



The Taking and Displaying of Human Body Parts as Trophies by Amerindians

Richard J. Chacon y David H. Dye (eds.)

Nueva York, Springer, 2007

por

EMILIE CARREÓN BLAINE

El sacrificio humano, y sus consecuencias, es un fenómeno universal ligado a la violencia del hombre, que últimamente azota y afecta nuestro quehacer cotidiano de manera tangible a partir de la exposición de despojos humanos desarticulados. Lo cual supone un llamado a la necesidad de repensar temas ligados a la violencia ritual en el México precolombino y da lugar a examinar los factores que determinan la exhibición de los cuerpos humanos sacrificados y su representación.

De tal modo, el libro *The Taking and Displaying of Human Body Parts as Trophies by Amerindians* (“El despojo y la exhibición de las partes del cuerpo humano a manera de trofeos por los amerindios”) es una relevante obra colectiva que habla de la muerte y del espectáculo de la muerte, del sacrificio humano y de mostrar partes desarticuladas del cuerpo humano —prácticas muchas

veces relacionadas que han tenido múltiples y variadas manifestaciones a lo largo del tiempo y el espacio del continente americano (de la región del Ártico a la del Chaco). Aunque también permite reflexionar en torno a la manera como se determina y comprende la forma en que se plasman la violencia, el sacrificio y el cuerpo humano desarticulado en la producción plástica de los amerindios anterior a la llegada de los europeos. A su vez, ayuda a comprender cómo los antiguos americanos utilizaron y representaron despojos humanos y, finalmente, la función de estas representaciones de cuerpos violentados y desmembrados. En otras palabras, la violencia del presente es propicia para pensar en la violencia del pasado.

Lo anterior da lugar para reseñar este libro y mencionar otras dos novedosas obras colectivas que igualmente tratan, de forma tangencial, el tema de la representación del cuerpo fragmentado en la producción plástica de los antiguos mexicanos: primero, el libro, *New Perspectives on Human Sacrifice and Ritual Body Treatments in Ancient Maya Society*,¹ de la misma editorial que da luz a la obra que aquí se reseña, y, segundo, el libro *El sacrificio humano en la tradición religiosa*

1. Vera Tiesler y Andrea Cucina (eds.), *New Perspectives on Human Sacrifice and Ritual Body Treatments in Ancient Maya Society*, Nueva York, Springer, 2007.

mesoamericana.² El antecedente de estas tres obras data de 1984, cuando Elizabeth Hill Boone editó el libro colectivo *Ritual Sacrifice in Mesoamerica*, publicado por Dumbarton Oaks. Aunque es importante señalar que el tema del sacrificio humano en la región cultural mesoamericana se abordó tempranamente y que a lo largo del tiempo se ha tratado en estudios monográficos de distintos autores: Christian Duverger,³ Yolotl González Torres,⁴ Martha Ilia Nájera,⁵ David Carrasco⁶ y Michel Graulich.⁷ A estas obras individuales y colectivas que abordan el sacrificio humano en la región mesoamericana, léase aquí México, se les pueden sumar otras. Entre ellas es pertinente mencionar la de Christy G. Turner II y Jacqueline A. Turner.⁸ Esta últi-

ma, pese a que trata puntualmente el tema del sacrificio humano y el canibalismo en el sudeste americano, da pauta para un análisis comparativo inicial entre las prácticas análogas que se llevaban a cabo en otras áreas americanas, mismo que se desarrolla llanamente en el libro que aquí se reseña.

La obra colectiva editada por Richard J. Chacon y David H. Dye reúne 23 contribuciones. Está dividida en dos secciones, una trata los grupos de Norteamérica y otra aborda los de América Latina, y permite, a la vez que conocer, comparar la manera en la cual en varias regiones del continente americano, antes de la llegada de los europeos, los antiguos habitantes trataban el cuerpo humano. Cada autor, desde su propio enfoque disciplinar y su metodología, expone su problemática; entre ellos hay antropólogos, historiadores, arqueólogos y etnógrafos.

Cada contribución, y el libro en su totalidad, explica cómo era procesado, manipulado y expuesto el cuerpo humano desmembrado y analiza la singularidad de las prácticas de cada región a la luz de otras análogas. Finalmente, uno de los grandes méritos de esta obra es que, sin sumirse en un acercamiento meramente descriptivo, narra los sacrificios y el procesamiento del cuerpo a la vez que ahonda en aspectos técnicos de gran relevancia. De tal modo, se funda y orienta a partir de las variantes técnicas, pero nunca subrayando la estandarización y la normalización de la práctica: cada autor presenta los dispositivos y las disposiciones que se imponen en su región de estudio, en un acercamiento que consiste en ver, sentir y pensar de manera diferente el hecho técnico de la muerte y el

2. Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (coords.), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

3. Christian Duverger, *La Fleur létale: économie du sacrifice aztèque*, París, Seuil, 1979 [*La flor letal. Economía del sacrificio azteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983].

4. Yolotl González Torres, *El sacrificio humano entre los mexicas*, México, Fondo de Cultura Económica/Instituto Nacional e Antropología e Historia, 1985.

5. Martha Ilia Nájera, *El don de la sangre en el equilibrio cósmico. El sacrificio y el autosacrificio sangriento entre los antiguos mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Mayas, 1987.

6. David Carrasco, *City of Sacrifice. The Aztec Empire and the Role of Violence in Civilization*, Boston, Beacon Press, 1999.

7. Michel Graulich, *Le Sacrifice humain chez les aztèques*, París, Fayard, 2005.

8. Christy G. Turner II y Jacqueline A. Turner, *Man*

Corn. Cannibalism and Violence in the Prehistoric American Southwest, Universidad de Utah, 1999.

tratamiento del cuerpo, en busca de las bases para explicar las razones por las cuales el cuerpo desmembrado se despliega y exhibe.

¿Cómo se ve el despojo y la exposición del cuerpo humano violentado? Y más aún: ¿cómo se representa? En la realidad que habitamos solamente tendríamos que asomarnos por la ventana o abrir un periódico para verlo. Ello nos lleva a preguntarnos cómo percibía las mismas acciones el hombre precolombino y a responder, ante la imposibilidad de entender la violencia del otro, que para lograr contestar a estas interrogantes, así como para explicar por qué éstas son importantes para el estudio del arte amerindio, es necesario indagar el origen de las transformaciones en depósitos óseos. En otros términos, considerar las evidencias físicas de sacrificio humano en restos óseos, las modificaciones culturales y la tecnología ligada al aprovechamiento del cuerpo humano y ejercida sobre él, así como los tratamientos anteriores o posteriores a la muerte que éste recibe, permite entender la pintura mural, la escultura, la cerámica y los códices en los cuales se representa el cuerpo fragmentado y mutilado a la luz de las fuentes escritas elaboradas después de la Conquista.

Por un lado, para el historiador del arte precolombino, este libro proporciona información acerca de las técnicas y los métodos detrás de las muertes sacrificiales debido a que permite entender las connotaciones y denotaciones de las imágenes de violencia y sacrificio propias de un marco cultural diferente al nuestro. Por el otro, ayuda a examinar el carácter de la violencia en el arte indígena anterior a la Conquista, al entenderlo a partir de su relación con otras disciplinas. Las conexiones que se gestan con información de estas últimas ayudan a estudiar el dis-

curso de las figuras en las que una violencia, expresada a través de gestos y formas —imágenes y representaciones—, también habla del proceso: la puesta en escena de la muerte y mutilación del cuerpo. Hablo aquí de la reconstrucción de eventos sacrificiales en los que los ritmos y procesos de la puesta en escena de la muerte se reconocen e identifican en las marcas de huesos, práctica humana que evidencia un tratamiento posterior o anterior al hecho mortuorio. En cualquier sentido, demuestra que las representaciones del cuerpo fragmentado y del sacrificio humano no son actos aislados, pues forman parte de un proceso que se inserta en rituales que se iniciaban con autosacrificios y ayunos, continuaban con la muerte y procesamiento de la víctima sacrificial a manera de desmembramiento, seguían con la presentación de las partes y finalmente culminaban con su figuración. En otros términos, representar partes del cuerpo era la prolongación y la continuación de un elaborado proceso ritual de inmolación de la víctima.

El conocimiento y la reconstrucción de las prácticas ejecutadas en el cuerpo humano a partir de los estudios osteológicos permiten analizar las escenas en que la violencia y el sacrificio se representan e indagar de qué manera estas imágenes funcionaban al ser recibidas por el espectador en el contexto de los sucesos sacrificiales. ¿Acaso ver el gesto violento, el proceso del cuerpo hecho imagen que genera el espectáculo de la sangre, reaviva el espectro expresivo y visual de los decapitados, de las cabezas aisladas y los miembros desarticulados labrados en piedra y plasmados en los muros pintados o viceversa? La diferencia entre el cuerpo mutilado —el fragmento del cuerpo— y el representado no debe ser un obstáculo, pues ambas mani-

festaciones demuestran poseer los atributos propios del hecho violento. Para entenderlo, es necesario introducir una dimensión que reconoce en la inmolación —parafraseando a René Girard—⁹ la idea de fragmentar (cortar); y va más allá de la simple metáfora: es objeto de mil cuidados y se realiza de acuerdo con normas precisas. Fragmentar/cortar es desmembrar con suavidad, separar las carnes de manera delicada y artística. El cuchillo del cortador —como el del artista— alcanza, traza y labra las articulaciones sin esfuerzo y separa los huesos sin daño visible. Un corte “artísticamente realizado” es agradable a la vista: no aplasta, no desgarrar nada ni crea discontinuidades artificiales. En otras palabras, el cuerpo sacrificado debe fragmentarse de manera tal que sea digno de ser presentado como manjar a los dioses. Y su representación igualmente debe ser perfecta para ser de provecho.¹⁰ Su hechura y su fábrica son reflejo de las prácticas culturales; presuponen las ceremonias y la preparación de una manera prescrita y atendida por actos institucionalizados que la asimilan.

La historia del arte, que se ocupa del estudio de la imagen, sumada a los datos de la antropología física, permite analizar mejor la función y el uso de las imágenes violentas, acercarnos al sentido de los temas representados y explorar su contexto. Así, cabe preguntarnos: ¿por qué, por un lado, mostramos partes reales del cuerpo humano y las exhibimos y, por el otro, nos vemos en la necesidad de representarlas de manera plástica? Por ejemplo, los mexicas, una civiliza-

ción que produce de manera simultánea dos cosas diferentes pero semejantes: una palizada de madera donde se cuelga un fragmento de cuerpo y una escultura en piedra donde se labra una representación de éste. Ambas están en el orden de la violencia y del sacrificio humano y, claramente, las dos manifestaciones forman parte de la misma cultura y son producto de la misma sociedad. Aquí, sin embargo, su conexión parecería terminar, pues a una la estudia el antropólogo físico y a la otra el historiador del arte. ¿Qué perspectiva queda entonces para lograr entender ambas manifestaciones en su relación mutua? Quizá tendríamos poca dificultad en distinguir entre el hueso real y la escultura de un hueso, pero identificar el propósito sagrado del primero resulta más fácil a partir de la segunda. De tal modo, debemos considerar que el uno y la otra son equivalentes: imágenes violentas. Ambos reaccionan aquello que se ha establecido a través de su incorporación a eventos sacrificiales.

Debemos tener en cuenta que el entendimiento de la práctica y la recepción de objetos calificados como arte, en los cuales la violencia se ha representado, generalmente está supeditado a categorías y generalidades que no reflejan la preocupación del hombre precolombino y que parecen radicar y partir de nuestras nociones contemporáneas de violencia.

De esta manera, el libro aquí reseñado es de gran utilidad, ya que dota a los interesados en la imagen de la violencia con la posibilidad de entender mejor las imágenes de cuerpos desmembrados y de gestos que manifiestan violencia, con una base decididamente antropológica y, a la vez, obliga a reflexionar en que su concepción no es la de una imagen del cuerpo mutilado o captura-

9. René Girard, *Shakespeare: les feux d'envie*, París, Grasset & Fasquelle, 1990.

10. Dúrdica Šégota, “Arte mexica”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIV, núm. 54, 1984, pp. 7-26.

do sino que la imagen misma es el cuerpo mutilado. La imagen de la violencia plasmada en un medio adquiere eficacia en el proceso del tránsito ritual. Ésta no resulta mera representación inmovilizada de un programa simbólico que requiere inmolar una víctima sacrificial: es su presencia manifiesta y de manera figurativa le confiere su energía; aquella tensión —fuerza atrapada— que permite que la imagen del hueso no sea una simulación sino él mismo.

Para finalizar, espero mostrar que el estudio de imágenes de violencia demanda un acercamiento o una participación interdisciplinaria. Los documentos y resultados que genere cada disciplina arrojarán acumulaciones específicas de información que, en conjunto, podrán demostrar su validez. Este acercamiento permitirá descifrar mejor las imágenes del sacrificio humano y del cuerpo desmembrado e indagar y postular las preguntas correctas. De este modo se entenderá de manera adecuada su función en el interior de una sociedad, en la que la violencia y su representación se insertan en un universo ideológico e iconológico. Dicha perspectiva requiere una postura comprensiva, la cual admita, por más objetiva que se suponga, que su configuración arranca de posiciones ideológicamente formadas y antiguas preconcepciones.*

* Agradezco los comentarios de los miembros del Seminario Arte y Sacrificio en el Mundo Indígena, del Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (semestre 2011-1).



San Esteban Axapusco. Historia y arte

Adriana Munguía Arenas

México, Patronato Parroquial de San Esteban Proto
Mártir/Tendiendo Puentes/Transformarte, 2010

por

ROGELIO RUIZ GOMAR

Un hecho cada vez más frecuente, sin perder por ello su carácter estimulante, es la aparición de libros que vienen a sumarse a los estudios de la llamada microhistoria, iniciados por Luis González. El que ahora nos ocupa es la primera aproximación a la historia de una modesta población del actual Estado de México, San Esteban Axapusco, a partir del monumento que al paso de los años se ha erigido como núcleo vital: su templo parroquial.

Por fin ha salido a la luz en forma de libro, aunque en edición casi privada y como homenaje póstumo, lo que en su origen fue el trabajo de tesis con que Adriana Munguía Arenas obtuvo en 2004 el grado de licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, estudio que tuvo el privilegio de dirigir, para el cual escogió como tema, precisamente, el devenir histórico de su pueblo, pero, mejor aún, el de la historia y el arte que contiene la iglesia dedicada al santo mártir patrono del mismo.

Consciente de que “parte importante del conocimiento de nuestro pasado” es el rescate de la historia de lugares y personas que nos rodean y de que, por lo mismo, un historiador no sólo debe ocuparse de los pueblos,

personajes, sitios o eventos más importantes, sino también de las sociedades, los monumentos y los pequeños sucesos que se asentaron, se levantaron u ocurrieron en sitios que no ocupan un lugar geográfico importante, pero que resultan significativos para esa comunidad. Adriana sostiene: “Éste es el caso [...] de San Esteban Axapusco, la iglesia de una comunidad un tanto perdida hacia el norte del Estado de México, pero que cuenta con un pasado digno de rescatarse, y sobre todo, con un acervo digno de conocerse”.

Lo que la animó a ahondar en la historia de su pueblo fue el haber caído en la cuenta de la falta de estudios monográficos sobre la región y por supuesto de esta población en particular. En el mismo sentido, pero concretamente en lo referente al campo de la historia del arte, no pudo evitar constatar que en la historiografía habitual los estudiosos sólo se habían detenido a registrar la existencia del convento de Nuestra Señora de la Concepción de Otumba, la vecina población y cabecera, y que aun en ese caso las menciones se restringían al estudio de la arquitectura y la escultura, dejando fuera el tema pictórico, no obstante que contaba con una colección más pequeña que la de Axapusco, en la que sin embargo existían obras de reconocidos maestros del periodo colonial, como José de Páez.

Para subsanar este pobre panorama, causado por la falta de interés de estudiosos, autoridades e instituciones, ella se abocó a estudiar la historia de su amado terruño. Tal es el origen del origen de este libro, al que con toda justeza intituló *San Esteban Axapusco. Historia y arte*, deseosa de contribuir a despertar en todos los miembros de la misma comunidad el orgullo de pertenecer a ella y de dar a conocer a propios y extraños la singularidad

de la rica colección de obras de arte que por diversas circunstancias se formó en su iglesia parroquial.

Para dotar de rigor a su estudio, la autora consultó varios archivos y echó mano de la bibliografía existente, extrayendo la información que consideraba importante rescatar; pero también se sirvió de esa metodología no siempre bien aprovechada que es la “historia oral”, con la cual consiguió recoger de diversos miembros de su entorno valiosas noticias transmitidas a lo largo del tiempo, corroborando así su conciencia de pertenecer a dicha comunidad.

Su estudio lo estructuró a partir de cuatro capítulos. En el primero ofrece una apretada revisión de la “situación geográfica” y los “antecedentes históricos” de la población. Como es fácil entender, organiza este capítulo en varios subtítulos para ir dando entrada a la “Época prehispánica”, a la “Época colonial” (con la conquista, las encomiendas y el desarrollo de San Esteban en dicho periodo) y al siglo XIX (en el que no puede menos que abordar el punto referente al “pulque y sus beneficios” y al advenimiento del ferrocarril), antes de concluir con una mención de los avatares de la zona durante la Revolución.

Dedica el segundo capítulo a la “Iglesia de San Esteban Axapusco”. Brevemente nos recuerda el proceso evangelizador que se dio en toda esta zona, a cargo principalmente de la orden de San Francisco. Pero la aportación de la autora viene cuando informa de las distintas etapas constructivas y los artífices que intervinieron en algunas remodelaciones que fue experimentando el inmueble. De esta manera, aunque la escasez de noticias no le permite hacer un seguimiento puntual de todos los arreglos, recoge datos que adquieren importancia especialmente en el contexto

local; así sucede cuando informa que a principios del siglo XVIII hubo necesidad de hacer algunas reparaciones al templo, pero como la situación no mejoraba, se decidió construir uno nuevo, cuyas obras comenzaron en 1743, a cargo del maestro mayor Juan de Alva (de quien se dice tenía 62 años de edad, era vecino del pueblo de San Juan Teotihuacan y se le pagaban cuatro pesos y cinco reales en cada visita) y de otros operarios como Salvador Antonio, acaso el sobrestante (que ganaba seis reales diarios), Manuel Esteban, Pedro García, el maestro albañil Pedro Antonio y los canteros Marcos Antonio, Bernabé Carlos y José de la Trinidad (a quienes se pagaba dos reales y medio por tarea). Como bien infiere la autora, es probable que todos ellos también fuesen vecinos de la región, pues en los documentos mencionados se especifica que los gastos de mantenimiento de sus herramientas, así como la comida diaria, corrían a cargo de la comunidad. Y aunque al parecer las obras avanzaron con rapidez, pues para abril de 1745 se había construido una bóveda y uno de los arcos de la iglesia, no sabemos cuándo se concluyó; acaso ello ocurrió antes de 1767, año en que fue elevada a la categoría de parroquia. Perteneció a la arquidiócesis de México hasta 1960, cuando se integró a la diócesis de Texcoco.

Los capítulos tercero y cuarto se consagran a la presentación del muy útil catálogo de obras de arte elaborado por la autora. En el entendido de que la iglesia misma es una obra en sí, inicia este apartado con la descripción del inmueble, tanto de su exterior como de su interior, considerando todas sus partes (atrio, capillas posas, portal; fachada, torre; nave, cúpula, retablos, imágenes, etc.). Con buen juicio consigna también las obras que ya desaparecieron, pero de las cuales hay tes-

timonio de su existencia, como el ciprés en el presbiterio y los altares neoclásicos que por un tiempo lucieron en la nave, los cuales, a su vez, seguramente habían sustituido unos anteriores de gusto barroco. De otros cambios que la iglesia experimentó, bien hace la autora en registrar que la herrería de la barda del atrio se adaptó a principios del siglo XX, la cual, al igual que los retablos colaterales colocados en el presbiterio, se trajeron a este lugar de la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe por quien era a la sazón abad de la misma, monseñor Gregorio Aguilar, originario precisamente de San Esteban Axapusco.

Dedica un breve espacio a hablar de las esculturas conservadas en la iglesia, tanto las que ocupan su lugar en el retablo mayor como las que quedan aisladas —entre las cuales sobresale una de san Francisco de Asís—, y por supuesto consagra otro apartado para estudiar el retablo en sí, del que subraya es “el único que subsiste en la zona de semejantes dimensiones, de madera tallada y dorada, al estilo barroco”.

Dado el interés por destacar el inusitado y rico acervo de pinturas que conserva la iglesia de San Esteban Axapusco, la autora dedicó el cuarto y último capítulo al análisis y catalogación del mismo, el cual, sin contar las de la cúpula (ejecutadas en 1926 por José Ramírez), está conformado por 51 obras de calidad poco homogénea y variada cronología, a las que por cuestiones meramente metodológicas organizó en núcleos temáticos. En el primer apartado se encuentran ocho cuadros con representaciones de la Virgen María. Aquí destacan los relacionados con “Arellano” (uno firmado y dos atribuidos) y corresponden en realidad a una familia de al menos dos pero acaso tres o cuatro pintores que en el paso del siglo XVII al XVIII llevaron ese apellido, sin que por ahora

podamos acercar estas obras a alguno de ellos. Viene luego un par de lienzos con arcángeles, acaso restos de una serie mayor.

Como era lógico esperar, también se conservan varios cuadros con la representación de distintos pasajes de la vida de Cristo. Sobresalen los dos de formato apaisado ejecutados por Juan Carlos de Medina —atractivo pintor, aunque prácticamente desconocido, activo en la primera mitad del siglo XVIII— así como también seis lienzos ovales que ilustran distintos momentos de la Pasión. Mención especial merece un cuadro de autor anónimo que retrata a Jesús cuando expulsó a los mercaderes del templo, tanto por tratarse de un tema muy poco representado por los artistas del México virreinal como por el dinamismo de su composición, al parecer extraída de Rubens, y la buena calidad de su factura.

El núcleo más variado de pinturas es el dedicado a la representación de santos. De san Esteban, el santo titular, hay tres obras, si bien ninguna es de elevada calidad. Sobresale un *Apostolado* de autor anónimo, al parecer completo, compuesto por 14 lienzos en los que las figuras quedan de medio cuerpo sobre fondos oscuros; para su cabal identificación, cada uno lleva inscrito su nombre y porta el instrumento de su martirio. Estas obras, además, lucen gallardos marcos con copetes calados de estirpe rococó. Firmado por Francisco Cervantes, artífice hasta ahora desconocido, se guarda un *Martirio de san Lorenzo*. Pero sin duda el lienzo de mayor calidad de todo el acervo es el que representa a un santo obispo —desafortunadamente no identificado—,

sentado ante su mesa de trabajo con una pluma en la mano y dirigiendo la cabeza hacia lo alto. Se trata de una pintura de altos vuelos de autor igualmente sin identificar aún, pero cuyo lenguaje plástico está claramente asociado al de Cristóbal de Villalpando. Finalmente se conserva, aunque seccionado en seis partes, un “retablo fingido” dedicado a san Antonio de Padua, pues entre los trazos de pilastras estípites, cornisas y molduras simuladas subsisten seis escenas de la vida de dicho santo. Este conjunto interesa de manera creciente por el escaso número de obras de ese tipo que han subsistido hasta nuestros días.

Como bien advierte la autora en las conclusiones, su estudio no pretende ser exhaustivo ni fue concebido de manera cerrada. Lo entendió, más bien, como el primer acercamiento al tema y una invitación para que, a la vista de éste, vengan nuevos y más ambiciosos estudios. Sea como fuere, es indudable que el libro que nos ocupa viene a contribuir de manera significativa al conocimiento de la “historia” y el “arte” del pueblo de San Esteban Axapusco, mismo que así logra adelantarse a otras poblaciones más grandes y de mayor peso, a lo largo y ancho de nuestro país, que no cuentan aún con un estudio propio. A través de sus páginas, aunque pensadas y dirigidas principalmente a ella misma y a sus coterráneos, todos habremos de aprender a encontrar razones para valorar nuestras raíces y así estar mejor equipados para velar por la salvaguarda de las obras de arte que han llegado hasta hoy día, no sólo de San Esteban Axapusco, sino de todo el país.



*Neo-Baroque Aesthetics
and Contemporary Entertainment*

Angela Ndalians

Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2005

por

PETER KRIEGER

Una de las prometedoras innovaciones conceptuales de nuestra disciplina consiste en la investigación sobre el “neobarroco” como principio transcultural y transhistórico que reformula los efectos visuales y acústicos del arte barroco para los fines de la actual sociedad del espectáculo (electrónico). Para entender cómo aquel principio afecta la constitución mental colectiva —y con ello determina gustos, *habitus* sociales y hasta posiciones políticas—, contamos con una publicación bien elaborada: el libro de la profesora australiana Angela Ndalians sobre la estética neobarroca y el entretenimiento contemporáneo.

La autora basa su indagación del tema en una extensa aclaración terminológica del *barroco*, palabra cuyo sentido expresa lo extravagante (en italiano) o describe la forma irregular de una perla (en portugués), ambas características negativas para los contemporáneos del siglo XIX; en 1888, Heinrich Wölfflin rehabilita el barroco como estilo, e incluso en su magna obra sobre los conceptos fundamentales de la historia del arte, de 1915, abre paso a la comprensión transhistórica de ese concepto. No obstante, en las expresiones de la vida cotidiana, como también en la estéti-

ca del cine, el barroco tiene una connotación negativa: de opulencia, exageración y transgresión de reglas. Hasta cierto grado, la cultura (e ideología) posmoderna de la década de los años ochenta proporciona un entendimiento positivo del barroco —tal vez primero en la literatura latinoamericana e hispana, donde, como lo demuestra el caso de Alejo Carpentier, el barroco puede aparecer como forma revolucionaria. Cabe mencionar un aspecto ausente en el discurso de la autora: el filósofo Bolívar Echeverría entendía el barroco latinoamericano como medio de modernidad; véase al respecto el texto de Walter Moser.¹ De cualquier modo, el culto posmoderno a la opulencia e irracionalidad fomenta aquella revaloración del barroco en sus metamorfosis contemporáneas. Una de ellas es el cine, donde se crea un vértigo visual que cuestiona la realidad y causa la inestabilidad neuronal del observador —similar a la percepción de una pintura barroca de cielo raso, de Pietro de Cortona o de Andrea Pozzo. He aquí donde la autora encuentra el origen de los nuevos medios de ilusión, que generan un sistema cultural tecnologizado.

Es importante comprobar que las coincidencias transhistóricas de los principios de ilusión visual entre los siglos XVII y XXI —por ejemplo, entre la dinámica de la forma barroca y el juego espacial-ilusorio del arte cinematográfico neobarroco— se basan en tecnologías completamente diferentes. Y la mención de este aspecto, de una historia del arte como historia de los medios, protege a la autora de cortocircuitos interpretativos emitidos en otras revisiones del neobarroco por Omar Calabrese o Giorgio Agamben. Lo que sí

1. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, núm. 97, otoño de 2010, pp. 195-203.

puede hacerse es comparar paralelamente las épocas de transición e inestabilidad: el siglo xvii (con el inicio de la decadencia del imperio español) por ejemplo y el siglo xxi (con la disolución del poder hegemónico de los Estados Unidos). Esa inestabilidad ontológica (que diagnosticó Walter Moser en sus estudios sobre el neobarroco) genera una plusvalía de creatividad artística, en formas atrevidas y experimentales: un caos como orden diferente. Y, como explica la autora a lo largo de las páginas, esa estética neobarroca se basa en los principios de la serialidad y el policentrismo, aspectos tratados en el primer capítulo.

Las formaciones narrativas y espaciales generadas en la cultura barroca, como la reproducción de patrones visuales y una repetición con variaciones, las analizó José Antonio Maravall en su obra —canónica por muchos años— *La cultura del barroco* como estética de la temprana sociedad urbana de masas, que requiere la diversión estandarizada como instrumento de control político. Por medio de su traducción al inglés, la autora tuvo acceso a ese libro de Maravall, y lo cita en muchas partes del primer capítulo. No obstante, no revisó el “anti-Maravall”, publicado 27 años después por Fernando Rodríguez de la Flor, el libro *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*, que todavía no está disponible para los lectores anglohablantes —déficit característico de las humanidades en la actualidad, cuya diversidad de pensamientos se reduce al espectro de las publicaciones en inglés. Entre los historiadores del arte hay una erosión considerable de la capacidad de comunicarse fuera de la *lingua franca* de la globalización —esa omisión de la autora es entendible pero lamentable, porque De la Flor cuestiona el carácter autoritario del barroco y lo perfila como estética de la

melancolía y la decadencia, dimensión ausente en el libro de Maravall. Aunque la tesis que desarrolla De la Flor también es cuestionable —porque limita el carácter polifacético del barroco a una sola lectura, inspirada en la teoría psicoanalítica y en el manifiesto neomarxista de Guy Debord sobre *La sociedad del espectáculo*—, hubiera aumentado la complejidad de la interpretación del fenómeno neobarroco propuesto por Ndalianis.

En la cultura contemporánea, dominada por los múltiples dispositivos electrónicos, el principio de la producción en serie despliega un amplio espectro de posibilidades que reinterpretan el tema barroco de la copia, desde la reproducción de dvd, los videojuegos y los cómics hasta los parques temáticos con su oferta virtual. Además, crecen formas híbridas, *media crossovers*, comparables con el efecto sinestético de una escenificación litúrgica barroca, con música, literatura e imagen sagradas en una iglesia romana o madrileña del siglo xvii.

Basada en Maravall, la autora ve esas estrategias sinestéticas como instrumentos de poder, aunque no se atreve a precisar que gran parte de la producción cultural masiva de Hollywood o de empresas como Disney Corporation o Sony, entre otras, sirve —desde mi punto de vista— como instrumento de control mental colectivo en una sociedad totalitaria de consumistas, prototípicamente presente en los Estados Unidos.

Por otro lado, la autora introduce, en ese primer capítulo conceptual del libro, el asunto del policentrismo del neobarroco, parámetro que cuestiona la unificación autoritaria de una forma y que, al contrario, abre al espectador espacios de recepción anárquica. Formas fragmentadas de la organización narrativa y espacial, como por ejemplo en la

producción cinematográfica actual, se recomponen y reconfiguran en entidades policéntricas. De esta manera, en el sistema neobarroco el fragmento puede alcanzar una totalidad, y esa totalidad es virtualmente un fragmento de un contexto más amplio.

En el segundo capítulo del libro, la autora revisa la intertextualidad y el *topos* del laberinto como características del neobarroco. Basada en la lectura del *Pliege* de Gilles Deleuze, una interpretación (fraseológica) del barroco inspirado por Leibniz, la autora compara el efecto complejo, hasta contradictorio, de la *Glorificación del papado de Urbano VIII* (1633-1639) de Pietro da Cortona con las trampas visuales de un juego de cómputo actual. En ambos casos detecta una lógica propia, laberíntica, la cual agobia la capacidad neuronal de muchos receptores, que al mismo tiempo ofrece un sentido particular, según sus gustos y potenciales —en todos los casos, el acto de percepción de formas (neo)barrocas capacita en la lectura de imágenes. Incluso en el exceso estético se descubren referencias que otorgan sentido.

La condición esencial para la percepción y conceptualización de las imágenes (neo)barrocas es la calidad del espacio, tema del tercer capítulo. Entre el espacio exterior, explorado por los científicos barrocos, y el ciberespacio, atravesado por los *nerds* neobarrocos, se expande una cartografía mental que altera los modos de comprender el propio mundo. Navegando más allá de la lectura lineal de un texto, se descubre un laberinto multidireccional lleno de potencial narrativo alternativo: redes con opciones múltiples de comprensión, que cuestionan cualquier monopolización del conocimiento o de la fe. He aquí una de las sacudidas productivas del barroco y del neobarroco.

Sin embargo, no sólo existe tal anarquía lúdica en los espacios (neo)barrocos, sino también actos de colonización. Comparable con la función de la cartografía en el siglo xvii como instrumento de conquista y control territorial, las cartografías virtuales de los videojuegos en las computadoras determinan y colonizan los espacios subjetivos de la percepción y la comunicación —en una palabra (no expresamente dicha por la autora): libertad y represión están ligadas en el principio espacial del (neo)barroco.

El cuarto capítulo revisa cómo los artistas y los científicos configuran el espectáculo ilusionista como estética barroca específica. Los efectos especiales son material esencial para las “arquitecturas de los sentidos”, desde el *trompe l'oeil* en la pintura barroca hasta el arte cinematográfico de la ciencia ficción. En ambos casos, la virtuosidad visual se basa en progresos tecnológicos, como las investigaciones ópticas en el siglo xvii y el avance acelerado en los programas de cómputo con los cuales se perfecciona la ilusión visual (en gran parte desarrollado y comercializado por los talleres Pixar y Dreamworks). Además, en ambas fases de la historia cultural la disolución lúdica de las fronteras entre realidad e ilusión es un ente constitucional (hubiera sido interesante incluir la noción constructivista, en la que la “realidad” también es una construcción virtual, subjetiva, pero la autora desconoce esa corriente del pensamiento, representada, por ejemplo, por Heinz von Foerster).

Basada en las investigaciones innovadoras de Horst Bredekamp y (a pesar de sus déficits lógicos) de Barbara Maria Stafford, la autora cita en ese capítulo central del libro casos característicos para comprobar sus hipótesis: desde la pintura ignaciana de Andrea Pozzo —un “asalto sensorial” — o las máquinas de

ilusión de Atanasio Kircher, hasta las películas *Jurassic Park* de Steven Spielberg o el nuevo “teatro barroco del mundo” con *Star Wars*, concebido por George Lucas. En todos esos y otros casos citados, las artes visuales (neo) barrocas abren hipermundos infinitos, hacen ver lo invisible —efecto clave para la ficción religiosa impuesta por los jesuitas en la Contrarreforma— y celebran el colapso del marco representacional. En el teatro (neo)barroco se desencadenan el movimiento y el vértigo, efectos efímeros que generan una “locura de la visión” (Buci-Glucksmann). Sin embargo, esa maquinaria de ilusión funciona gracias a cálculos matemáticos fríos, desde la construcción compleja de la perspectiva hasta la informática moderna que organiza los píxeles de la imaginación.

Es una “seducción sensorial” (Jay) que favorece el efecto espectacular en lugar de la estructura narrativa. Y en la era neobarroca, esos efectos no se limitan a lo visual, sino que incluyen estímulos táctiles y olfáticos: la proyección de la película *Terminator 2* en los Estudios Universal de Orlando y Los Ángeles se realiza en 4D, y cuando hay una explosión tiemblan los asientos, el sonido se hace omnipresente por la instalación circular de bocinas en la sala y, como punto de culminación, actores vivos intervienen durante la proyección con sus actuaciones corporales. Últimamente experimentaron también con la escenificación olfática en las salas de cine —es decir, la libertad de percepción en los espacios imaginarios del cerebro se reduce considerablemente al efecto totalizador,

al convertirse en una dictadura estética del *entertainment*.

El quinto y último capítulo se dedica a la trascendencia de esos fenómenos culturales diagnosticados, bajo la idea de que la tecnología de la ilusión se convierte en la nueva ciencia neobarroca, donde los efectos especiales alcanzan una dimensión espiritual. En este sentido surgen líneas del desarrollo cultural desde la orgásmica representación de santa Teresa por Bernini (Santa Maria della Vittoria, 1645-1652, obra emblemática del barroco romano) hasta la tensión erótica en el ciberespacio de la novela paradigmática *Neuromancer* de Gibson, ambas basadas en el principio (neobarroco): “The main focus of neo-baroque spectacle is the conjuring of the sublime embodied in the vision that is made possible through effects illusions” (p. 218).

Después de una dispensable explicación de las dimensiones mágicas y monstruosas en el arte de la ilusión desde el siglo XVII, el capítulo cierra con la perspectiva de que el espectáculo neobarroco será perfeccionado consecuentemente por las tecnologías de la ilusión y la ficcionalización —un tema para la historia del arte convertida en ciencia de la imagen.

Cabe mencionar que la autora —reconocida profesora e investigadora de la Universidad de Melbourne, Australia, y directora del Departamento de Estudios Cinematográficos— abrió un camino interesante para nuestra disciplina, un tema todavía poco reconocido, pero de innegable importancia para los estudios de la cultura visual.



*Konfession, Bild und
Macht. Visualisierung als
katholisches Herrschafts- und
Disziplinierungskonzept in Rom und im
habsburgischen Schlesien*

(1560-1740)

Jens Baumgarten

Hamburgo/Múnich, Dölling und Galitz Verlag, 2004

por

PETER KRIEGER

Este libro —la publicación de una tesis doctoral en Historia (Universidad de Hamburgo, 2002), con una clara tendencia hacia la historia del arte— podría servir como antecedente de lo que Angela Ndaliansi analiza como fenómeno neobarroco (véase la reseña anterior). El autor estudia las técnicas de ilusión barroca como elemento clave de la prehistoria de las relaciones públicas modernas. El caso de la propaganda visual contrarreformista, su conceptualización, puesta en escena primero en Roma y luego exportada a otros territorios católicos, es un tema ya tratado en la historia del arte, por ejemplo, por Giulio Carlo Argan, quien ya en la década de los años cincuenta del siglo pasado demostró la manera en que el arte barroco de la Contrarreforma se configuró como instrumento de manipulación mental masiva para reconquistar las “almas” perdidas por la Reforma protestante en el siglo XVI (véase al respecto el texto de Argan, traducido al español en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, núm. 96, primavera de 2010, pp. 111-

116). La ausencia de los escritos de Argan (uno de los precursores de la iconografía política en nuestra disciplina) en la bibliografía del libro de Baumgarten es una omisión lamentable. No obstante, ésta es casi la única crítica a un libro excelente que ofrece de manera sistemática nuevas introspecciones sobre el poder visual del barroco católico romano. Perfiló algunos temas centrales del libro disponible en alemán, cuyo título traducido al español sería: “Confesión, imagen y poder. La visualización como concepto de poderío y disciplina católica en Roma y en la Silesia de los Habsburgo (1560-1740)”.

La imagen resulta básica en esa época para la construcción de identidad confesional. Es una producción funcional dirigida al observador, primordialmente a la clientela católica, cuyos afectos y capacidades anárquicas en la recepción de información visual preocupaba a las autoridades eclesiásticas. El autor explica cómo el control de la imagen y su recepción es una técnica de poder que combina la fascinación visual y el hechizo de motivos religiosos con la violencia controladora de una institución espiritual en crisis. La excitación de afectos y su canalización en comportamientos disciplinados fue uno de los temas centrales de los debates contrarreformistas, ubicados en el *sacrum teatrum* de la barroca ciudad de Roma, discutido en las sesiones del Concilio de Trento, de 1545 a 1563. Bajo la impresión profunda de la iconoclasia hugonote en Francia y sus antecedentes en los países protestantes, el *Tridentinum* retomó la disputa católica por la imagen, que se inició en el Concilio de Nicea de 787, donde se disertó sobre el uso didáctico de la imagen para la propaganda de la fe.

El autor analiza con detalle los contenidos y efectos del *Tridentinum*, el cual no trató de

elaborar una definición filosófica de la imagen ni estableció parámetros estilísticos, sino que dio instrucciones pragmáticas para el uso de la imagen en el mundo católico; hasta cedió ciertas libertades artísticas en la concreción de los parámetros —prueba (según mi opinión) de cierta fuerza institucional: un aparato represivo que otorga la apariencia de apertura.

No son muchas las publicaciones en nuestra disciplina que desglosen con tanta claridad, como lo hace el autor, la teología de la imagen postridentista. Sus autores clave son: primero, Carlos Borromeo, obispo de Milán, quien en su escrito *Instruktionen* (1577) calificó el arte y la arquitectura como elementos indispensables de la liturgia; segundo, Gabriele Paleotti, obispo de Bolonia, quien publicó el texto *Discorso* en 1582, en el cual critica el afán de gloria y la poca educación de los artistas y además explica los mecanismos de recepción de mensajes visuales —¡tal vez el primer ejemplo de la estética de recepción!—; y tercero, Roberto Bellarmino, quien desarrolla —basado en las ideas de Ignacio de Loyola— la teología de la *visibilitas*, que distingue claramente la imagen útil, *imago*, de la imagen inadecuada, *idolum*. Ese último autor también proporciona introspecciones profundas sobre la función comunicativa de la imagen; la define, de acuerdo con el *topos* del *liber idotarum* del papa Gregorio (590-604), como portadora de contenidos para los que no saben leer (el llamado *libro degli idioti* no es el libro para “idiotas” sino para analfabetos). Mientras los protestantes subrayaban la importancia de la palabra (de la Biblia) —y en consecuencia fomentaron el aprendizaje colectivo de la lectura—, los católicos confiaban todavía más en la transmisión visual para una clientela con alto porcentaje de analfabetismo, sin acceso a la educación.

Un cuarto nombre completa el panorama ideológico en torno al uso instructivo de la imagen para la convicción católica: el jesuita Atanasio Kircher, quien desarrolló un nuevo modelo del acto de ver como recepción controlada. La idea de controlar el acto de percepción visual —hoy tema de la neuroteología, la cual mide los impulsos y la anestesia de las conexiones neuronales durante la contemplación frente a una imagen sagrada— fue también motivo de preocupación de muchos monarcas que intentaron controlar sus autorrepresentaciones visuales. Empero, en el mundo católico, en especial en aquel sector intelectual dominado por los jesuitas, el principio del control se basa en la manía de Ignacio de Loyola de coleccionar, clasificar y dominar expresiones humanas. Vale la pena releer el estimulante libro de Roland Barthes *Sade Fourier Loyola* (1971) para entender los efectos psicosociales de tal idea de control, lo que posteriormente Niklas Luhmann, en otro contexto, llama “ficción de control”.

En esos escritos clave del barroco contrarreformista, el arte aparece como constante antropológica de la existencia humana, que sirve para canalizar los afectos (una noción basada en las teorías de los afectos en la filosofía de los siglos xv y xvi). Ya en el arte clásico antiguo se conoce el dispositivo emocional-conmover de una obra de arte: la escultura del Laocoonte es el prototipo de la estética del sufrimiento, que en el contexto cristiano reaparece más tarde en el tema visual del Cristo crucificado, lamentándose sobre los brazos de su madre, María.

Sin embargo, es importante mencionar que el debate intelectual entre los teóricos de la Contrarreforma queda en un nivel especulativo, es decir, no retoma el desafío de la investigación patológica y fisiológica de su

tiempo. Otra contradicción de la teoría posttridentina de la imagen sagrada consiste en el rechazo de motivos grotescos y absurdos —aunque en el centro del poder católico, justamente en la *loggia* y *stanza* del Vaticano, se encontraron pintados en las paredes abundantes motivos a la grotesca, que reactivaron los motivos ornamentales romanos, excavados en el siglo XVI debajo de la capa de construcciones, es decir, en las grutas subterráneas del palimpsesto arqueológico de la ciudad de Roma—, aspecto que el autor no toma en cuenta por su orientación preferida hacia la historia y menos hacia la historia del arte. He aquí y en otras partes de la tesis el déficit de no relacionar cercanamente “idea” e “imagen” para entender sus sinergias, un problema que —entre paréntesis— también caracteriza algunas investigaciones sobre el arte virreinal centradas primordialmente en el dato histórico y no en la exploración del potencial de la imagen.

Empero, tal objeción no afecta mucho la calidad del trabajo reseñado. Por su claridad de exposición es un libro útil para las investigaciones en torno a la cuestión barroca y su dimensión política. Parte importante del discurso consiste en comprobar cómo los tratados desplegaron su efecto en la producción artística en Roma —la otra parte del duopolio barroco, Madrid, no aparece en el libro— y en un lugar periférico del imperio de los Habsburgo: Silesia (en Europa oriental).

En Roma, el centro del mundo católico, se registran varios cambios escenográficos posttridentistas: escenificaron las viejas imágenes de culto en nuevos contextos más espectaculares, excitando el interés del público, algo parecido a una nueva presentación de una colección de arte en un museo que perdió visitantes; aumentaron el carácter drástico de

la representación de las ficciones religiosas, lo que el autor caracteriza como “sincronización emocional” (en alemán, el término *Gleichschaltung*, “sincronización” o “unificación”, es una de las palabras contaminadas por el sistema fascista entre 1933 y 1945; entonces la crítica de la propaganda posttridentista por medio de ese término es dura; p. 145); basados en Paleotti, sofisticaron la calidad escenográfica en el interior de los templos barrocos, especialmente por los efectos de luz y además por la fusión de los géneros escultura, pintura, decoración de interiores e incluso música; estandarizaron, en el mundo de los jesuitas, la disposición arquitectónica de los templos, con el prototipo de Il Gesù en Roma, un cuerpo arquitectónico con una sola nave, donde entra la luz únicamente arriba de las capillas y en el coro alto, con el fin de concentrar la iluminación natural en el altar mayor; también reconfiguraron profundamente la escenografía urbana, en especial bajo el pontificado de Sixto V (1585-1590), con la idea de la *renovatio Romae*, que significó la imposición brutal de nuevos ejes viales en el tejido medieval de la ciudad, además de una ocupación simbólica de los terrenos urbanos entre el Vaticano, el Capitolio y la basílica de Letrán (la primera iglesia de la cristianidad), culminando en la plaza de San Pedro, donde Bernini colocó las arcadas que enmarcan como unas pinzas a las masas de fieles y (hoy) turistas —todo ello con el fin de unificar los fragmentos arquitectónicos cristianos en una sola imagen de la ciudad católica, misma que atrae los flujos permanentes de peregrinos.

No obstante, como advierte el autor, muchas de esas medidas no se aplican hasta una generación después del *Tridentinum*, en el llamado alto barroco, *Hochbarock*. Con un retraso temporal se manifiestan también

en la provincia católica las líneas ideológicas contrarreformistas del Vaticano, especialmente en territorios peleados por protestantes y católicos, como Silesia.

La transferencia cultural del barroco católico desde Roma hasta Silesia tuvo que cimentar el poder de los Habsburgo, quienes defendieron la unidad entre Estado y religión para beneficio mutuo. Ambas instancias del poder absolutista e universal operaron una campaña visual-artística para reprimir las huellas mentales del protestantismo en Silesia. Por medio del *network* jesuita, lograron recodificar todo un paisaje cultural y espiritual. Por ejemplo, en la ciudad de Graz escenificaron un programa visual y arquitectónico de sometimiento, según los tratados antes mencionados. Además, como revela una fuente contemporánea que cita el autor, aplicaron estrategias avanzadas de la psicología cultural: “Así lo hacen los jesuitas, las piedras que tiraban hacia ellos las recogieron y de ello construyeron una casa” (“So machens die Jesuiten, die Steine so man nach ihnen geworfen, haben sie zusammen gesammelt und ein Haus daraus gebaut”, p. 182). Muy parecido a un técnica de las artes marciales orientales, donde el atacado aprovecha la energía del atacante y la vuelve en su contra, tal cita indica el éxito de la recatolización de Silesia por una estrategia de *marketing* visual.

En suma, los dos enfoques analizados de la propaganda contrarreformista, Roma como centro y Silesia como periferia, demuestran la eficiencia y la calidad preformativa de la pintura, la escultura y la arquitectura determinadas por tratados y manuales eclesiásticos. Como el alumno de Wölfflin, Hans Rose, ya comprobó en 1922, surgen sistemas estéticos y políticos para la escenificación sinestética de acontecimientos colectivos. Y he aquí, según

Baumgarten, el origen de la moderna —y totalitaria— propaganda, que alude a todos los sentidos para obtener un máximo grado de control colectivo.

Es, entonces, un tema de la iconografía política y no una historia del estilo barroco o un análisis de la iconografía cristiana. Es la construcción de una historia compleja de los medios visuales para usos definidos, en este caso para la propaganda de una confesión en crisis. De hecho, un análisis frío de los logros de la ideología contrarreformista revela que —a pesar del caso citado de Silesia— el protestantismo, en todas sus variantes desde Lutero hasta Calvino, con sus diferentes ideas en torno a la imagen, se estableció en muchas partes del norte de Europa. Los tratados y sus materializaciones en las obras del arte barroco son medios de ficción que cumplen el papel de sobreponer una realidad virtual adversa, donde incluso el arte se emancipa desde su determinación teológica y se convierte en entidad autónoma, posteriormente *musealizada*.

Por lo menos en la esfera de la virtualidad artística, los teólogos de la imagen han tenido éxito, y lograron extender el principio escolástico de la “visualización” por la dimensión emocional. Surge una *corporate identity* de la Iglesia católica, cuyos principios posteriormente utilizan también los modernos sistemas políticos y las empresas de entretenimiento como Hollywood (según explica Ndaliansi). En todos esos casos se expone la obsesión por controlar el uso y el efecto de la imagen, aunque tanto el jesuita como el director de cine sensacionalista saben por igual que las imágenes interiores —es decir, el procesamiento neuronal de la información visual— no son controlables ni siquiera por la máxima imposición dictatorial.

Con su libro, también disponible en traducción al portugués, Jens Baumgarten abrió una pista prometedora de investigación estética, que continuará en su siguiente publicación (en proceso) sobre los sistemas visuales del barroco brasileño: un caso interesante sobre la transferencia de conocimiento desde la escuela de iconografía política en la Casa Warburg de la Universidad de Hamburgo hasta su nuevo campo de acción, la enseñanza de historia del arte en la Universidad Federal de São Paulo.



*Isidro Fabela,
una mirada en torno a
la Revolución mexicana*
Alberto del Castillo Troncoso

México, Biblioteca Mexiquense del Bicentenario/Banco de México/Gobierno del Estado de México-Fideicomiso Isidro Fabela del Gobierno del Estado de México, 2010

por

DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN

Con una cita muy puntual, extraída de *Mis memorias de la Revolución* del propio Fabela, se inicia el texto que ofrece Alberto del Castillo Troncoso para mirar de cerca la colección de fotografías de la Revolución mexicana reunidas por el diplomático:

Yo no escribo sólo para mis lectores del presente, sino, antes bien, para los del mañana. Aquellos que no habiendo sido beligerantes en nuestra guerra civil, recibirán mis relatos y juicios con el espíritu sereno y curioso de conocer esa época apasionante de nuestra vida nacional que siguió a la dictadura porfirista.

En estas líneas se condensa la apuesta del autor por hacer visible la serie fotográfica en torno al lugar de Isidro Fabela como protagonista y testigo de la gesta armada. Se suma así el historiador Del Castillo, con una perspectiva original, a la producción de libros importantes sobre fotografía de la Revolución que impulsaron las celebraciones del Bicentenario: de Miguel Ángel Berumen y Claudia Canales, *México. Fotografía y revolución*; de Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la ciudad de México, 1910-1918*, y de Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata, fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*.¹

La importancia de esta colección reside, según el propio Del Castillo, en la manera en que la selección de Fabela ayuda hoy a explicar y hacer sentido del pasado (p. 17). Resulta particularmente importante destacar la madurez del análisis visual en esta publicación, estudiada en conjunto con los trabajos de largo aliento de Alberto del Castillo sobre

1. Miguel Ángel Berumen y Claudia Canales (eds.), *México. Fotografía y Revolución*, Barcelona/México, Lunewerg/Fundación Televisa, 2009; Laura González Flores, *Otra Revolución: fotografías de la ciudad de México, 1910-1918*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010; Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata, fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

las imágenes de la niñez durante el porfiriato y sus acercamientos a la fotografía de Rodrigo Moya y los acontecimientos de 1968. Se trata indudablemente de un ejercicio analítico que da prueba de una forma de acercarse y abordar las imágenes con la seguridad y la madurez de un historiador serio y conocedor cabal de la cultura visual en México.

Fabela nació en Atlacomulco en 1882. Cursó sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Escuela Nacional de Jurisprudencia. Participó en 1909 en la fundación del Ateneo de la Juventud con José Vasconcelos, Antonio Caso, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, entre otros distinguidos ateneístas. Apoyó el movimiento maderista desde el Club Liberal progresista al que se unió en 1911. Madero lo nombró jefe de Defensores de Oficio del Distrito Federal. En 1912, fue electo diputado federal de la XXVI Legislatura, a la cual pidió licencia para unirse como oficial mayor de Abraham González, gobernador de Chihuahua. La acción golpista de Victoriano Huerta en 1913 lo sorprendió en una misión confidencial de González en la capital de la República, donde retomó su curul para protestar por los asesinatos del presidente Francisco I. Madero y el vicepresidente José María Pino Suárez. En julio de ese año, se unió a las filas del Ejército constitucionalista al mando del gobernador de Coahuila, Venustiano Carranza, quien lo nombró en 1914 secretario de Relaciones Exteriores, una vez consolidado su primer gobierno nacional. Con Carranza ocupó también los puestos de ministro plenipotenciario y agente confidencial en Europa y Sudamérica entre 1915 y 1920. Después del asesinato del "Primer Jefe" en 1920, renunció a su puesto y durante la década de 1930 cobró relevancia como una de las figuras más destacadas

de la diplomacia nacionalista y los gobiernos posrevolucionarios. Participó como representante de México en la Liga de Naciones entre 1937 y 1940 y de 1942 a 1945 se desempeñó como gobernador del Estado de México. Fue designado juez de la Corte Internacional entre 1946 y 1952, como reconocimiento a su distinguida trayectoria, y en 1960 el Senado de la República Mexicana le otorgó la medalla Belisario Domínguez. Falleció en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, el 12 de agosto de 1964.

La ruta crítica trazada por Del Castillo destaca los siguientes puntos clave que le ayudan a articular el capitulado del libro:

- La presencia y el protagonismo de Francisco I. Madero, presentado en "El apóstol de la democracia".
- Los inicios de Isidro Fabela en el movimiento constitucionalista en Coahuila a principios de 1913, que se aborda en "Coahuila: el regreso a los orígenes", donde destaca la figura de Manuel W. González como otro importante cronista e historiógrafo del periodo.
- La posterior cercanía con Venustiano Carranza en Sonora y el establecimiento de un mirador privilegiado hacia la campaña del Pacífico, tratado en "Sonora: en la órbita del 'Primer Jefe'", en el que se suma la figura de Martín Luis Guzmán cuya crónica fina amplía el sentido de las notas de Fabela, según el propio Del Castillo.
- La visión de Carranza como personaje desde dentro de su campaña en "Las facetas de don Venustiano", donde Del Castillo identifica perfectamente la intención propagandística y de autoedificación realizada por el "Pri-

mer Jefe” y su uso de la imagen fotográfica para afirmar el mensaje visual del poder, también abordado en “Una mirada al poder”.

- La invasión norteamericana a Veracruz en el capítulo del mismo nombre.
- Las aportaciones de los retratos dedicados a Fabela, vistos como parte de la educación sentimental de la época. En “Entre lo privado y lo público”, se destaca la muy breve reflexión de género que hace Del Castillo sobre dos fotografías sumamente contrastantes de la coronela Ramona R. viuda de Flores.
- El registro de los asesinatos de los hermanos Carranza articulado en “Los rituales de la muerte”.

Fabela fue además un destacado cronista e historiógrafo de la gesta armada y, como apreciamos en la cita con que Del Castillo inicia su libro, escribió con el espíritu de una clara trascendencia histórica de los hechos de esta lucha y la impronta de legar una perspectiva presencial de los mismos. Como afirma Del Castillo, hacía falta una lectura minuciosa de Fabela como coleccionista fotográfico, si bien sus obras sobre el tema de la Revolución y la diplomacia mexicana posrevolucionaria han recibido suficiente atención: *Historia diplomática de la Revolución mexicana* (1950), *Mis memorias de la Revolución* (editada póstumamente) y *Documentos históricos de la Revolución mexicana*, reunidas en cinco volúmenes por el Fondo de Cultura Económica entre 1961 y 1964 y editadas *a posteriori* por su esposa Josefina Eisenman. La investigación que sirvió de antecedente a nuestro autor fue la sugerente incursión al acervo que realizó Aurelio de los Reyes en *Isidro Fabela. Imágenes de la Revolu-*

ción, editada por el Instituto Mexiquense de Cultura en 1994 y que es, de hecho, la primera lectura de la colección.

Del Castillo afirma que una de las maneras de “escudriñar la mirada” particular de Fabela es atender cómo fueron incorporándose las fotografías a la colección. Se trata de cerca de 1 000 imágenes que “integran un catálogo temático” y “se relacionan principalmente con la participación de Fabela en las fuerzas constitucionales entre 1913 y 1915”.² También se integraron al análisis las imágenes de su vida privada y su gestión diplomática posterior. La intención del autor es

emplear las imágenes documentales como parte de un discurso histórico que me permitiera narrar los hechos revolucionarios desde la óptica del protagonista y construir, al mismo tiempo, una cierta distancia documental para ilustrar sus argumentos con objetividad y dotarlos de mayor verosimilitud.³

La conciencia histórica de Fabela reunió una importante diversidad de miradas fotográficas, de las que Del Castillo ofrece una cuidada selección en un formato de buen tamaño, impecablemente impresas, donde podemos apreciar los detalles, las firmas de los fotógrafos y las inscripciones delanteras, e incluso en algunos casos las que el propio Fabela realizó al reverso de las impresiones. Entre los fotógrafos comentados y mostrados en el libro, desfilan José María Chávez, quien tenía un estudio en Piedras Negras, Coahuila; Jesús H. Abitia, de quien Del Castillo destaca unas fotografías cuidadas y magistralmente encuadradas; los hermanos José y Pedro

2. Del Castillo Troncoso, *op. cit.*, pp. 18 y 19.

3. *Ibidem*, pp. 19 y 20.

Mendoza, con su álbum *Gira triunfal del C. Primer Jefe, Veracruz-México 1915-1916*; Cruz Salazar; Sosa y Gómez; Landa; L. Sánchez; Rodríguez; Ezequiel Tostado; Heliodoro J. Gutiérrez; Ponciano Flores Pérez; Darch; F. Montoya; W. Roberts, de Hermosillo, Sonora; G. Zazueta, de Culiacán, Sinaloa, así como Manuel Ramos y otro fotógrafo quien firma sólo Clarke, ambos de la ciudad de México.

La edición del libro es indudablemente afortunada, con texto a dos columnas, imágenes grandes y pies de foto cuidados que ayudan a identificar el evento y las fechas, aunque por desgracia no incluyen los números de catalogación dentro del acervo. Los fondos blancos o negros destacan las imágenes y las enmarcan de manera simple y elegante. Las fotografías que acompañan las secciones temáticas del texto cumplen una función primordial en tanto son cuidadosa y detalladamente abordadas en el relato con una mirada atenta a las características formales sobre las que Del Castillo llama la atención para hacer reflexiones históricas pertinentes sobre los modos de ver y representar el momento histórico registrado. Las secciones fotográficas sin texto fueron “puestas en página” con habilidad, curadas inteligentemente debería decir, con una conciencia editorial que sabe mirar y hacernos ver relaciones tanto temáticas como formales. En particular, son espléndidas las que presentan el ferrocarril como actor fundamental de la lucha revolucionaria. El primer cierre del libro, porque considero que visualmente hay dos, es una imagen casi a dos páginas del convoy de Venustiano Carranza y Álvaro Obregón al salir de Irapuato en febrero de 1916, donde vemos la parte trasera del ferrocarril en una legítima despedida. El segundo cierre lo escenifica Del Castillo con una fotografía de formato vertical,

a una plana, de un niño y del propio Fabela, apuntando con el dedo índice a un lugar fuera del encuadre, al fotógrafo y a nosotros, los espectadores.

En el contexto de esta diversidad, la secuencia visual articulada por Del Castillo se presenta como una lectura parcial, pero apasionada, que “adquiere unidad y coherencia” a través de la orientación de su coleccionista, uno de los intelectuales más destacados de la Revolución mexicana.⁴ Fabela reveló sus intenciones de narrar la historia para la posteridad desde que pidió a Carranza “prestado” a su taquígrafo, Juan Marshall, para que lo acompañara y tomara el dictado de las impresiones de Fabela cuando dejó Hermosillo en 1913 e inició la difícil tarea de coleccionar imágenes de la gesta con una clara documentación visual ya en mente: la secuencia fotográfica, más que la fotografía aislada, fue crucial para el coleccionista. Pero se trata de una acción de ordenamiento secuencial que no responde a un carácter cinematográfico de continuidad o montaje inmediato de los acontecimientos, sino a una serie de asociaciones de carácter más histórico-descriptivo. Me explico: tanto Fabela como el propio Del Castillo nos presentan con el ejercicio de una voluntad narrativa, como la comprendería Ricoeur, en la que hechos e imágenes se articulan de manera particular para dar cuenta de algunos acontecimientos selectivos. En parte por eso, explica Del Castillo, los ejes de la colección están trazados por la participación de Fabela en los hechos, sobre todo entre marzo de 1913 y la recuperación del puerto de Veracruz en julio de 1914. El resto de la colección es un complemento que permitió a Fabela ganar una perspectiva glo-

4. *Ibidem*, p. 20.

bal de los acontecimientos en los que no estuvo presente, aunque los espacios en blanco se completan con las imágenes que aparecen en los libros citados al inicio de esta reseña. Por ello, lo que hay y lo ausente resultan muy importantes para aquilatar el sentido de la colección de Fabela.

Otro aspecto valioso de este libro es la identificación que hace el autor de algunas imágenes del acervo que aparecieron en la prensa diaria y en las revistas de aquellos años, lo cual ofrece la prueba de una circulación masiva y una multiplicidad de sentidos otorgados en diferentes contextos a la misma imagen. Ésta es una reflexión importante que ya habíamos visto en otras aproximaciones historiográficas a las fotografías de colecciones, como las que realizaron Renato González Mello y sus colaboradores para la exposición “La Arqueología del Régimen” entre septiembre de 2003 y febrero de 2004, como parte de la serie de exposiciones del Museo Nacional de Arte *Los pinceles de la historia*, sobre todo con el uso de la misma imagen con sentidos opuestos al ser puesta en circulación por bandos contrarios durante la guerra cristera.⁵

Nos encontramos así frente a la recreación de una atmósfera de la Revolución como el coleccionista la experimentó e interpretó y que el historiador Del Castillo intenta desentrañar de notas, escritos y anotaciones al reverso de las fotografías. Las imágenes son vistas así dentro de su vertiente documental, ya que Fabela las tomó como documentos confiables y fidedignos que organizaban la

aparición de lo visible. Hay que mirarlas con los otros tres libros en mano, porque en el conjunto apreciamos el largo camino transitado por la historiografía de la fotografía de la Revolución mexicana los últimos 15 años y entendemos que, sin duda, hemos empezado a comprender mejor nuestro error al considerar el archivo Casasola como única fuente de crónica visual de esta lucha. Del Castillo contribuye así, con una excelente publicación, al conocimiento visual que hoy día vamos formando de las fotografías de la Revolución.



*The Journal of Decorative
and Propaganda Arts*
Mexico Theme Issue

The Wolfsonian-Florida International University,
núm. 26, 2010

por

CRISTÓBAL ANDRÉS JÁCOME MORENO

Dos mil diez, año de emblemáticas conmemoraciones para Latinoamérica, significó en el ámbito académico la revisión de diversos discursos que, en paralelo, conforman las construcciones históricas. Puestas en la mesa de análisis una pluralidad de temáticas, fue en exposiciones, publicaciones, coloquios y mesas de discusión donde la relectura de las narrativas, algunas de ellas canónicas, tuvo lugar. Una disciplina dedicada a pensar la

5. Renato González Mello *et al.*, *Los pinceles de la historia IV: La arqueología del régimen, 1910-1955*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte/ Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003. Véase en particular el artículo de Nasheli Jiménez del Val, “El martirio del padre Pro”, pp. 107-114.

agencia de las imágenes, como la historia del arte, no podía dejar de observar nuevamente aquellos periodos que parecieron tener un esquema conceptual definido. En este sentido, es pertinente la contribución que realiza *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* en su número dedicado al arte mexicano de la primera mitad del siglo xx. La entrega del número monográfico coincide así con la reflexión en torno a las representaciones que han trazado la historia nacional.¹

Editada por Lynda Klich, la revista reúne 11 textos enfocados a problematizar el periodo del arte moderno en México. Sin tener como hilo conductor el trabajo de los “tres grandes” o el aura mítica que encierra la vida y obra de Frida Kahlo, en la compilación de escritos realizada por Klich se presentan algunos de los múltiples capítulos que componen la modernidad mexicana. El perfil temático es una apuesta por cubrir temas y problemas en ocasiones ajenos al relato hegemónico.

En el artículo de apertura, a cargo de Carla Zurián, se establecen los ejemplos más significativos del vitral en México. Con un margen que abarca desde el porfiriato hasta el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940), Zurián contextualiza las producciones plásticas realizadas en vidrio. Dentro de este marco temporal se ubican las contribuciones al vitral de pintores como José María Velasco, Harry Stoner, Roberto Montenegro, Diego Rivera, Fermín Revueltas y Enrique Villaseñor. Este último es autor del libro *El vitral*, publicado en 1931, el cual constituye un documento relevante. A mi juicio, de los artistas men-

cionados por Zurián, Villaseñor es un caso que bien merece ser atendido a fondo, ya que en su trabajo plástico y escrito se encuentran una síntesis y un fundamento sobre la representación plástica en los muros de cristal del periodo posrevolucionario. Quizá a partir de este escrito y la tesis doctoral de Adrián Soto Villafaña, dedicada a la historia del vitral en México en el siglo xx,² personajes como Villaseñor sean mucho más visibles en las tramas historiográficas. Otro aspecto por puntualizar, a partir del panorama planteado por la autora, es el hecho de que el vitral haya proliferado en el espacio de edificios públicos, mostrando los vínculos que hubo entonces entre el artista y el Estado.

Producto de una investigación de largo aliento, Karen Cordero presenta un texto sobre el pintor mexicano Adolfo Best Maugard y las estrategias de diseminación del método de dibujo que creó a partir de patrones gráficos provenientes del arte popular. Anteriormente, Cordero había puesto los puntos sobre las íes alrededor del caso Best Maugard y su contexto histórico,³ el cual influyó en toda una generación de pintores como Jorge Juan Crespo de la Serna, Abraham Ángel y Rufino Tamayo. Del tra-

1. Ejemplo de ello es la exposición “El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte” presentada en el Museo Nacional de Arte en 2010 y cuya curaduría estuvo a cargo de Jaime Cuadriello.

2. Adrián Soto Villafaña, “Historia del vitral en México durante el siglo xx”, tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

3. Karen Cordero, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Curare, 2002, pp. 67-90; “Para volver su inocencia a la nación (apuntes sobre el origen y el desarrollo del método Best Maugard)”, en *Abraham Ángel y su tiempo*, México, Museo de San Carlos, 1985, pp. 9-21.

bajo recientemente publicado, destacan los vínculos que la historiadora del arte estrecha entre Best Maugard y antropólogos como Manuel Gamio y Franz Boas. Este diálogo entre el arte y la antropología en las primeras décadas del siglo sugiere una ruta de pensamiento en la cual académicos de ambas disciplinas ya se encuentran trabajando.⁴ Cordero, a su vez, ha contribuido también al tema estudiando los escritos de George Kubler y su mirada del arte precolombino y virreinal.⁵ Cabe destacar que el estudio de caso abordado por Cordero fue revisado desde el ámbito museístico en 2010 con la exposición “Facturas y manufacturas de la identidad. Las artes populares en la modernidad mexicana”, presentada en el Museo de Arte Moderno.⁶ Así, la figura de Best Maugard y su tiempo son factores vigentes dirigidos hacia la posibilidad de una lectura alterna y al mismo tiempo complementaria de la plástica en México.

4. Ejemplo de ello en México es el trabajo de la investigadora Deborah Dorotinsky, quien ha establecido la posibilidad metodológica para el abordaje de producciones plásticas, principalmente la fotografía, desde la mirada antropológica. Véase Deborah Dorotinsky Alperstein, “Imagen e imaginarios sociales. Los indios yaqui en la revista *Hoy* en 1939”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXI, núm. 94, primavera de 2009, pp. 93-126.

5. Karen Cordero, “Lecturas de forma, formas de lectura: las aportaciones teóricas de George Kubler y el estudio del arte en México”, en Rita Eder (coord.), *El arte en México: autores, temas y problemas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Lotería Nacional para la Asistencia Pública/Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 64-89.

6. Curada por Mireida Velázquez, la exposición tuvo entre sus bases conceptuales una revisión crítica de la “Exposición nacional de arte popular” inaugurada en 1921 por el presidente Álvaro Obregón como inicio de los festejos del Centenario de la Independencia.

Con la caricatura de la Revolución como tópico, Rafael Barajas (*El Figión*) realiza un recuento de las principales publicaciones periódicas donde la caricatura política de las dos primeras décadas del siglo xx tuvo lugar. Una buena parte del texto está dedicada a la obra del caricaturista veracruzano Ernesto *El Chango* García Cabral, quien fue uno de los artistas con mayor producción en revistas y periódicos.⁷ Alumno de la Academia de San Carlos en la década de los años diez, la producción de García Cabral es, de acuerdo con Barajas, parte de toda una cultura visual posrevolucionaria que se filtra en el imaginario colectivo de la sociedad gracias a su circulación en los medios impresos. Este texto funciona en cuanto aproximación a una historia aún pendiente de escribirse: aquella que atiende a la caricatura y el papel muchas veces antipropagandístico que desempeña en el ámbito político mexicano.

Opacada durante muchas décadas por el peso historiográfico del muralismo y la generación de artistas conocida como Los Contemporáneos, la vanguardia estridentista es tema de análisis de Lynda Klich. Este estudio tiene como base una extensa investigación que la historiadora del arte llevó a cabo como tesis doctoral por la Universidad de Nueva York. La agudeza y precisión histórica en la cual Klich sitúa el estridentismo hace de este texto uno de los más relevantes de la publicación. La autora vincula con acierto a los protagonistas del estridentismo como

7. Véase Marta Papiol (coord.), *La vida en un volado. Ernesto El Chango García Cabral*, Barcelona/Madrid/México, Lunberg/Taller García Cabral/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, y *Home-naje a Ernesto García Cabral, maestro de la línea*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes/RM, 2008.

Ramón Alva de la Canal, Manuel Maples Arce, Fermín Revueltas, Germán List Arzubide, Leopoldo Méndez y Arqueles Vela con el mecenas y padrino del movimiento: el general Heriberto Jara, gobernador de Veracruz durante parte del callismo. La sinergia entre arte y política ocurrida a mitad de la década de los años veinte en Xalapa compone el marco de un contundente episodio de vanguardia en el arte mexicano. A este artículo se suman diversos estudios sobre el estridentismo publicados en los dos últimos años,⁸ lo cual demuestra el interés en la vanguardia y su potencial para reformular el discurso historiográfico.

Establecido como un parteaguas en el relato de la fotografía moderna mexicana, el concurso de la empresa Cementos Tolteca de 1931 es tema central de las investigaciones del historiador del arte James Oles. No obstante, en esta ocasión Oles deja de lado la impronta de la fotografía vanguardista donde Manuel Álvarez Bravo ganó el primer lugar, para explorar el papel que tuvo la pintura en el concurso convocado por Federico Sánchez Fogarty.⁹ Tomando como primer antecedente

la obra de José María Velasco titulada *Fábrica de La Hormiga* (1863) y los paisajes industriales que hicieron Revueltas y Tamayo a principios de los años veinte, el historiador del arte desarrolla un mapa iconográfico del concreto, las chimeneas, los silos y los módulos fabriles en los prometedores años treinta. Alegorías de la técnica y el progreso, las piezas aludidas por Oles son puntos clave para entablar próximos diálogos entre fotografía y pintura, así como para situar un precedente del debate entre abstracción y realismo en el arte mexicano.

Un ensayo sobre la obra de María Izquierdo y su vínculo con el tradicional festejo de Todos los Santos compone el séptimo de los artículos reunidos en la revista. A cargo de Celeste Donovan, este texto está relacionado con el de Cordero en función de explicar las estrategias puestas en práctica por los artistas de la modernidad para ilustrar a la cultura popular. En el desarrollo de su argumento, Donovan contextualiza a la mujer de los años cuarenta a partir de la pintura de Izquierdo, la cual le sirve a la autora como dispositivo icónico para describir una feminidad ligada al imaginario devocional. Acaso una lectura desde los estudios de género, el escrito de

8. Véase *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010; Serge Fauchereau, *Avant-gardes du xxe siècle, arts & littérature 1905-1930*, París, Flammarion, 2010; Elissa J. Rashkin, *The Stridentist Movement in Mexico: The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s*, Plymouth, Lexington Books, 2009. Se añade a estas investigaciones el proyecto de exposición y catálogo coordinado por Renato González Mello y Anthony Stanton con un grupo de estudiantes del Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México sobre la vanguardia en las décadas de los años veinte y treinta.

9. James Oles, "La nueva fotografía y Cementos

Tolteca: una alianza utópica", en *Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1998. Sobre la figura de Sánchez Fogarty como propulsor de una fotografía y una arquitectura de vanguardia, véase Deborah Dorotinsky Alperstein, "Federico Sánchez Fogarty: el concreto y la fotografía de arquitectura de 1933", en Concepción J. Vargas Sánchez y Enrique Ayala Alonso (comps.), *Arquitectura y ciudad. Métodos historiográficos: análisis de fuentes gráficas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 201-218; Rubén Gallo, *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2005.

Donovan presenta un abordaje al que también otras historiadoras han contribuido con acierto.¹⁰

Casi un mito de la arquitectura moderna en México, Luis Barragán es revisado cronológicamente por Federica Zanco, directora de la Barragan Foundation en Suiza, institución, poseedora de los derechos de reproducción del arquitecto. Su lectura del caso Barragán no representa precisamente un punto de reflexión hacia nuevas rutas críticas; más bien, ofrece al lector la visión oficial del afamado arquitecto. El escrito está lejos de presentar a Barragán como el catalizador de una arquitectura exportable a través de la instrumentación de las imágenes, sus estrategias de inserción en la historiografía del arte en México o algún otro eje de análisis que permita ver otra faz de la obra. Así, esta perspectiva muestra el control discursivo que puede lograrse a través de la instauración de las fundaciones que confinan los productos culturales.

Presente en el artículo de Jame Oles debido a sus aciertos pictóricos a principios de los años treinta, Juan O’Gorman es analizado por Alejandro Hernández Gálvez. En su faceta de arquitecto, O’Gorman sirve al autor como referente para entretener un mapa de hechos arquitectónicos en México que, al final, exponen claramente el porqué de la impronta del pintor y arquitecto en la narrativa nacional. La construcción de la casa de su padre en San Ángel, contigua a las casas-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo a finales de los años veinte, su segunda casa en San Jerónimo de 1948 y la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria son tres momentos dis-

tintos que explican los logros y las contradicciones del paradigmático arquitecto. Este artículo resulta más acertado que la panorámica de arquitectura y diseño ofrecida por Hernández Gálvez en su texto “La decoración indecorosa”, publicado en un *coffee table book*¹¹ que contiene más de una imprecisión histórica.

Michael van Beuren (1911-2004), diseñador industrial alemán avocinado en México a partir de 1936, es otra de las figuras rescatadas por la publicación. A cargo de Ana Elena Mallet, el ensayo es su primera aproximación a la obra de Van Beuren, quien, desde luego, merece un análisis *in extenso*. Si bien la obra del diseñador alemán se aborda desde un nivel básico, sin profundizar en las influencias que éste recibió del diseño mexicano, tiene el mérito de traerlo a la mesa del debate historiográfico. Este texto, proveniente de la investigación que realizó la autora para la exposición “Vida y diseño en México. Siglo xx”,¹² es, al igual que el catálogo de la exposición, un producto ligero que demuestra la ausencia de estudios verdaderamente analíticos en temas como el diseño industrial en el país.

Uno de los mayores desaciertos de la publicación es el ensayo de Luis E. Carranza sobre Mathias Goeritz. Si bien son problemáticas varias aseveraciones que hace el autor, la mayor es acercarse a Goeritz desde una línea temática que sigue el término *Revolución*. Como es bien sabido, la Revolución implica

10. Al respecto, véase Adriana Zavala, *Becoming Modern, Becoming Tradition: Women, Gender, and Representation*, Pennsylvania State University, 2010.

11. Alejandro Hernández Gálvez, “La decoración indecorosa”, en Dina Comisarenco Mirkin *et al.*, *Vida y diseño en México. Siglo xx*, México, Fomento Cultural Banamex/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes/Aeroméxico, 2010.

12. Ana Elena Mallet, “Pioneros del buen gusto”, en Comisarenco Mirkin *et al.*, *op. cit.*

un marco histórico propio de los años diez y el lenguaje plástico que surge más tarde es fácilmente ubicable si se cuenta con los referentes historiográficos acertados. No siendo así, Carranza titula “Revolución” a uno de sus apartados donde sitúa las incursiones de Goeritz en la poesía concreta internacional y sus debates con el grupo de los *nouveaux réalistes* de París. Pese a haber consultado fuentes importantes para el estudio de Goeritz, la visión de Carranza no deja de ser contradictoria y escasa en análisis. Revisiones generales del artista alemán radicado en México han tenido una mejor solución, sin forzar la lectura del estudio de caso.¹³

Esther Gabbara cierra la edición del número monográfico con el tema de la lucha libre en la cultura contemporánea mexicana, Vinculando la cultura del México moderno con prácticas artísticas cercanas al presente, Gabbara ofrece una lectura desde los estudios

culturales del deporte-espectáculo de la lucha libre. Para el interesado, este texto bien puede complementarse con el trabajo de Janina Möbius sobre el mismo tema.¹⁴

En conclusión, la publicación del *Journal of Decorative and Propaganda Arts* compila una serie de temáticas que en ciertos casos se alejan de los relatos hegemónicos y componen una línea descentralizada de pensamiento y, en otros, discurren en un abordaje impreciso o unilateral de problemáticas que ya han sido mejor expuestas en su respectiva literatura. Más allá de los logros y desaciertos de la publicación, es justo mencionar su agencia en tanto producto intelectual escrito en inglés, ya que con ello el número de lectores se incrementa significativamente. A su vez, invita al público interesado a realizar estudios comparativos. Se trata, en síntesis, de la capacidad de replantear discursos y centros simbólicos del poder artístico en México.

13. Véase Osvaldo Sánchez, “Mathias Goeritz: The Ministries of Space”, en *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Helio Oiticica, and Maria Schendal*, Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, 2002.

14. Janina Möbius, *Y detrás de la máscara... El pueblo. La lucha libre. Un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.