción, escrita por el arquitecto Pedro Moctezuma Díaz Infante, se asienta un triple objetivo para la obra: dar base a la nomenclatura de elementos arquitectónicos en los proyectos de restauración; servir de instru-

mento en la catalogación de monumentos históricos de propiedad federal, y coadyuvar en la difusión de valores culturales de nuestro patrimonio.

La definición de objetivos es muy pertinente para dejar bien claro que se trata de un verdadero instrumento de trabajo en la elaboración de proyectos de restauración y de catálogo, con el corolario lógico de apoyar también la difusión cultural.

No es, en consecuencia, el resultado de una investigación lexicográfica de tipo histórico, ni una lámpara que ilumine retrospectivamente el panorama de la arquitectura. No se trata tampoco de un estudio lingüístico ni filológico, aunque en todos estos campos podría llegar a ofrecer cierta utilidad.

El objetivo instrumental da la explicación más clara a la aparente desproporción entre la magnitud de ciertos artículos que se prolongan por varias páginas, y las sintéticas explicaciones concedidas a otros vocablos. Sólo debe verse en esta disparidad, la intención de ser útil al tipo de personas para las que fue diseñado el libro: los restauradores y los catalogadores de la Secretaría del Patrimonio Nacional.

La presentación de cada término, casi siempre iniciada por la etimología, haciendo referencia a vocablos sinónimos, y cuando es el caso, refiriéndose a una ilustración, tiene enormes ventajas. Es la respuesta a la ya tradicional falla de los diccionarios de la especialidad que tras la docta definición, dejan al lector ante una gran incertidumbre sobre el elemento arquitectónico, por falta de la ilustración correspondiente, o la referencia a otros nombres del mismo elemento.

El glosario políglota en cinco lenguas compuesto de los mismos mil cuatrocientos dos términos traducidos, es gran ayuda para ampliar el círculo de posibles usuarios del libro, o la consulta de obras de arquitectura en otras lenguas. En el campo de la restauración, las publicaciones en inglés, francés, alemán e italiano son un apoyo de actualización, imprescindible para el restaurador. Ésta es una ventaja que no puede pasarse por alto.

No hay, pues, lugar a duda sobre la importancia de este *Vocabulario arquitectónico ilustrado* y el gran mérito que representa tanto para la institución como para el grupo de especialistas que lo elaboró. Dejando bien claro lo anterior, deben sin embargo, mencionarse aquellos aspectos que son perfectibles en la obra.

La gran dificultad de elaborar un estudio de terminología arquitectónica, nace de la naturaleza misma de la arquitectura, actividad que adquiere realidad objetiva con el trabajo coordinado de profesionistas y obreros de distinto nivel cultural, y cuyo vocabulario debe unificarse para permitir el mutuo entendimiento. Dicho en otras palabras: el profesional de la construcción debe adoptar el léxico de los obreros, cuando se dirige a ellos: éstos a su vez aprenden la terminología culta nacida en la academia, en la escuela y en el taller de proyectos, pero la deforman.

La relación obrero-arquitecto, está, pues, en el origen del continuo cambio y enriquecimiento del lenguaje de la construcción con interesantes y variados matices regionales y localistas que se suman a los normales de la evolución del idioma.

Se agrava el problema en el campo de la restauración, para el cual fue preparado este libro, al volver los ojos a la historia y enfrentarse con elementos de arquitectura, que tuvieron sin duda un nombre, ahora perdido, pero sujeto en su tiempo a las condicionantes de la relación obrero-arquitecto.

Ante esta problemática, el neologismo, es sólo un recurso de ignorancia que resuelve provisionalmente la ausencia de datos. ¿Cómo se llamó en el medio virreinal, el elemento que hoy denominamos estípite? Y, si algún día se logra documentar el nombre auténtico, ¿qué vigencia tendrá entonces el vocablo estípite? Añadamos ahora la variedad regional y local contemporánea, y empecaremos a comprender las razones de la gran confusión en la terminología arquitectónica que debe encarar el historiador y el restaurador.

A este complejo problema de carácter universal, habría que sumar el agravante, para lengua castellana, de la aportación lingüística árabe en todas las áreas relacionadas con la construcción, fenómeno que debe escudriñarse a varios siglos de distancia. Una breve mención a manera de prólogo debió advertir al lector del *Vocabulario arquitectónico ilustrado* de estas dificultades en el trabajo y de la imposibilidad de cubrir todos los regionalismos, opiniones e interpretaciones.

Sin que los casos siguientes puedan considerarse errores, es interesante ejemplificar la variedad mencionada en cuanto a términos preferidos regionalmente, y en cuanto a interpretación de conceptos.

La diversidad de origen en nuestra literatura de consulta, y la escasez del material autóctono, han hecho confusa la terminología tradicional mexicana, más evidente para quienes no han perdido el contacto con la obra, especialmente de restauración.

En México la bóveda vaída, se llama *de pañuelo* y no necesariamente es rebajada (p. 74). En España muchos autores usan para la bóveda de rincón de claustro, el nombre de *esquifada*; y la locución de *arco de claustro* es simplemente un galicismo desligado de la tradición mexicana y española (p. 72).

En nuestro medio, el término *salmen* es preferido al peninsular *salmer* (p. 390). Con relación a esta misma pieza de los cerramientos aparejados, el vocablo almohadón introduce una gran confusión; la cita de Bails confunde el *salmen* con la *imposta* (p. 24), y luego llama *almohadón* al verdadero *salmen*, quizá basado en una interpretación local de su época, pero que no trascendió, ni tiene antecedentes claros, ya que ni el *Diccionario de autoridades* (1726) ni el *Universal vocabulario* de Alfonso de Palencia (1490) lo registran. Quizá el mexicanismo *salmen* sea una deformación hecha del galicismo *salmer*, tanto como *entriega* es una evidente deformación de entrega, sinónimo de *cola* en los sillares del muro mixto: el misterioso  $\xi\mu\pi\lambda\eta\kappa\tau\omicron\nu$  vitruviano.

La interpretación de cerramiento usada desde el siglo XIII por Gonzalo de Berceo, en sentido de tabique o división, no es excluyente en su evolución posterior del sentido actual mexicano que lo destina al elemento que termina o "cierra" un vano (p. 120), sea arco o dintel. Este último sentido, resulta ser el importante, y el único vigente en nuestro medio.

Las confusiones son más explicables cuando se refieren a elementos fuera

de uso en la arquitectura contemporánea. En estos campos los autores especializados deben preferirse a los historiadores y comentaristas:

Trompa, más que bóveda es un aparejo destinado a sostener un saliente del paño general, y trabaja básicamente por empotramiento (p. 438). Adarve no es sinónimo de paso de ronda, sino parte de él, y significa *parapeto*. Por otro lado, el paso de ronda militar no debe confundirse con el paso de servicio a la altura de los vanos, existente en los templos desde la época romántica y sobre todo gótica. Baste comentar, que un paso de ronda sin almenas, no puede tener función militar (p. 88).

La milenaria tradición monacal, y las normas litúrgicas, requieren la consulta de otro tipo de obras y autores para lograr la claridad y exactitud en la explicación de términos. Monjes y monasterios se refieren a órdenes anteriores al Concilio de Trento; religiosos y conventos son propios de congregaciones, únicas autorizadas por Roma después del mismo Concilio (pp. 118, 146 y 306). Sala Capitular es sinónimo de Sala de Profundis; en ella los monjes o religiosos se reúnen al atardecer, antes de la cena, para rezar en común, oír una plática piadosa o discutir un problema de la comunidad; la ceremonia da comienzo —de allí el nombre—, con la recitación del salmo 129, cuyo primer versículo dice: *De profundis clamavi ad te, Domine: Domine, exaudi vocem meam*; oración tradicional por los difuntos. La cita de Burgoa, refiriéndose a esta sala de uso casi inmemorial en monasterios, catedrales y conventos, alude a condiciones circunstanciales del monasterio dominico de Oaxaca. Su localización en nuestros edificios monacales del siglo xvi, no es comprobable (p. 388), y sobre su ubicación sólo pueden hacerse hipótesis.

Las normas litúrgicas denominan, *transeptos*, en los templos de planta cruciforme, a cada uno de los brazos de la cruz, y *crucero* al “cuerpo común” de la intersección, lugar tradicionalmente cubierto con cúpula a partir del siglo xvii en la Nueva España (pp. 76, 426, 156), *transepto* y *crucero* no son en consecuencia sinónimos.

Otro problema distinto es el de la nomenclatura de elementos propios de estilos definidos que no deben aplicarse por mera semejanza formal a ejemplos ajenos al estilo que los creó. Ejemplo de este caso sería el vocablo *mandorla*, base resaltada, en forma de almendra para dar fondo a motivos escultóricos en tímpanos románticos y góticos, y no aplicable al resplandor de la Virgen de Guadalupe (pp. 286-7, foto 330); *mandorla* tampoco es sinónimo de la *aureola*, que tradicionalmente adorna sólo la cabeza de un personaje.

Y al hacer referencia a ilustraciones, el ideal sería sin duda contar con una para cada término, aun tomando en cuenta el enorme trabajo que esto implicaría.

Las ilustraciones clarifican la definición o explicación dada, pero participan de la confusión de opiniones y de interpretaciones, cuya síntesis en un solo ejemplo es difícil y en algunos casos imposible de lograr. Sin embargo, el auxilio de otras ciencias o el apoyo en tratadistas de valor universal, podrían ayudar en muchos casos, verbigracia, toro y astrágalo sólo pueden ser superficies de revolución, y no molduras cilíndricas (p. 305). En ocasiones debería acudir al regionalismo para precisar un término en su ejemplo gráfico, verbi-

gracia, en la página 80 el elemento mostrado como *pechina*, en México se denomina *falsa pechina*, y el lugar registrado como *caja*, vocablo, no utilizado en nuestro país con ese sentido, en tratadistas españoles, es *custodia*, o quizá *fanal*.

Por lo que toca a etimologías, éstas tienen sentido, cuando ayudan en la comprensión de un término, y sería absurdo considerarlas como mero alarde de erudición. Este criterio debe guiar en la selección y en la presentación de ellas dentro de la muy amplia gama de opiniones.

En consecuencia, sería deseable presentar el término preciso del cual se deriva el vocablo castellano. Así, castillo, se deriva de *castellum*, diminutivo de *castrum* (p. 114). Volado se deriva del supino *volatum*, no del infinitivo *volare* (p. 456).

Por otro lado, con el único fin de uniformar la presentación, sería quizás mejor, al citar un verbo, dar el infinitivo, y no el presente de indicativo; esto, que es usual en español y en latín, podría ampliarse al griego, ve.bigracia: en lugar de  $\kappa\alpha\iota\omega$  = yo quemo,  $\kappa\alpha\iota\acute{\epsilon}\mu\epsilon\nu$  = quemar (p. 186); en lugar de  $\iota\omicron\tau\eta\mu\iota$  = yo coloco,  $\iota\omicron\tau\alpha\nu$  = colocar (p. 200); en lugar de  $\beta\alpha\iota\omega$  = yo ando,  $\beta\eta\nu\alpha\iota$  = andar (p. 212).

En lo referente a la traducción de los términos a cinco idiomas, es comprensible la grave dificultad, no solucionada, de no contar con especialistas en la construcción y a la vez conocedores del léxico especializado en otras lenguas. No debe olvidarse, sin embargo, que una traducción no exacta lleva consigo el grave peligro de deformar el sentido de una cita. He aquí algunos ejemplos: Obra, traducida al francés como *oeuvre*; lo correcto sería *chantier* (p. 503); bóveda anular, que en español se llama *girola* y en francés *berceau tournant*, o *voute en tour ronde*; bóveda helicoidal, en francés *vis de saint gilles*; bóveda valda (de pañuelo), en francés *voute sur pendentives* (p. 477); capitel cúbico, en inglés *cushion capital* (p. 480); *mainel*, en inglés y francés *trumeau* (p. 500); mandorla, más conocida en inglés como *vessica piscis* (p. 500).

Finalmente, sobre la bibliografía se hace notar la ausencia de obras como el *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*, de Joan Corominas, , el *Diccionario etimológico español e hispánico* de Vicente García de Diego. Ambas obras son fundamentales para el estudio de etimologías del castellano. Hubieran sido de gran ayuda también: el *Diccionario de la Real Academia llamado de Autoridades*, alguna edición del *Universal vocabulario*, de Alfonso de Palencia, el *Léxico hispanoamericano del siglo XVI*, de Peter Boyd-Bowman, el *Diccionario medieval castellano* de Julio Cejador y Frauca, el *Vocabulaire de l'Architecture*, editado recientemente por el Ministerio de Asuntos Culturales de Francia, el *Illustrated Glossary of Architecture 850-1830*, de Harris and Lever y, en general, los tratados de arquitectura y estereotomía del siglo xix en otras lenguas.

De menor importancia es la errata de la página 521, el autor del *Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental*, es Eguilaz y Yanguaz, Leopoldo, en lugar de Equilaz y Yangas.

Como conclusión, un consejo final para los usuarios de este *Vocabulario arquitectónico ilustrado*, que quieran ampliar aun más la bibliografía reco-

mendada: la *Bibliografía española de arquitectura* (1526-1850), de Florentino Zamora Lucas y Eduardo Ponce de León y Freyre, Madrid 1947, editada por la Asociación de Libreros y Amigos del Libro, puede ser de gran utilidad.

CARLOS CHANFÓN OLMOS

ANDREWS, GEORGE F. *Maya Cities. Place-making and Urbanization*. University of Oklahoma Press, Norman. 1975.

Este libro resulta de gran valor, ya que no contábamos, dentro de la amplia bibliografía existente sobre el pueblo maya, con un estudio enfocado hacia la planeación de sus ciudades y centros ceremoniales. La formación profesional del arquitecto Andrews le permite profundizar en aspectos tan importantes como la estructura de las ciudades y su organización espacial. El autor conoce detalladamente las ruinas mayas a través de varios viajes de estudio que ha realizado, además de investigaciones en Comalcalco y Edzná; sus monografías sobre estos sitios fueron publicadas por la Universidad de Oregon.

El libro se encuentra dividido en dos partes. En la primera, después de definir el concepto de ciudad y cuáles fueron sus orígenes, trata de contestar a la interrogante ¿pueden clasificarse los asentamientos mayas como ciudades? Para aclarar este problema emplea los criterios aplicados por Childe y por Sjöberg, llegando a la conclusión que varios centros mayas pueden considerarse como conjuntos urbanos. El autor opina que debido a la falta de mapas que indiquen los montículos habitacionales, ciertos sitios se consideran como centros ceremoniales cuando en realidad se trata de ciudades. En seguida, Andrews procede a numerar los rasgos distintivos de los grandes centros urbanos, estableciendo además otros cuatro tipos de asentamientos, a saber: pequeños centros urbanos, centros ceremoniales mayores, centros ceremoniales menores y caseríos.

El último capítulo de la primera parte trata de la estructura de las ciudades mayas, su crecimiento y desarrollo, y de los elementos básicos que encontramos en ellas. Estos elementos los divide en dos: los espaciales y los constructivos. Entre los primeros encontramos plazas, terrazas, plataformas, patios, calzadas y canchas para el juego de pelota; entre los segundos: templos, palacios, altares y plataformas ceremoniales, santuarios, juego de pelota, habitaciones y estelas. El carácter, tanto espacial como constructivo de algunos elementos, determina que se les considere dentro de las dos categorías. En esta sección, el autor se enfrenta al problema de una terminología poco clara pero sancionada por el uso, terminología que, a pesar de sus esfuerzos, no logra precisar por completo. Un aspecto discutible de su clasificación es que las estelas las incluye dentro de los tipos de construcción cuando, éstas son objetos escultóricos más que arquitectónicos, aunque en ocasiones ayuden a definir al espacio. Dentro de esta parte analiza también los diferentes grupos de construcciones. En este



análisis, que resulta de sumo interés, profundiza en los problemas de la organización espacial, jerarquía de las construcciones y secuencias espaciales, determinando cuatro grupos: de templos, de palacios, cuadrángulos y acrópolis. De cada uno de ellos indica su desarrollo, desde sus formas básicas hasta las más complejas, estableciendo asimismo sus posibles funciones.

En la segunda parte del libro el arquitecto Andrews analiza veinte sitios, todos ellos, con excepción de tres, pertenecientes a la cultura maya clásica de las tierras bajas. Los tres centros que forman la excepción, dos pertenecientes al Posclásico y uno a la zona de tierras altas, los incluye con fines comparativos. El estudio cuidadoso de cada centro resulta su aportación más valiosa, ya que trata aspectos que, tanto en los libros generales sobre los mayas, como en los reportes arqueológicos, se ven de manera sucinta. Acompaña su análisis con mapas y fotografías que permiten al lector comprender mejor lo expuesto. Su estudio de Comalcalco y Edzná resulta de importancia singular debido a la reducida bibliografía existente sobre estos dos lugares.

Aunque el autor apunta que el método utilizado en su libro es el inductivo, ya que a base de análisis y comparaciones de las ciudades trata de establecer consideraciones generales sobre la planeación de los centros, es en la primera parte donde deja asentada la mayoría de dichas consideraciones, faltándole al final del libro las conclusiones derivadas del estudio de cada uno de los sitios.

A través de las páginas de su libro, el arquitecto Andrews logra responder a las preguntas planteadas por él mismo en la introducción, estableciendo los puntos siguientes: 1) el centro ceremonial tuvo su prototipo en los espacios abiertos creados para el cultivo; 2) hay una serie de elementos recurrentes en todos los centros mayas, aunque muestran modificaciones, como consecuencia de influencias locales o regionales; 3) el estudio sistemático de las relaciones entre los edificios y grupos de edificios permiten comprender mejor las actividades específicas llevadas a cabo en ellos; 4) los centros mayas surgieron como espacios destinados a fines principalmente religiosos o ceremoniales, los cuales adquirieron, a través del tiempo, las características de centros urbanos complejos destinados, en parte, a funciones seculares; 5) la orientación de edificios y grupos de edificios dentro de un centro maya se muestra, por lo general, constante; dicha orientación pudo haber tenido un significado simbólico; 6) la topografía de los sitios fue un factor que influyó poderosamente en la planeación de los centros, sobre todo en los construidos en terrenos irregulares. Entre los puntos anteriores, el primero resulta discutible; ya que es más probable que el prototipo del centro ceremonial haya sido el patio pequeño alrededor del cual, desde épocas tempranas, acostumbraban los mayas construir sus casas.

El libro va acompañado de una amplia bibliografía, en la cual, sin embargo, faltan libros que resultan de interés para el tema tratado, como son los de Jorge Hardoy sobre urbanismo prehispánico y el de H. Stierlin sobre arquitectura maya.

N. G. S.