



***La pintura mural prehispánica  
en México, II. Área maya.  
Tomos III y IV, Estudios***

Beatriz de la Fuente, directora del proyecto;  
Leticia Staines Cicero, coordinadora

México, Universidad Nacional Autónoma de México,  
Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001,  
558 pp., ilustraciones, mapas, dibujos, planos.

por

MERCEDES DE LA GARZA

Ante las prodigiosas manifestaciones del arte pictórico mural de los mayas que se presentan y estudian en este nuevo fruto del trascendental proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, que dirige Beatriz de la Fuente, el espíritu asombrado vuelve a preguntarse, aparte de las razones universales de la creación artística, y buscando detrás del qué, cómo y dónde pintaron, ¿por qué pintaron los mayas? y ¿para qué pintaron los mayas? Pues todo ello abre un diferente umbral para penetrar en el alma profunda de ese singular pueblo.

Los mayas yucatecos llamaron a la imaginación y al pensamiento *u dzib ol*, “lo que se pinta en el corazón” (Álvarez); *ts'ib ol* es tam-

bién “pensar con la fantasía” (Cordemex). Ello nos habla de su concepción del pintar: lo pintado es lo imaginado, lo pensado con la fantasía, no una simple reproducción de la realidad. Pues la pintura, en efecto, no pretende evocar la realidad, ni siquiera en la representación más realista —como diría Nicolaï Hartmann—. “Lo que se da [en la pintura] es algo muy distinto: no lo representado, sino la ‘imagen’ de lo representado” (1977, 116).

Como revelan de manera excelente los diferentes trabajos de este nuevo volumen, en los edificios principales de sus grandes ciudades los mayas reprodujeron pictóricamente, entre otros asuntos, escenas mundanas de la vida cotidiana, con el tema predominante de los linajes gobernantes; pintaron acontecimientos históricos, seguramente para perpetuar su significación; pintaron eventos astronómicos, que para ellos estaban estrechamente ligados a los humanos; pintaron a los seres de la naturaleza: plantas y animales, casi siempre en contextos simbólicos; pero también pintaron ideas religiosas, complejas imágenes de sus deidades, escenas rituales, escenas míticas y múltiples símbolos que aún no alcanzamos a comprender del todo.

Además, hay una liga importante entre el arte pictórico y la escritura: ambos se entrelazan y son, juntos, uno de los principales lenguajes que tuvieron los mayas. El

vínculo texto-imagen, tan evidente en los códices y en la cerámica, se repite en los murales, de tal modo que muchos de ellos parecen haber sido realizados para leerse. Pero también hay, sin duda, un sentido práctico y un sentido mágico en el arte pictórico; se pinta para producir algún cambio, ya sea en la vida humana o en la naturaleza, o bien para propiciar una presencia divina ante los hombres y procurar su protección, del mismo modo que sucede con la escultura; las obras artísticas de los mayas tienen, en este sentido, la función de un talismán.

El libro *La pintura mural prehispánica en México, II. Área maya. Tomos III y IV, Estudios* contiene 25 trabajos que tocan diferentes aspectos, tanto de la cultura maya en general, como de su arte pictórico y desde distintas perspectivas disciplinarias, lo cual, como hoy sabemos bien, es esencial para lograr un mejor acercamiento a la comprensión de una cultura.

Como es obvio, es imposible en este breve espacio comentar las aportaciones de cada uno de los trabajos; nos hemos limitado, así, a destacar unos cuantos textos individuales y a agrupar otros en función de sus temas.

Pueden destacarse tres artículos de carácter general, que tienen el mérito de ser visiones de conjunto que dan a conocer múltiples aspectos del mundo de los mayas, escenario del arte pictórico: los de los arqueólogos Jorge Angulo, Ricardo Bueno y Rubén Maldonado. Jorge Angulo colabora con un trabajo titulado "Conceptos generales y controversiales sobre la cultura maya", que aborda distintos aspectos buscando dar una visión global; ésta parte de la necesaria y obvia rectificación que ha de hacerse constantemente con base en los avances del conocimiento en todos los ámbitos. Así, habla

del medio natural, de la economía, incidiendo particularmente en las técnicas de cultivo, la producción comunal, la subsistencia doméstica, el comercio, la problemática en torno al llamado "colapso maya", sobre la base de las nuevas hipótesis. En esta temática, se extiende a los patrones de asentamiento, las estrategias para elegir los sitios, e incluye ahí la mención de varias obras pictóricas.

De Ricardo Bueno se presenta un trabajo titulado "Arqueología de la región Río Bec, Xpuhil, Campeche", que señala las características geográficas de la región, presenta un panorama histórico y describe varios sitios. Rubén Maldonado, por su parte, ofrece una visión sobre "Los mayas del norte de la península de Yucatán", que se inicia también describiendo la geografía y abarca los datos arqueológicos de los diferentes periodos históricos, hasta la llegada de los españoles. En la mención de diversas ciudades, destaca las pinturas halladas en ellas precisando sus características.

Entre los trabajos que se centran en el estudio de la obra pictórica son relevantes los de Sonia Lombardo, Diana Magaloni, Tatiana Falcón y José Francisco Villaseñor. Estas investigaciones armonizan entre sí, pues presentan los estilos, las técnicas, los problemas de conservación y los aspectos teórico-formales del arte pictórico.

Sonia Lombardo describe y clasifica, en un extenso y profundo panorama general, "Los estilos en la pintura mural maya" de todo el periodo prehispánico, con base en el estudio de múltiples fragmentos, a los que ella logra dar coherencia; nos ilustra además sobre la multiplicidad de la obra pictórica maya.

Diana Magaloni colabora con el artículo "Materiales y técnicas de la pintura mural maya", un trabajo muy completo, sistemáti-

co y riguroso, que analiza 23 sitios mayas para estudiar las técnicas y los materiales usados por los artistas. Además define cuatro grupos técnicos, tres del Clásico y uno del Posclásico.

Tatiana Falcón hace una descripción general, clara y concisa, de la forma de elaborar las pinturas; describe los materiales y las técnicas, señala las causas del deterioro y finalmente reporta tres sitios no abiertos al público con material pictórico: Ichmac, Xuelén y Chelemí.

Como un muy buen complemento de los trabajos anteriores, para el análisis formal de las pinturas, José Francisco Villaseñor presenta unas “Reflexiones en torno al espacio compositivo en la pintura mural maya”. Describe el lenguaje pictórico destacando el hecho de que la pintura “traduce [...] a un plano o espacio bidimensional los conceptos culturales, filosóficos y religiosos del que los crea [...] Uno de los mayores retos ante los que se enfrenta el pintor es el de transmitir la idea de un espacio tridimensional a un plano de representación de dos dimensiones” (p. 207). Y supone que una cultura tan compleja y profunda como la de los mayas debe haber llegado a un “discurso mínimo con reglas y sistemas” para la representación plástica de su pensamiento. Además resalta el vínculo de forma y contenido recordando que “cualquier propuesta visual es forma que significa” y confirma que el artista capta en su obra estructuras significativas. Después se aboca al estudio del mural interior de la Estructura 5 de Tulum, para ejemplificar los principios teóricos.

Importante conjunto de trabajos arqueoastronómicos ligados con la pintura mural es el que presentan María Elena Ruiz Gallut, historiadora del arte, Daniel Flores Gutiérrez, astrónomo, y Jesús Galindo Tre-

jo, astrofísico, bajo el título de “La investigación arqueoastronómica en la zona maya”. La arqueoastronomía se ha convertido en una disciplina de gran importancia para la investigación de la cultura maya, pues los conocimientos astronómicos que logró permearon todas sus creaciones, particularmente la arquitectura, el arte y la religión. El cielo y los cuerpos celestes fueron para los mayas epifanías de lo sagrado y, por ello, objetos principales de la atención de los sabios, que desde la perspectiva de sus propósitos y finalidades, eran hombres religiosos afanados por conocer los designios de los dioses astrales, y desde la perspectiva de los resultados de sus observaciones, excepcionales científicos. Este enfoque también ha dado muchas luces para la investigación de la cosmogonía y la cosmología mayas, mostrándonos a un pueblo que concibió el cosmos como una unidad donde todo está relacionado.

El conjunto se compone de tres trabajos de grupo, cuyos sugerentes títulos revelan en verdad el contenido: “Senderos celestes con visiones divinas: un estudio arqueoastronómico del Templo Superior de los Jaguares en Chichén Itzá”; “Mayapán: de regiones oscuras y deidades luminosas. Práctica astronómica en el Posclásico maya” y “Encuentro celeste de deidades: la orientación astronómica de la estructura 5 de Tulum”. Completan el grupo tres trabajos individuales: “Entre formas, astros y colores: aspectos de la astronomía y la pintura mural en sitios del área maya” (Rancho Ina, Xelhá, Ichmac y Chelemí) de María Elena Ruiz Gallut; “Transfiguración sagrada de visiones celestes: alineación astronómica de estructuras arquitectónicas en cuatro sitios mayas” (Palenque, Xelhá, Cobá y Edzná) de Jesús Galindo, y “Visión de algunos conceptos astro-

nómicos representados en la pintura mural de Tancah y Xuelén” de Daniel Flores.

En estos trabajos se buscan en las obras pictóricas y sus contextos datos de fenómenos celestes y calendáricos, de deidades asatrales, de conjunciones de planetas, de constelaciones, de posiciones solares y lunares, etcétera.

En este grupo podemos incluir también el artículo de María Eugenia Romero, Daniel Flores y Jesús Mora Echeverría, titulado “De cuentas y avatares: un calendario de Venus en Chacchoben, Quintana Roo”, que es un estudio del mural de la estructura 24 relacionado con el movimiento de Venus.

Otro grupo de valiosas colaboraciones, escritas por reconocidos mayistas, da cuenta de la existencia de obras pictóricas en diversos sitios y regiones: ellas son “La pintura mural en Yaxchilán, Chiapas” de Roberto García Moll; “La cromatía de Toniná, Chiapas” de Maricela Ayala; “La pintura mural de Mayapán” de Alfredo Barrera Rubio y Carlos Peraza; “La pintura mural de Rancho Ina, Quintana Roo” de Luis Alberto Martos; “La pintura mural en Xcaret, Quintana Roo” de María José Con; “La arquitectura cromática del horizonte Clásico en la región de los Chenes, Campeche” de Lorraine A. Williams-Beck; “Los murales de la tumba del Templo XX Sub de Palenque” de Merle Green y “La pintura mural prehispánica en Ek’ Balam, Yucatán” de Leticia Vargas y Víctor Castillo. Me detendré un poco en los dos últimos por versar sobre recientes e importantes descubrimientos que dan nuevas luces para el conocimiento de los antiguos mayas.

Merle Green presenta la primera descripción de las pinturas halladas en el Templo XX Sub de Palenque, que es la más completa de las sepulturas descubiertas re-

cientemente y que contiene una excepcional pintura mural; la tumba permanece aún cerrada, ya que abrirla acarrearía su destrucción por múltiples factores; por ello, sólo ha sido vista a través de un pequeño agujero de 10 cm al nivel de la tapa de la bóveda, y ha podido ser fotografiada y estudiada gracias a la introducción de una cámara digital por el mencionado agujero (dichas fotografías acompañan al artículo). Lo que se puede observar son nueve figuras humanas pintadas en rojo y de tamaño natural, que la autora describe minuciosamente y recuerdan de inmediato a los nueve personajes esculpidos en los muros de la tumba de Pacal; en mi opinión, están claramente asociados a los nueve estratos del inframundo del pensamiento cosmológico, aunque en ambos casos parecen representar personajes humanos por sus atuendos, entre ellos cinturón con cruces y cabezas trofeo, faldellín de piel de jaguar, collares, escudo y bastones maniquí con la efigie del dios K, que podemos identificar con Bolon Dz’Acab, “Nueve generaciones”; este nombre alude a los linajes ilustres, siempre asociados con el dios K en el arte, y concuerda con el número de personajes representados en estas sepulturas, lo que confirma que designa al dios K, también llamado Kawil por su advocación de maíz o nutridor. Por ser figuras humanas y no las deidades de los niveles del inframundo, podrían representar a los antepasados del personaje enterrado, obviamente de linaje ilustre, que lo esperarán en el sitio de la muerte.

Respecto de la pintura mural en Ek’ Balam, Yucatán, Leticia Vargas y Víctor Castillo, los arqueólogos que han realizado extraordinarios hallazgos en el sitio, entre ellos un excepcional templo-dragón, presentan una descripción general de la importante ciudad y de sus finos murales, ubicados

en varios edificios; entre ellos está la inscripción que constituye la portada del tomo IV de este volumen, la cual se halla en uno de los cuartos de la Acrópolis, conjunto principal del sitio.

Como un ejemplo del valor de la interdisciplina, el volumen incluye un estudio sobre las aves entre los mayas, realizado por la bióloga Lourdes Navarrijo. Se basa en la importancia del entorno en las creaciones humanas y la conveniencia de abordar el estudio de la pintura con fundamentos de carácter biológico y ecológico. Así, la autora identifica a varias especies en los murales de Mulchic, Chichén Itzá, Xelhá y Xuelén. El trabajo toca el esencial aspecto de la significación de estos seres, que a mi juicio fueron, y siguen siendo hasta hoy, símbolos de lo sagrado para los mayas.

La aportación epigráfica a esta obra la da Alfonso Arellano, quien en su trabajo "Textos y contextos: epigrafía y pintura mural" presenta una síntesis de la escritura en general, para explicar después las características de la escritura maya. Es digna de destacarse su aseveración de que la investigación epigráfica ha de tomar en cuenta el contexto cultural y los aportes de otras ciencias para reconstruir la historia. Analiza, asimismo, textos pintados de Río Azul, Palenque, Mulchic, Chicanná y Cobá, así como algunas tapas de bóveda, lo cual constituye su principal aportación, ya que la mayoría de los trabajos epigráficos se consagra a textos en piedra, en cerámica y en códices. Su trabajo confirma que existe una historiografía maya que ya se puede leer, aunque a la epigrafía le quede todavía un largo camino por recorrer.

Y precisamente sobre las imágenes pintadas en las tapas de bóveda versa el trabajo de Leticia Staines, la coordinadora de estos tomos, quien analiza las pinturas en 158 ta-

pas de bóveda de distintas ciudades mayas, en las que predomina la representación del mencionado dios K. Describe las investigaciones sobre estas obras desde el siglo XIX, pone de relieve su contexto arquitectónico y su técnica pictórica, define su ubicación geográfica, clasifica y expone sus características compositivas y penetra en su interpretación realizando un cuidadoso análisis de las figuras representadas, particularmente del dios K, señalando su asociación con los linajes, la sangre ofrecida en autosacrificio y el maíz. Leticia Staines concluye que la función de las tapas de bóveda fue terminar y dedicar la construcción, que quedaba así bajo la protección de la deidad pintada en esa piedra. Esto confirma el sentido práctico y mágico de la pintura mural del que hablamos al principio. Me interesa también destacar que Staines considera que "su ubicación dentro del recinto simbolizaba la bóveda celeste y al ser la central se asocia al orden cósmico", ya que, a mi modo de ver, el dios K, por múltiples símbolos y contextos que hemos analizado en otra parte, parece ser una manifestación del dios supremo celeste: su presencia entre los hombres.

El rico y variado conjunto de trabajos que conforman este volumen sobre el área maya habla de la entusiasta colaboración de diversos especialistas y de la trascendencia y reconocimiento que ha adquirido ya el proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, bajo la sabia y apasionada dirección de Beatriz de la Fuente. A ella, a Leticia Staines, a María Teresa Uriarte y a todos los autores, manifiesto una afectuosa felicitación y un hondo agradecimiento por la valiosa dádiva que representa esta invaluable obra, que nos sugiere, en fin, que los mayas seguramente compartieron con los nahuas la idea de que la creación artística es un don

que imita la obra creadora de los dioses, a los cuales, a la vez, se concibe como los artistas por excelencia. Recordemos al poeta náhuatl cuando dice

Dentro de ti vive  
Dentro de ti está pintando,  
Inventa, el Dador de la vida  
¡Príncipe chichimeca Nezahualcōyotl!  
(León-Portilla, 1967, 40).

Y dirigiéndose a la deidad, expresa:

¡Oh tú con flores  
pintas las cosas,  
dador de la vida:  
con cantos tú  
las metes en tinta,  
las matizas de colores:  
a todo lo que ha de vivir en la tierra!  
(Garibay, 1965, II, 85).



***La pintura mural prehispánica  
en México, II. Área maya.  
Tomos III y IV, Estudios***

Beatriz de la Fuente, directora del proyecto;  
Leticia Staines Cicero, coordinadora

México, Universidad Nacional Autónoma de México,  
Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001,  
558 pp., ilustraciones, mapas, dibujos, planos.

por

SERGIO RAÚL ARROYO

El camino del conocimiento casi siempre comienza por la experiencia personal y nun-

ca prescinde totalmente de ella. La ruta del gran proyecto sobre la pintura mural prehispánica, dirigido por Beatriz de la Fuente, nos ha permitido observar, a lo largo de doce años y seis volúmenes publicados hasta ahora, el puntual testimonio de voluntades e inteligencias; ha desplegado frente a nuestros ojos una de las materias privilegiadas del universo mesoamericano y, paralelamente, nos ha permitido apreciar un conjunto de búsquedas personales que paulatinamente dejan su marca en cada segmento de la obra, configurando un formidable compendio de episodios estéticos que permite asomarnos al enorme entramado de pensamientos y sucesos que han definido a las sociedades mayas.

Los tomos III y IV del volumen II comprendían 26 estudios, que incluyen tanto trabajos monográficos puntuales como indagaciones sobre aspectos generales de las pinturas murales del área maya en Campeche, Yucatán, Chiapas y Quintana Roo, como son los casos de Xpuhil, Los Chenes, Ichmac, Xuelén y Chelemí, Chichén Itzá, Tulum, Tancah, Yaxchilán, Toniná, Palenque, Ek'Balam, Mayapán, Chacchobén, Rancho Ina y Xcaret. Participan en la publicación de este segmento fundamental del proyecto Jorge Angulo Villaseñor, el ya fallecido Ricardo Bueno, Lorraine Williams-Beck, Rubén Maldonado Cárdenas, Sonia Lombardo, Diana Magaloni, Tatiana Falcón, José Francisco Villaseñor, Lourdes Navarizo Ornelas, María Elena Ruiz Gallut, Jesús Galindo Trejo, Daniel Flores Gutiérrez, Alfonso Arellano Hernández, Roberto García Moll, Maricela Ayala Falcón, Merle Greene Robertson, Leticia Vargas de la Peña, Víctor R. Castillo Borges, Alfredo Barrera Rubio, Carlos Peraza Lope, María Eugenia Romero R., Jesús Mora-Echeverría y

Luis Alberto Martos, María José Con y, en destacado lugar, la maestra Leticia Staines Cicero, diligente co-titular de este inmenso proyecto. Se realizó un convenio UNAM-INAH que abarca desde permisos para efectuar el estudio de campo y el registro fotográfico *in situ*, en película de diversos formatos, hasta tomas con datación de medidas arquitectónicas y astronómicas, así como muestras de pigmentos para su definición química, entre otros muchos aspectos.

De las múltiples visiones que ponen frente a nosotros los autores de estos dos tomos, me gustaría destacar dos. La primera es la incisiva exploración de Diana Magaloni sobre los procesos técnicos de la pintura maya, que combinó modernos métodos de análisis de materiales, como cromatografía de gases-espectroscopía de masas, microscopía óptica y electrónica de barrido y difracción de rayos X, con métodos de investigación que son combinaciones de principios teóricos y técnicos de la historia del arte y la conservación —dentro de las que se encuentran consultas que oscilan en un extenso tramo temporal, que van de lecturas de documentos del siglo XVI a trabajos de etnohistoria fechados en los albores del siglo XX—, además de integrar información complementaria sobre el contexto geográfico cultural: el mapa humano de los antiguos asentamientos mayas.

Éste es uno de los estudios más integrales que se hayan efectuado sobre la originalísima técnica pictórica maya, cuya formulación básica consistió en la mezcla de cal en pasta de hidróxido de calcio y en solución con gomas vegetales de los bosques tropicales, gracias a la que los constructores mayas pudieron edificar centros ceremoniales y urbanos, y los artistas, materializar relieves en estuco.

Otro de los ensayos a que quisiera referirme, resultado también del trabajo interdisciplinario, es la indagación sobre arte plumario maya, de Lourdes Navarizo Ornelas, quien aborda la semantización y simbolismo de las aves y hace un recuento de los principales ecosistemas de la península de Yucatán. Es éste un nuevo paso en la codificación del lenguaje de la plumaria como uno de los elementos cargados de significado de la liturgia y el intercambio simbólico de los mayas.

Tanto la conservación del patrimonio mural prehispánico como el proyecto de la pintura mural del cual forma parte la publicación que comentado pueden verse como batallas contra el tiempo que involucran saberes históricos, artísticos y técnicos, y que ponen una vez más sobre la mesa un asunto central: la preservación misma de la obra artística y su difusión. El arte mural prehispánico es un legado perenne por naturaleza, pero al mismo tiempo quizá el más perecedero, siempre en riesgo latente de desaparecer. Esto no tiene un sesgo de retórica.

Es como si, desde el instante mismo de la develación del objeto, en cada pieza del arte mural prehispánico se activara un reloj, ciertamente implacable, que marca una cuenta regresiva, el tiempo de su desaparición. Su rescate y difusión para las actuales generaciones son procedimientos que reactivan su razón misma de ser como verdaderas sibilas que nos permiten ver la lentitud o el vértigo del pasado, aunque también con cierta claridad el presente, con el conocimiento de que invariablemente su exposición pública representa un serio riesgo para su existencia.

¿Existe acaso un dilema difusión-preservación? Sí, pero siempre y cuando no sea el primer peldaño de un fatalismo. Ese binomio requiere de equilibrio en todo momen-

to. Pensamos que la planta de académicos y técnicos de los institutos encargados de preservar el patrimonio prehispánico mueble e inmueble ha encontrado, a través de su acción sistemática, métodos y mecanismos prácticos que están puestos en la mesa de la discusión.

Un hecho que quisiera recordar es que el proyecto ha impulsado un movimiento a favor de la conservación del arte mural prehispánico: la publicación de uno de los primeros tomos del proyecto, sobre Teotihuacan, detonó el proyecto del Museo de la Pintura Mural de ese sitio axial, en el cual, desde hace poco menos de dos años, se exhiben pinturas que antes se encontraban almacenadas, lo que permite vislumbrar más decisiones concretas en materia de conservación y difusión abonadas por el sustrato de *La pintura mural prehispánica en México*.

Sin embargo, en este territorio el optimismo es una suerte de pecado capital que no podemos permitirnos, por lo que es necesario que presentemos un frente común, tanto para identificar como para garantizar los mecanismos de su preservación. Apostamos a la convergencia urgente de voluntades y recursos. Todo lo anterior refiere al devoto oficio que demanda un proyecto como éste, que trasciende con mucho la mera investigación de gabinete, la cátedra misma, para penetrar en el rostro y el corazón del inmenso acervo patrimonial legado desde la antigüedad.

Éste es precisamente el espíritu de la propuesta que hoy llega al cumplimiento de una de sus etapas, convocatoria directa de la imaginación histórica, quizá fidelidad a los cánones de Vico provenientes de la *Scienza nuova*: penetración imaginativa, quizá ese don llamado fantasía, que pensadores alemanes, sin duda sus seguidores, llamarían

muchos años después *verstehen*, entender, en oposición a *wissen*, conocer.

Quisiera concluir con una pequeña serie de ideas a propósito de los dos tomos dedicados a la pintura mural maya, aunque probablemente no se refiere a ellos de modo exclusivo:

- En los territorios de la pintura mural maya, sea Palenque, Yaxchilán, Xcaret, Ek' Balám o Chichén Itzá, es posible vislumbrar el espectáculo interior de las religiones antiguas; se trata de un lenguaje específico que, más allá de desciframientos, revela una *physis*, un modo de percibir, sentir y acercarse al mundo —forma una integridad.

- La pintura mural entre los mayas no es una imitación de la realidad. Se trata de marcas en el tiempo que cierran una página y abren otra. La pintura constituye el cuerpo y la sombra que bordean los vínculos esenciales; la relación entre lo visible y lo inasible sólo es posible aquí, es algo que tiene su territorio más allá de las palabras y de cualquier otra forma de expresión. Aquí, la búsqueda de la verdad diferirá por completo de cualquier concepción canónica grecolatina. Al hombre maya interesa no “la contemplación de las esencias”, sino la posesión de una raíz para “dar apoyo a su rostro y corazón inquieto”.

- Los sucesos que se registran, sin duda, están muy lejos de ser experiencias seculares; son un sistema ciertamente, una selva simbólica, donde los colores forman parte de un código hierofántico, tal como sucedía en el arte románico-bizantino. Probablemente algunos de los colores formaban un aura que aislaba la sacralidad de los acontecimientos separándolos del tiempo y espacios comunes. Quizás el azul sea el centro de una metafísica surgida del trópico maya.

- El arte mesoamericano, en este caso



especial la pintura mural maya, recuperado para nosotros por el trabajo de arqueólogos, historiadores y técnicos, es probablemente, por la integridad de su concepción, una de las experiencias más universales del mundo americano al margen de las esferas del orden occidental.

En nosotros está la posibilidad de concurrir al atributo divino de la curiosidad, de trepar por el ramaje mitológico de la ceiba para mirar una luz distinta de todas las demás luces de la historia, fijada en los muros de un templo, un palacio o una casa, como sellos de nacimiento o destino. Aquí hay un diálogo interrumpido que esa luz nos permite vislumbrar. Ése podría ser el logro intrínseco de este anhelo, que quizá nunca vea su fin: atrapar, aunque sea por un instante, el numen de cada mural, de cada uno de los pliegues secretos que guarda nuestro pasado, para llenar de paz o de pasión el corazón inquieto de nuestra identidad.



***El arte en México: autores,  
temas, problemas***

Rita Eder, coordinadora

México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

por

FEDERICO NAVARRETE

Es complicado reseñar un libro colectivo, con artículos tan diversos y distintos como los que integran *El arte en México: autores, temas y problemas*, pues resulta difícil hacer justicia a la gran cantidad de temas y pro-

blemas que abordan. Por ello he preferido centrar este breve texto en uno solo de los múltiples filones teóricos e históricos que abren las reflexiones de sus ocho autores; aunque debo decir en mi descargo que es uno que evidentemente ocupó desde un principio un lugar central en las preocupaciones comunes de este equipo de investigadores mayoritariamente provenientes del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se trata de la rica, contradictoria y siempre cambiante relación entre la historia del arte y el nacionalismo mexicano.

No cabe duda de que, en el terreno de la historia del arte como en tantos otros ámbitos de nuestra cultura, los veneros del nacionalismo mexicano han sido fértiles y caudalosos. Una de las aportaciones más interesantes de los ensayos reunidos en este libro es mostrarnos los complejos y contradictorios procesos que llevaron a la construcción, podríamos decir incluso a la invención, de una herencia artística nacional mexicana unificada y coherente que podía ser fuente de orgullo y de inspiración para los mexicanos del presente. De esta manera la historia del arte ha alimentado varios de los mitos claves de nuestra nacionalidad.

Juana Gutiérrez nos muestra en su artículo "El término 'estilo' en la historiografía del arte" que fue gracias a la labor de historiadores como José Bernardo Couto y Manuel Revilla, a finales del siglo XIX y principios del XX, como el nacionalismo mexicano empezó a reivindicar como patrimonio y orgullo exclusivo la particularidad y el exceso del llamado churrigüesco o ultrabarroco, que fue interpretado como resultado de la fusión entre las ideas artísticas europeas y la mano de los artesanos indígenas, es decir, como otra manifestación del

mestizaje racial y cultural que supuestamente define nuestra nacionalidad.

La fortuna de esta interpretación ha sido tal que se ha convertido en un manido cliché del nacionalismo, por lo que resulta refrescante poder reconstruir, como lo hace Gutiérrez, la historia de esta invención y su función dentro de las candentes polémicas que enfrentaron hace ya cien años a los diversos definidores de la identidad mexicana, liberales y clericales, indigenistas e hispanistas.

Paralelamente, Gutiérrez muestra cómo los historiadores del arte fueron construyendo la idea de la unidad del arte mexicano desde tiempos indígenas hasta el presente. Esta unidad negaba las evidentes rupturas y discontinuidades en la historia nacional y obedecía a la necesidad de construir una identidad mexicana inmanente y atemporal, típica de cualquier ideología nacionalista. Sus defensores, como Federico Mariscal, reificaban así a la "patria" y la convertían en protagonista de la historia del arte nacional, como es evidente en el título mismo de su obra: *La patria y la arquitectura nacional*.

Sin embargo, Gutiérrez muestra que estas ideas, en el momento de su planteamiento inicial, no gozaban de la hegemonía avasalladora que habrían de tener varias décadas después con la imposición del nacionalismo revolucionario como ideología oficial. Había autores, como el mismo Ignacio Manuel Altamirano, que abjuraban vehementemente del arte que llamaban "colonial" por considerarlo producto del peor oscurantismo religioso, y otros como Francisco Diez Barroso que, en el sentido inverso, preferían enfatizar el rompimiento que había implicado la llegada de los españoles y de la cristiandad y que definían la identidad nacional a partir de su identificación con la madre patria.

En suma, en este artículo podemos ver que la construcción de las certidumbres de nuestro nacionalismo historiográfico moderno, de ése que puede hablar sin empacho de 30 siglos de esplendor y pretender que los olmecas son de alguna manera antecedentes de nuestro estado actual, fue un proceso gradual, polémico y nada lineal. Al mostrarnos la "obra negra" detrás de la familiar fachada de nuestros museos y nuestros orgullos patrios, Gutiérrez nos ayuda a desmontar las verdades nacionalistas que construyeron las generaciones anteriores y que ahora, habiendo perdido el poder fundador que tuvieron en el momento de ser concebidas, se han vuelto poco más que perogrulladas sofocantes para nuestras inquietudes culturales y lugares comunes paralizantes para nuestras necesidades intelectuales.

Tal es el caso de las ideas indigenistas que planteó Manuel Gamio a principios del siglo xx y que fueron una de las principales fuentes de inspiración de las políticas indigenistas y del nacionalismo revolucionario mexicano. En su artículo "Manuel Gamio y los estudios sobre arte prehispánico: contradicciones nacionalistas", Marie-Areti Hers señala con tino las profundas contradicciones de la posición de Gamio: por un lado exaltaba el pasado prehispánico y sabía reconocer, fiel a su formación antropológica, que el arte indígena debía comprenderse en su contexto cultural y social, y por otro se aferraba a una concepción unitaria de la nación y a una visión unilineal de la evolución de la humanidad que lo hacían ver en la integración de los pueblos indígenas a lo que llamaba la "raza mestiza", la única solución para lograr su progreso y el de México. Hers sabe desentrañar las premisas monológicas y autoritarias de esta posición, pues por más

que Gamio estudiara a los indios con genuino interés, y se preocupara sinceramente por su bienestar, no se planteaba que ellos pudieran tener algo que decir sobre su cultura y su destino, y asumió, como han asumido las políticas indigenistas desde entonces, que son meros objetos pasivos de redención y cuidado por parte de las elites intelectuales mestizas. El punto de esta reflexión no es regañar a los muertos, pues Hers señala también las significativas aportaciones de Gamio al conocimiento de las culturas indígenas en su tiempo; se trata, más bien, de revelar los fundamentos de sus posiciones para poder revelar y criticar su continuidad hasta el presente, cuando pretendidos conocedores del México indígena siguen incurriendo en las simplificaciones y aporías de las posiciones de Gamio al hablar de las relaciones entre las etnias y el estado-nación, ignorando, como él, las voces de los propios actores indígenas, y asumiendo como dogma casi religioso el mito del mestizaje. En suma, Hers nos ofrece una genealogía de la esquizofrenia nacionalista mexicana que celebra al indio muerto y execra al vivo, que se apropia del pasado indígena como fuente de identidad y orgullo pero asume como una necesidad nacional y un imperativo histórico la desaparición de los grupos indígenas en la actualidad.

Pero no todo en las definiciones identitarias se mueve al nivel colectivo. Los individuos definimos nuestras particulares identidades en relación con, y muchas veces a contrapelo de las que nos impone la colectividad. Y también nuestras definiciones propias pueden influir en las comunitarias y transformarlas. Jaime Cuadriello muestra en "El afán intelectual de Francisco de la Maza: temas, imágenes y textos" la compleja inserción de un personaje voluntariamente mar-

ginal en las certidumbres nacionalistas, por medio de un análisis cercano y entrañable de esa figura singular y descolante en el panorama de la historiografía del arte en el siglo xx. En efecto, *De la Maza* era a la vez orgulloso heredero y erudito exegeta de la tradición criolla mexicana, con su barroquismo, su devoción católica y su obsesión guadalupana. En este sentido es clave y muy reconocida su contribución a los estudios sobre la Virgen de Guadalupe en su clásico *El guadalupanismo mexicano*. Al mismo tiempo, sin embargo, *De la Maza* era también un ateo convencido y asumía posiciones abiertamente anticlericales al justificar, por ejemplo, la destrucción de incontables monumentos religiosos coloniales en el siglo xix como una necesidad para la constitución del naciente orden liberal. En sus complejos ensayos se encuentran las posiciones aparentemente irreconciliables del jacobino Altamirano y del hispanista Diez Barroso, unidas por la inteligencia y la negativa a caer en el dogmatismo.

En "La victoria impía. Edmundo O'Gorman y José Clemente Orozco", Renato González Mello nos presenta, por su parte, una singular y hasta ahora desconocida incursión del genial historiador en el ámbito de la crítica artística a petición del brillante artista. Si bien el experimento fue fallido, pues el texto escrito por O'Gorman permaneció inédito, el imaginativo análisis de González Mello revela que contiene un momento clave en la elaboración de las ideas de este historiador sobre uno de sus temas esenciales: el ser de América. En los dibujos apocalípticos y amargamente alegóricos que Orozco realizaba a fines de la Segunda Guerra Mundial, O'Gorman atisbó la manifestación de la singularidad de "nuestra América", es decir de la América hispana, a la que quería premoderna, romántica y amante de

la muerte frente al utilitarismo frío y racional de Europa y de la otra América, es decir la del norte. En su exaltación de “nuestra América”, O’Gorman no vaciló en citar al mismo Martí e incluso se atrevió a insinuar que su peculiaridad derivaba de su origen indígena. Inspirado por las pesimistas visiones orozquianas, O’Gorman abominaba también del naciente orden de la posguerra con su utopía de prosperidad del capitalismo triunfante preconizado y encarnado por los norteamericanos. En suma, el O’Gorman que exaltó a Orozco era diametralmente opuesto al que, unos cuantos años después, en la *Invenición de América*, negaba ontológicamente la genealogía indígena del ser americano, al que lo consideraba invención completa de los europeos, y defendía a la civilización norteamericana como la única alternativa planetaria, y también al que muchos años después se burló tan atinada como acerbamente de los prejuicios y convicciones del latinoamericanismo progresista (que adora a Martí, reivindica la raíz indígena y trata de distinguirse desesperadamente de sus vecinos del norte).

Estos bandazos radicales humanizan la figura de O’Gorman y nos muestran las contradicciones y cambios de opinión que deben formar parte de todo proceso de verdadera reflexión, pero también apuntan al carácter dinámico de las definiciones de la identidad nacional y continental que es igualmente resultado de la política nacional y mundial.

En este sentido, Hers, González Mello y Clara Bargellini nos recuerdan que, pese a su proclamado solipsismo y sus ilusiones autárquicas, el nacionalismo mexicano ha estado abierto a los vientos que vienen de lejos y que muchas veces ha sido definido por ellos. Hers señala la influencia que tuvo

en Gamio su experiencia como estudiante de Franz Boas en Estados Unidos y su ingenua idealización de la relación entre el estado de ese país y las naciones indígenas, incluidas sus políticas de persecución y destrucción de la cultura y la religión indígenas.

Bargellini, por su cuenta, muestra en su artículo “Los estudios de la arquitectura novohispana: los avatares de ‘Spanish Colonial Architecture in Mexico’” que la primera gran obra sobre arquitectura colonial mexicana fue elaborada por un autor estadounidense, Silvester Baxter, a principios del siglo xx, influido por las ideas americanistas del nacionalismo estadounidense que buscaba una tradición independiente de la europea y que encontró en el arte mexicano esa raíz autóctona; posiciones que influyeron profundamente en las subsecuentes producciones mexicanas sobre el tema.

En suma, estos artículos nos muestran diversos aspectos del proceso intelectual y creativo de nuestro nacionalismo y nos señalan un camino crítico de aproximación a estas construcciones, un camino distanciado que puede permitirnos, en nuestro nuevo siglo, construir nuevas y ricas imágenes de nuestras identidades, apartadas del templo y del Estado, y libres de las sofocantes obsesiones homogeneizadoras del siglo pasado.



***El arte en México: autores,  
temas, problemas***

Rita Eder, coordinadora

México, Fondo de Cultura Económica, 2002

por

MARÍA HERRERA LIMA

El conjunto de trabajos reunidos en este volumen emprende una indagación importante y necesaria sobre la historia del arte en México. La preocupación por los modos de escribir acerca del arte es parte de la conciencia adquirida en los estudios recientes en las ciencias sociales y los estudios históricos sobre el carácter de *texto* de la historia escrita, de ahí la pertinencia de considerar este hecho en todas sus implicaciones.

Quién escribe, desde qué horizonte teórico y vivencial, cuáles fueron las inquietudes y preferencias que sirvieron de guía a su estudio, y cuáles los públicos a los que se dirige son algunas de las preguntas necesarias para determinar la clase de texto producido, así como también la manera en que podemos juzgar sus méritos o establecer sus condiciones de validez. En el caso de los textos de historia del arte tenemos que considerar también las convicciones del autor sobre la naturaleza del arte, y como corolario, cuáles tendrían que haber sido los métodos más apropiados para su objeto de estudio.

Comenzar a ocuparse de estos temas pone de manifiesto no sólo la situación del acervo historiográfico recibido, sus limitaciones y aciertos recuperados desde nuevas perspectivas de análisis; también abre el de-

bate sobre el estado actual de la cuestión: no sólo cómo se ha escrito la historia del arte en el pasado sino cómo tendría que escribirse y re-escribirse ahora.

De estas preocupaciones se desprenden algunos temas importantes de alguna manera subyacentes en todos los trabajos reunidos en este volumen, como alusión al debate colectivo que le dio origen. Entre éstos, por su especial interés para la teoría del arte, podríamos mencionar los siguientes: en primer lugar, la cuestión de los tipos de explicación que ofrece el historiador del arte sobre las obras estudiadas: ¿se trata de una mera descripción con pretensiones de objetividad, o que aspira al menos a la clase de distanciamiento teórico que es posible en las ciencias sociales? ¿O se trata más bien de una interpretación y, como tal, emprendida desde el horizonte de creencias y valores del intérprete —e inevitablemente afectada por éste—, aunque al mismo tiempo pretenda ser sensible a las condiciones culturales de su contexto de producción?

En otras palabras, ¿qué clase de “lectura” es posible desde un contexto temporal y culturalmente distante al de las obras en cuestión? A esta vieja preocupación hermenéutica podemos añadir también la pregunta inversa: ¿qué sucede cuando los cronistas no tienen la suficiente distancia para valorar los acontecimientos narrados? ¿Cómo pueden distorsionarse las investigaciones demasiado involucradas con las creencias de una situación histórica concreta? Esta última es una de las preguntas que motivó en buena parte las investigaciones del volumen que aquí comentamos, y que condujo a sus autores a emprender nuevas lecturas del arte del siglo xx. Algo que no era posible en su momento porque la fuerza de la visión dominante no permitía matices, ni tampoco

percatare de otras corrientes y artistas, tal vez menores, pero no por ello menos significativos en la construcción de una visión de la modernidad mexicana en las artes, como la que emprende el trabajo de Rita Eder. De ahí que la visión que ofrecen estas nuevas perspectivas sea mucho más compleja y diversa de la que resulta de la lectura de los textos hasta ahora canónicos.

Este interés por acercarse al acervo de materiales sobre el arte mexicano con una mirada distinta condujo también a buscar otras fuentes, a considerar con mayor detenimiento y seriedad a autores poco estudiados o más o menos marginales a la tradición dominante, como es el caso de los estudios de Karen Cordero sobre George Kubler y de Dúrdica Šégota sobre Paul Westheim.

Este debate, que podría ser caracterizado como una búsqueda de alternativas teóricas entre posturas contextualistas o internalistas en la historia del arte, tiene también consecuencias en el terreno metodológico. La forma de describir las obras presupone adoptar una postura frente a la naturaleza del arte: ¿de qué clase de objetos se trata? ¿De obras aisladas y completas en sí mismas?, ¿o de elementos de algún conjunto que pueden ser no sólo objetos, sino prácticas o eventos, etc.? ¿Tienen alguna función? ¿Sirven o deben servir para algo? ¿Cuál es la actitud que deben adoptar ante ellas sus públicos? Y los historiadores o críticos ¿cómo pueden justificar su postura, a qué clase de argumentos pueden acudir y cómo afectan éstos sus modos de proceder, de investigar, de describir o interpretar (y no hay aquí usos inocentes del lenguaje)? ¿Hasta dónde debe ceñirse la interpretación a los lineamientos que le señala su objeto de estudio? O, en términos hermenéuticos, ¿cómo reconocer las preguntas que propone el propio objeto o texto para su lectura?

Parecería que en casi todos los trabajos reunidos aquí resuenan estos problemas y persiste una cierta tensión entre la defensa de alguna explicación de orientación universalista defendida por algunos de los historiadores estudiados y, por otro lado, el afán contextualista, que busca situar las obras en su situación particular y que rechaza las versiones totalizadoras de la historiografía hasta hace poco dominante en el arte mexicano. Están también presentes inquietudes teóricas que manifiestan convicciones metodológicas con pretensiones de validez general como, por ejemplo, los supuestos de una teoría semiótica o los intentos de proponer categorías de análisis relativamente estables.

De ahí, finalmente, llegamos al tercer paso o consecuencia en el terreno teórico: el de transitar hacia un posible diálogo entre la historia del arte y la teoría estética, hasta ahora visto con reserva y mutuas desconfianzas tanto por los historiadores como por los filósofos, pero que podría ser fecundo en el esclarecimiento de estos temas. Esto último apenas se sugiere o comienza a explorarse tentativamente, ya que el propósito inmediato del volumen, como lo señala Rita Eder en la introducción, es el de “precisar cómo habrían sido aplicadas algunas teorías del arte al estudio del arte mexicano” (p. 19). Los textos que me propongo comentar —solamente algunos, los más cercanos a mi trabajo por sus preocupaciones teóricas— así se lo proponen.

#### I.

Comenzamos por el trabajo de Karen Cordero, que busca recuperar a un autor insuficientemente reconocido (George Kubler) y comparar su acercamiento teórico con las visiones más arraigadas en el quehacer de los

historiadores de ese tiempo en México. De este estudio se desprenden problemas importantes, en especial el de la validez de las categorías del arte europeo confrontadas con objetos ajenos al canon occidental. Más allá de la preocupación por el eurocentrismo —inevitable en la práctica para culturas híbridas como la nuestra— en un nivel más profundo e interesante, se trata de preguntarse hasta qué punto las categorías surgidas de una cierta realidad histórica particular pueden contribuir a la comprensión de objetos que proceden de tradiciones culturales distintas.

En lo que se refiere a los orígenes europeos, y más concretamente idealistas, de las tradiciones de interpretación histórica no debería tal vez sorprendernos el constatar que las dos versiones rivales que se enfrentan en estos debates se alimentan de fuentes comunes. La historia nacionalista que construye una narración heroica de un pasado mítico tiene raíces en la filosofía de la historia hegeliana (y en su posterior paso por el marxismo), mientras que las propuestas universalistas, como la que defiende Kubler, pueden vincularse con un cierto sustrato antropológico o de una antropología filosófica en la tradición del neo-kantismo alemán.

Karen Cordero identifica algunas de las contradicciones latentes en el proyecto nacionalista, que busca establecer al mismo tiempo esencias inmutables de lo mexicano y hacer depender la historia del arte como narración de las contingencias de las necesidades sociales o políticas. Una primera motivación para acercarnos a la obra de Kubler es la de contrastarla con ese proyecto nacionalista de la historia del arte mexicano, ya que la suya es una visión internalista, cuyo centro lo constituye el hecho estético. Esta

manera de entender el arte postula una cierta autonomía de la “voluntad artística” o voluntad de forma, como un rasgo que caracteriza a épocas y culturas y no se refiere solamente a voluntades individuales. De ese modo, el arte es a la vez una forma de ver el mundo arraigada en circunstancias históricas concretas y un objeto cultural con pretensiones de validez más generales o universales. Para que esto último sea posible, es necesario suponer una cierta constancia en la manera de manifestarse de esa voluntad artística a través de diferentes épocas o culturas, a pesar de que adopte formas específicas en cada una de ellas. La tarea del historiador consistiría entonces, en buena medida, en identificar e interpretar esas constelaciones formales.

Este enfoque morfológico de Kubler, como lo describe Karen Cordero para distinguirlo de los formalismos más estrechos, permitiría entonces estudiar la producción artística de otras culturas a partir de una cierta lógica interna de esa práctica, más allá de sus diferencias particulares. De ese modo, el estudio del arte precolombino le presentaba a Kubler a la vez un reto y una oportunidad para acercarse de manera fresca a un objeto no codificado previamente en términos estéticos. La antropología habría de proporcionarle herramientas metodológicas que permitían ampliar el objeto de estudio hacia otros artefactos culturales, evitando sin embargo explicaciones deterministas que negaran la relativa autonomía del hecho estético.

Ésta es una aproximación teórica distinta, por su arraigo en concepciones europeas, a la que resultaba usual en la historiografía nacionalista mexicana. Si para la primera se trataba de alejarse de las visiones asociadas a los regímenes políticos totalitarios de prin-

cipios de siglo (stalinismo y fascismo) y de defender la autonomía del arte, para la segunda, en cambio, el estudio de cualquier manifestación cultural debía vincularse con el proyecto de construcción de una identidad nacional propia, como eco de la preocupación constante de los nuevos estados poscoloniales.

La historia del arte que se desprende de la propuesta de Kubler se abre hacia los estudios antropológicos y culturales, sugiriendo conexiones con algunos enfoques más recientes en la disciplina. De acuerdo con Karen Cordero, Kubler manifestó un interés temprano por el estudio del lenguaje y los recursos retóricos empleados por los historiadores del arte; en especial, se concentró en los usos metafóricos de esta forma de discurso y con ello se anticipó a algunos trabajos teóricos sobre estos temas en nuestros días. Ella señala su posible afinidad con autores como Jacques Derrida o Paul Ricoeur, entre otros, aunque cabría mencionar también a la tradición hermenéutica en general, y en especial al trabajo de Hans Blumenberg sobre las metáforas como paradigmas culturales.

Finalmente, es interesante destacar que Kubler se propuso también investigar las razones por las que no se había apreciado en su tiempo debidamente el valor plástico de la antigüedad americana, y las halló, al menos en parte, en los prejuicios de los coleccionistas europeos, que privilegiaron objetos de otras culturas (Asia o África) y que, a partir de éstos, desarrollaron una concepción de lo *primitivo* a la que no se ajustaban los vestigios de las culturas mesoamericanas. Si bien esto supone adoptar la perspectiva europea, externa a los intereses del contexto nacional de su tiempo, no deja de ser interesante su defensa del arte y de su historia co-

mo una actividad humana con una esfera propia, legítima, y a la vez vinculada al ámbito más amplio de la producción de artefactos culturales en general.

En otros trabajos sobre la época colonial, tratados también por la autora del ensayo que comentamos, pero en los que no podría detenerme ya ahora, Kubler manifiesta también su originalidad y las ventajas que le aporta su punto de vista teórico y la libertad de no pertenecer al medio profesional nacional, aunque mantuviera con éste relaciones estrechas de trabajo y amistad.

## 2.

Siguiendo un orden temático más que secuencial, pasamos ahora al trabajo de Dúrdica Šégota. En éste, a pesar de su brevedad, la autora nos presenta una excelente y cuidadosa historia intelectual de Paul Westheim, considerando tanto su trabajo como crítico como el de estudioso del arte prehistórico. Intercaladas con el relato autobiográfico, nos ofrece reflexiones importantes sobre temas fundamentales para el historiador y el crítico de arte.

De manera en algunos aspectos semejante al caso anterior, al tratarse de un extranjero que proviene de un contexto teórico y cultural diferente, se defiende una postura universalista, pero conseguida no obstante de manera distinta. Para Westheim lo central en el arte no es el qué sino el cómo, adoptando un enfoque cercano a posturas pragmáticas que dotan de actualidad a su propuesta.

Entre otras consecuencias de lo anterior, se torna obsoleta la distinción entre lo figurativo y lo no figurativo, y le resulta posible también acercar de manera no arbitraria productos artísticos que provienen de contextos temporales y culturales remotos.



El vínculo expresivo sería la clave para establecer esas afinidades, en su caso, entre el expresionismo europeo y el arte prehispánico, así como para justificar su preferencia por algunos artistas mexicanos, como en el caso de la obra de José Clemente Orozco.

La defensa de lo universal como universalidad de la expresión o lo expresivo, como una cualidad peculiar vinculada al cuerpo y los sentidos, le permite postular al arte como un modo de hacer (y de ver) artefactos capaz de trascender contextos culturales e históricos particulares, como lo pone de manifiesto la bien escogida cita en que Westheim describe al pintor Orozco como “el artista que creaba significados a partir de las energías” (p. 327). Esta manera de entender lo universal en el arte como un valor que trasciende contextos temporales puede ser postulada como *lo bello* una vez que se deslinda a esto último de su identificación con la belleza natural; así no hay contradicción para incluir en ello lo monstruoso, o cualquier otra manifestación artística no canónica. En otras palabras, los criterios de inclusión en el canon han sido trastocados y se abre la posibilidad de resignificación desde contextos distintos al del origen de las obras. Estos objetos podrán ser recuperados por otros públicos en atención al sustrato antropológico común de su capacidad expresiva.

No es posible hacer justicia a este trabajo en tan breve espacio; baste decir por ahora que su enfoque me parece muy sugerente y que estoy de acuerdo con su afirmación de que no debemos centrarnos solamente en señalar las limitaciones o errores de estos estudios pasados, sino también acercarnos a ellos como fuente de ideas nuevas, poco consideradas hasta hoy.

3.

De los últimos dos trabajos de los que me ocuparé, el segundo del investigador Renato González Mello, y el de la modernidad y los modernismos de Rita Eder, podré ofrecer solamente algunos comentarios breves.

Renato González se pregunta por las razones del olvido o la intrascendencia del arte de la llamada generación de la ruptura, a la vez que propone una manera alternativa de considerar ese momento de cambio en el paradigma del arte mexicano.

¿Por qué estos artistas de la ruptura no consiguieron ocupar en la memoria colectiva el lugar de lo que pretendían reemplazar? Su éxito, aunque no pueda atribuirse solamente a ellos, fue más bien el de señalar el fin de una época y de una manera de vincular el arte con la identidad nacional. Es esto último lo que interesa estudiar a González Mello, desde la libertad ganada con la distancia temporal respecto a las preocupaciones de los primeros historiadores o críticos que se ocuparon de reseñar este momento. El énfasis en la idea de ruptura, justificado entonces por el afán de establecer un programa estético diferente al muralismo, consagrado y al mismo tiempo ya obsoleto, ha de ser desplazado con el tiempo por otras consideraciones y valoraciones. Resulta por ello importante ahora emprender nuevas estructuraciones de esos temas y corregir algunas distorsiones en las que a juicio del autor incurrieron los historiadores del pasado reciente.

La idea de la ruptura es insuficiente para dar cuenta de todo lo sucedido; Renato González postula en su lugar la idea del “simulacro”. Éste sugiere a su vez formulaciones interesantes: se asocia a la idea de lo verosímil (aquello que se asemeja a lo real o lo verdadero sin confundirse con éste) y de modo más general a la noción de lo ficticio.

O también, si se añade la ironía, puede asociarse a la parodia. Si bien en sentido estricto significa lo que se hace pasar por lo real o lo verdadero, puede tratarse de un engaño o una forma neutral o inocua de presentar algún aspecto de lo real (como en los simuladores de computadora). Teóricamente, creo que resulta más pertinente vincularlo con la idea del “ver como” de Wittgenstein que con la noción de la mimesis platónica con la que lo vincula el autor a partir de la propuesta de Fredric Jameson.

Tampoco creo que haya que preocuparse demasiado por el posible anacronismo, ya que esta idea no es algo que hayan inventado los posmodernos. La noción de simulacro, como se ha manejado en las artes desde los situacionistas (en los años cincuenta) alude a la intención de difuminar o borrar la distinción entre el arte (como objeto o práctica cultural) y el mundo real. Esta afirmación sobre la confusión de ámbitos está presente también en la idea de la “cultura del espectáculo” de Guy Debord.

En los casos presentados por el autor, sobre una “historia ficticia” del arte y en especial en la falsa biografía de un pintor no existente (Torres Campalans) en la novela de Max Aub, la idea del simulacro funciona de manera espléndida.

No tanto en el caso de la serie de pinturas de Vicente Rojo, ya que éstas fueron realizadas y exhibidas de manera tradicional, y no hay nada que “abolir” en ellas (a pesar de su título: Negaciones). Más bien parece tratarse de un juego formal con la noción de estilo o técnica pictórica, de ahí que la sugerencia de Jorge Alberto Manrique de considerarlas como “disfraces” (o máscaras) como algo que se sobrepone al motivo o imagen que se repite, me parece más adecuada; sin negar, por otra parte, que algu-

nos aspectos (como la idea de la “serie” o la de situar la autenticidad de la obra en el “gesto” de la autoría) podría vincularlas con la noción de simulacro de Jean Baudrillard.

Resultará claro a estas alturas que tomo con una dosis amplia de escepticismo algunos de los pronunciamientos grandilocuentes de los artistas y teóricos recientes. Ya el tiempo dirá qué y cómo desaparece o cambia, hasta dónde se deconstruye o se reconstruye la producción y recepción de las artes. Por ahora quisiera al menos sostener que la noción de simulacro resulta más exitosa en la política que en las artes, y que, en todo caso, parece más pertinente como recurso explicativo en casos puntuales que como categoría con pretensiones de validez general.

El ensayo comentado continúa con una interesante discusión acerca de las implicaciones de extender estas nuevas aproximaciones teóricas al entendimiento del arte actual, tanto como a una mirada revisionista de su historia. No puedo detenerme ya en sus observaciones sobre Marcel Duchamp y sobre algunos filósofos del arte, como Arthur Danto, que merecerían sin duda una consideración más cuidadosa. Baste en todo caso insistir en que se trata de un trabajo original, lleno de afirmaciones polémicas y observaciones interesantes, como invitación a los posibles lectores de este volumen.

#### 4.

Finalmente, el trabajo de Rita Eder que cierra el libro vincula la reconstrucción de la historia del nacionalismo mexicano en las artes con las ideas de modernismo, modernidad y modernización, que como supuestos teóricos informan la historiografía recibida sobre esa época, además de aportar ahora al historiador del arte un recurso analítico valioso.

Inicia con el comentario de la *Historia del arte en México*, del poeta modernista José Juan Tablada, como obra de un viajero bien informado sobre la modernidad internacionalista, que al mismo tiempo manifestó un gran entusiasmo por la valoración de lo propio. De ello se desprende su interés no sólo como texto historiográfico sino como exponente de una nueva manera de concebir la relación con el pasado; ahí radica también su concepción de la modernidad, como acertadamente señala Rita Eder, y no tanto en los usos no siempre consistentes del término “moderno” o modernidad por parte de este autor.

Tablada ofrece una interpretación de la historia del arte desde la antigüedad prehispánica y su paso por la Colonia hasta el siglo XIX, que califica como “moderno” a partir de sus convicciones liberales y de su idea de un arte a la vez original y legítimo en sus aspiraciones y logros, más allá de los cánones clásicos. En especial, su historia se refiere a ese periodo moderno decimonónico y a la obra de sus contemporáneos, introduciendo, en su afán por legitimar una tradición propia, muchos de los temas y postulados de la historiografía nacionalista.

No obstante, será durante la gestión de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública, cuando el ya para entonces viejo discurso del modernismo porfirista se transforme en lo que habrá de ser el discurso dominante por muchos años en la interpretación de la cultura mexicana. El indigenismo se convierte entonces en política cultural y se construyen, como dice Rita Eder, la imaginería de un pasado utópico y las nuevas categorías para describir nuestra realidad nacional.

Pero este proceso supone también el rechazo de lo extranjero y la distorsión —en

su afán selectivo—de las crónicas de esa época. Se ignora o desdeña la participación de extranjeros y la presencia de otros motivos o influencias en nuestra vida cultural, de manera que, en palabras de la autora: “la historia de la recepción de las vanguardias en este país aún está por hacerse cabalmente” (p. 348).

Una versión más refinada del concepto de modernidad mexicana se encuentra en la obra de Octavio Paz, en particular en *Los hijos del limo*, y en su revaloración de la obra de Rufino Tamayo. Más que la continuidad de la obra de este pintor con el muralismo, enfatiza sus diferencias: la modernidad no es sólo novedad sino recuperación de un sustrato psíquico presente desde la antigüedad premoderna. En eso consistiría la “esencia” de lo mexicano y no en el recuento anecdótico de los muralistas o en la pintura del realismo social.

La presencia de estos usos del término modernidad, sostiene Rita Eder, referidos no solamente a la cronología, sino al sentido de nuestra historia y su inserción en la historia universal, hacen necesaria una reconsideración y ordenamiento de las distintas “modernidades”.

Para comenzar, habría que distinguir entre la modernidad como modernización o progreso (material, tecnológico, etc.) y la modernidad estética como conjunto de posturas teóricas, o interpretaciones sobre el sentido de la historia de los movimientos y las obras de arte. Con el propósito de analizar estas distinciones y la manera en que estas nociones se han relacionado entre sí en la historiografía reciente, Rita Eder considerará algunos textos importantes, en la medida en que suponen una nueva manera de ver estos temas, en la parte final de su trabajo.

En primer lugar, un conjunto de ensayos de Fausto Ramírez que constituyen un tipo de enfoque distinto a las versiones unificadoras de la historia del arte mexicano. Distinto en sus criterios para organizar temáticamente su trabajo, ya que en vez de recurrir a las divisiones cronológicas establecidas más bien las cuestiona o precisa; también en sus recursos metodológicos y las nuevas categorías que introduce, como por ejemplo las de género o etnicidad.

La suya es entonces una historia que rechaza estereotipos y propone nuevos ejes de análisis, consiguiendo con ello reformular problemas importantes y ofrecer un relato más complejo y pormenorizado de las imágenes de la vida cultural y social, así como también de los discursos que dieron cuenta de aquéllas. Uno de los méritos que la autora reconoce en esta colección de ensayos es el de haber conseguido articular, a partir de los conceptos de modernismo, modernización y modernismo nacionalista —como categorías críticas flexibles—, una visión renovadora de finales del siglo XIX, que establece conexiones con las décadas siguientes de manera no convencional o a contrapelo de las concepciones recibidas.

Para concluir, Rita Eder comenta el catálogo de la exposición *El gran sueño de la modernidad*, en particular la contribución a éste de Olivier Debrouse. Este autor se refiere también a las nociones de modernidad en la vida política y económica y en las artes, con especial atención a la condición anómala que tuvieron éstas en el contexto de subordinación o marginalidad de los países subdesarrollados. Investiga la viabilidad de algún concepto de modernidad alternativa a partir de la experiencia de esas realidades distintas, y considera las objeciones que se esgrimieron contra las propues-

tas plásticas mexicanas (como la de Tama-yo) desde perspectivas externas, como la del crítico norteamericano Clement Greenberg, que transforma el credo formalista en la norma para la modernidad plástica de su tiempo.

Sin detenernos en sus consideraciones sobre las diferentes vanguardias en la pintura mexicana, es importante destacar su objetivo de reconstruir diferentes trayectorias en estos recorridos, en sus entrelazamientos e influencias, que no se limitan a la recepción de lo que viene de Europa o Estados Unidos, sino que, como ya lo había señalado Octavio Paz, han transitado en las dos direcciones.

Rita Eder discute la relación de este autor con la propuesta de Marshal Berman —acerca de la cual podríamos expresar numerosas observaciones y desacuerdos— y con otras propuestas, para acotar y precisar los sentidos de la modernidad en las artes. Pero, ante todo, reitera el interés de estos trabajos, junto con los demás que conforman el volumen, por iniciar un debate sobre las maneras de escribir y re-escribir la historia del arte en México.



***Tan lejos. Tan cerca, a 450 años de  
la Real Universidad de México***

Clara Inés Ramírez, Armando Pavón  
y Mónica Hidalgo, coordinadores

México, UNAM, 2001.

por

ANTONIO RUBIAL GARCÍA

Desde hace casi una década, se ha impulsado en nuestra ciudad capital la promoción de exposiciones de obras artísticas y la publicación de los catálogos correspondientes. Salvo excepciones, lo notable del fenómeno no sólo ha sido la novedad de las líneas temáticas expuestas y la solidez en la concepción museográfica general, sino también el alto nivel académico de los artículos incluidos en los catálogos y la extraordinaria calidad de sus impresiones fotográficas. El libro que hoy reseñamos se inscribe en esta encomiable labor por difundir nuestro patrimonio cultural dándole contenidos avalados por una sólida investigación. Frente a la rica y variada recopilación de materiales que implica una exposición y a su puesta en escena en un espacio, el catálogo sirve no sólo para dar cuenta de ese fenómeno tan efímero, sino también para recoger sus logros y hallazgos que, de otra manera, quedarían sepultados en el olvido.

En esta doble labor de abrir espacios de exposición y de imprimir textos para su preservación en la memoria han tenido un papel muy importante instituciones como Fomento Cultural Banamex, el Museo Nacional de Arte, el Museo de San Carlos, el

Museo de la ciudad de México y nuestra máxima casa de estudios, la UNAM. Esta última se ha distinguido por sus exposiciones tanto en el ex Colegio de San Ildefonso como en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), espacio donde se realizó aquella cuyo catálogo hoy reseñamos.

El libro tiene dos partes: una de ensayos y otra de obra. En la primera, un grupo de cinco investigadores recorren la vida de la universidad virreinal, su fundación, su organización corporativa, la labor de los individuos que la conformaron con sus cargos y oficios. En ella se puede ver tanto a la institución (con sus actividades, organización, proyectos y límites) como a sus miembros (que reforzaron los vínculos de la universidad con otras instancias corporativas). Armando Pavón hace una recapitulación del proceso de fundación de la universidad en el siglo XVI y explica su forma de gobernarse; Clara Inés Ramírez la estudia en su dimensión corporativa y la sitúa en sus límites; Mónica Hidalgo la relaciona con los colegios y las otras instancias educativas y analiza sus cargos y oficios, y los tres autores escriben de manera conjunta un ensayo sobre sus facultades, sus grados y sus cátedras; Luis Roberto Torres hace una semblanza de algunos universitarios distinguidos; una mención especial merece el trabajo de Enrique González que nos muestra una corporación inserta en la sociedad y cuyos miembros tienen una activa participación en la vida cultural de la capital, tanto en la educación como en el púlpito y, sobre todo, en la imprenta. Estos trabajos son fruto de varios años de investigación en archivos y bibliotecas y resumen una enorme cantidad de información que ha producido y sistematizado el Centro de Estudios sobre la Universidad (CESU). Un último artículo (el de Ofe-

lia Martínez), excepcional en este tipo de libros, no sólo da constancia de los trabajos museográficos de la exposición, sino además teoriza sobre sus aspectos didácticos y comunicativos.

En la segunda parte del libro se incluye el catálogo de la obra expuesta, una mínima muestra del enorme volumen de retratos de universitarios que se guardan en los repositorios públicos y privados de nuestro país, de los cuales fueron revisados para esta exposición cuatro: Museo Nacional del Virreinato, Museo Nacional de Historia de Chaltepēc, Patrimonio Universitario UNAM y Catedral metropolitana. Clara Inés Ramírez, Armando Pavón y Mónica Hidalgo, los curadores de la exposición (y también autores de algunos de los textos del catálogo y coordinadores del mismo), tienen la intención de catalogar y estudiar, a mediano plazo, los retratos de universitarios del virreinato, proyecto del cual el presente libro es sólo el primer producto. Según informan en uno de los estudios introductorios, existen casi trescientas de esas pinturas que estaban colocadas en salones de actos universitarios, colegios y otras instituciones donde estos doctores trabajaban y actuaban. Esos retratos eran, junto con los libros impresos y la crónica de la universidad, parte fundamental de la identidad corporativa, identidad que se alimentaba del orgullo de las glorias pasadas de la institución y que era utilizada como un medio para conseguir privilegios y afianzar su presencia social. El retrato resume, en última instancia, la imagen que la institución tiene de sí misma o, por mejor decir, la que quiere que los demás cuerpos sociales tengan de ella.

En la muestra que presenta el catálogo y que está organizada en orden alfabético, la mayor parte de los cuadros son anónimos,

aunque también es notable la presencia de connotados pintores como Juan Rodríguez Juárez, Juan Correa, José de Ibarra, Andrés López y Miguel Cabrera. Por otro lado, en la cronología de la muestra se pueden observar tres periodos donde se concentra la producción pictórica: uno, a fines del siglo XVII, quizás centrado en el periodo de retorado de Juan de Narváez, el primero que se interesó por crear una galería de hombres ilustres para el salón de actos de la universidad; el segundo, a mediados del XVIII, con varias obras del pintor Miguel Cabrera; el tercero, a fines de esa centuria y principios del XIX, periodo en que la institución sufría los embates de la modernidad y en el que se puede observar una preeminencia de cuadros de autoridades civiles y eclesiásticas. Una sistematización de ese material, la búsqueda de los lugares de procedencia de las pinturas, la concentración de la obra en grupos de características comunes y otros métodos de análisis darán interesantes datos que enriquecerán tanto nuestro conocimiento de la vida universitaria como de la historia del arte del virreinato hasta principios del siglo XIX.

Con la investigación que se presenta en la primera parte y con otras que se han desarrollado en el CESU, el estudio de este enorme *corpus* iconográfico tiene ya una base contextual muy sólida; falta ahora profundizar en otros aspectos: investigar sobre posibles autorías, mecenas y procedencia de las obras; sistematizar el material y concentrarlo en grupos con características comunes; aplicar otros métodos de análisis, como el formal y compositivo, a las pinturas. Todo esto dará interesantes datos que enriquecerán tanto nuestro conocimiento de la vida universitaria como de la historia del arte virreinal.

Los retratados eran hombres que habían ocupado el cargo de rector, otros fueron catedráticos ilustres, oidores, médicos, teólogos, canonistas, obispos, miembros de cabildos catedralicios o destacados religiosos de las provincias mendicantes. A través de las cartelas que dan cuenta de sus cargos y distinciones y de los símbolos de su prestigio académico (birretes, libros) o eclesiástico (mitras y cayados), esos retratos nos permiten comprender el papel central que tenía la universidad en el ámbito novohispano. En ella no sólo se impartían clases y se otorgaban grados, también se daban cita los hombres que administraban la justicia, que regían la vida religiosa y política, que definían los criterios científicos, filosóficos, artísticos, jurídicos y teológicos, aquellos cuyos libros se imprimían y, en fin, aquellos que regulaban todo el sistema de valores que regía al virreinato. Lo más significativo es que la gran mayoría de los retratos expuestos (y por tanto de los miembros de la institución) eran eclesiásticos, lo que convertía a la universidad en un apéndice de ese complejo aparato multicorporativo y omnipresente que era la Iglesia.

Para poder entender el fenómeno cultural y a la sociedad que lo produce y reproduce, es necesario aproximarnos no sólo a la documentación oficial (que es la que ha sobrevivido en los archivos), sino también a los instrumentos de difusión privilegiados por esa sociedad: las imágenes y los textos impresos. Sin estos elementos que sustentaban la visualidad y la oralidad es imposible entender los procesos culturales. Con un catálogo como el que hoy nos presenta la UNAM es posible darnos por lo menos una idea de la presencia que tenía la universidad en los ámbitos social, cultural y político de la Nueva España. Sus materiales son además

una rica cantera que servirá para futuras investigaciones, pues no sólo recogen, en un solo espacio expositivo, visual y textual, ideas e imágenes que se encuentran dispersas, sino que además dan, a partir de su unidad temática y de sus estudios introductorios, una sólida base para conocer mejor los orígenes de esta institución que nos es tan entrañable: la Universidad.



*Carlos de Sigüenza y Góngora.  
Homenaje 1700-2000. II*  
Alicia Mayer, coordinadora

México, Universidad Nacional Autónoma de México,  
Instituto de Investigaciones Históricas, 2002.

por

ILIANA RODRÍGUEZ ZULETA

Según dice Alicia Mayer en la presentación, este libro se publica como parte del homenaje con que el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México conmemoró el tercer centenario de la muerte de Carlos de Sigüenza y Góngora, acaecida el 22 de agosto de 1700. Al igual que el primer volumen, éste reflexiona desde una perspectiva interdisciplinaria sobre las facetas de poeta, cronista, astrónomo, catedrático y anticuario —entre otras— del polígrafo novohispano.

Una de las tareas propuestas por los asistentes al congreso internacional que se realizó en agosto de 2000, también dentro del mencionado homenaje, fue la ya ineludible edición crítica de las obras completas

de Sigüenza y Góngora, hasta donde el extravío y la dispersión de los manuscritos y las *princeps* lo permitan. Este volumen avanza en ese sentido con la presentación de una bibliografía comentada en la que Enrique González y Alicia Mayer, coordinadora de este libro y autora de *Dos americanos. Dos pensamientos. Carlos de Sigüenza y Góngora y Cotton Mather*, dan cuenta del azaroso paradero de los materiales, así como de las referencias disponibles y de la crítica moderna sobre el sabio criollo. La inclusión de los preliminares del *Oriental planeta evangélico* y de la epístola-prólogo con que Gabriel López de Sigüenza honró a su egregio tío en la edición póstuma de dicha obra complementan la labor emprendida en el volumen inicial. José Quiñones Melgoza contribuye al rescate bibliográfico con “Composiciones poéticas neolatinas en el *Triunfo Parténico*”, donde proporciona la transcripción, traducción y exégesis de los poemas en latín de diversos autores incluidos en el *Triunfo*.

Jorge Ruedas de la Serna explora, asimismo, la poesía. En “Sigüenza poeta”, sugiere que éste comenzó a apartarse de los modelos del Cisne Cordobés quizá a partir de un “deseo de creciente rigor, de mayor profundidad del concepto sin perder la belleza de la imagen”. Examina más adelante la oposición a la lírica culterana de la preceptiva de Francisco Leitão Ferreira, quien ya durante el siglo XVIII propuso en su *Nova arte de conceitos* una poética que, basada en las ideas de Emanuele Tesauro, “se distanciaba de Góngora privilegiando el concepto, pero sin romper con sus recursos formales”. De allí, Ruedas de la Serna pasa a considerar el significado del prólogo del *Paraíso occidental*, que ha sido visto como una inconsecuencia en el sistema poético de Sigüenza, y al cual se interpreta aquí a la luz de la supe-

ditación constante de la agudeza “al concepto para hacerlo más resplandecer, además de la verosimilitud en la mimesis de la realidad”. Finalmente, Ruedas de la Serna pondera los valores literarios de *Primavera indiana*, sobre todo los que lo identifican como panegírico. Este artículo resulta enriquecedor en tanto que incursiona en un aspecto insuficientemente investigado de Sigüenza y señala su eclecticismo lírico, patente también en el *Primero sueño* de sor Juana.

Y casi de manera inevitable ha aparecido el fantasma de la jerónima. Con éste, el de Antonio Núñez de Miranda, aunque —como expresa María Águeda Méndez en su libro *Secretos del Oficio*— “no sólo de confesarla vivió”. Cristina Ratto escudriña, pues, en “Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora en el episodio novohispano de la ‘Querella de las mujeres’” las posturas de dichos escritores en la controversia que sobre la capacidad intelectual de la mujer, su función social y su identidad se ventiló de 1300 a 1700 en ciertos textos europeos y americanos. La autora analiza el pasaje de tal “querella” en la Nueva España a partir de la célebre *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* y la carta al padre Núñez, de sor Juana; la *Distribución de obras ordinarias y extraordinarias del día para hacerlas conforme al estado de las señoras religiosas*, de Antonio Núñez de Miranda, y el *Paraíso occidental*, de Sigüenza. Ratto llega a la conclusión de que éste “considera que la culminación de la condición femenina se encuentra en la virginidad, el silencio y la obediencia, y que la capacidad racional de la mujer se limita al ejercicio y consecución de estas virtudes como modelo de conducta moral”. El escrito de Ratto se inscribe en el conjunto de los recientes esfuerzos que intentan vislumbrar las



estrategias discursivas femeninas en los Siglos de Oro.

También sobre Sigüenza y Antonio Núñez de Miranda —aunque con distinto enfoque— versa “Correspondencia entre el orden del cielo y la armonía terrestre: censuras y aprobaciones de Antonio Núñez de Miranda a los Almanagues de Carlos de Sigüenza y Góngora” de María Dolores Bravo Arriaga. La autora, quien ya antes se ha ocupado de ambos personajes, como consta en algunos de sus artículos recopilados en *La excepción y la regla*, en la primera parte de este homenaje y en *El discurso de la espiritualidad dirigida. Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana*, en esta ocasión trata de los nexos del Sigüenza autor de almanagues con el Núñez de Miranda calificador del Santo Oficio. Hace notar que “las licencias a los impresos virreinales constituyen un género por sí mismas, que en su brevedad codifica a la perfección un discurso que refleja fielmente la preocupación que el Estado novohispano sentía por la palabra escrita y su influjo ideológico en la sociedad”. Bravo asienta que de la autoría de Sigüenza se conserva un ejemplo atípico del género: una aprobación a la *Estrella del Norte de México* de Francisco de Florencia, en la cual el erudito criollo se abstrae en la discusión misma del asunto guadalupano para sólo al final recordar el texto objeto de su comentario. Líneas abajo, Dolores Bravo enfoca las peculiaridades de las censuras de Núñez de Miranda a los almanagues de Sigüenza, censuras cuya preocupación central radicaba en delimitar la ortodoxia. Los almanagues, lunarios o pronósticos de temporales, aclara Bravo, “eran en realidad calendarios [...] que consignaban mes por mes los diversos fenómenos astronómicos [...] pronosticaban algunos fenómenos na-

turales [...] se señalaba, naturalmente, el santoral completo y las principales fiestas religiosas [...] se daban consejos de salud”. Pero la sección más peligrosa a los ojos de los censores se ubicaba en el Juicio del Año: puesto que su materia colindaba con la astrología judiciaria o de adivinación, podía ser fácilmente malinterpretado por aquellos a quienes Núñez de Miranda reconocía como plebe. Dolores Bravo aporta consideraciones valiosas para la comprensión de las censuras y las aprobaciones por medio del análisis de la transformación de las complejas relaciones entre el ilustre jesuita y el sabio que nunca dejó de lamentar su expulsión de la Compañía.

Anna More elucida en “La patria criolla como jeroglífico secularizado en el *Teatro de virtudes*” otras manifestaciones discursivas de cara al poder. Descifra los “jeroglíficos” sugeridos tanto por el arco triunfal que Sigüenza ofreció en la plaza de Santo Domingo al virrey marqués de la Laguna en 1680, como por su correlato verbal, el *Teatro de virtudes políticas*. Basado en la reelaboración de ciertos personajes prehispánicos, el texto-acontecimiento fue erigido, según la autora, como un planteamiento de paradigmas alternativos, una legitimación de la elite criolla y una vía conceptual diferente de la ideada por sor Juana en el arco de la Plaza Mayor y en el *Neptuno alegórico*.

Un fenómeno similar indaga José Pascual Buxó en “El *Triunfo Parténico*: jeroglífico barroco”. Compuesto para dejar constancia “de la ‘prevención, adorno, pompa y fastuosidad’ con que la Universidad Mexicana celebró en 1682 y 1683 el misterio de la Inmaculada Concepción de María”, el *Triunfo* ostenta un carácter híbrido, según Pascual Buxó. Tras una dilucidación del uso de la *ekphrasis* o descripción literaria de las

obras de arte, el autor explica la naturaleza emblemática del *Triunfo* a partir de las tesis que sobre los jeroglíficos egipcios sustentaron Horapollo y Atanasio Kircher, quienes los convirtieron en “verdaderos ideogramas y no, como realmente eran, representaciones fonéticas convencionales”.

En otra vertiente se manifiestan las preocupaciones de los especialistas que se aproximan en este volumen a la obra de Sigüenza desde el terreno de la historia. Kathleen Ross puntualiza en “Sigüenza y Góngora y Suárez de Peralta: dos lecturas de Cortés” en qué sentido el *Tratado del descubrimiento de las Indias y su conquista* y la *Piedad heroica*, obras separadas por un siglo, testifican el proceso de construcción de una identidad criolla a la vez que el viraje del discurso hacia una prosa barroca.

Iván Escamilla González investiga en “El Siglo de Oro vindicado: Carlos de Sigüenza y Góngora, el conde de Galve y el tumulto de 1692” la actitud del cronista frente al virrey, cuya evidencia permanece en el relato que de los acontecimientos del 8 de junio ofreció en *Alboroto y motín de los indios de México*, donde contradujo la versión expuesta en las cartas de los “vasallos mexicanos”. Mediante un escrutinio de la situación política y social de la época, Escamilla esclarece las formas aparentemente contradictorias en que Sigüenza entendió a la población indígena, y que se originan en la diferencia de lo que significaron los indios prehispánicos y los de finales del siglo xvii en el sentir de los criollos. Finalmente, Escamilla menciona los vínculos del conde de Galve con Cristóbal de Villalpando, cuya famosa vista de la Plaza Mayor nació de la misma causa que *Alboroto y motín*: dar una buena imagen del gobierno del conde de Galve a la Corona española. La tentativa,

acota Escamilla, no fructificó en ninguno de estos casos.

Eliás Trabulse expone en “*Itinerarium Scientificum*: de Alejandro Fabián a Carlos de Sigüenza y Góngora” su punto de vista acerca del tránsito de las ideas herméticas del jesuita Atanasio Kircher hacia el pensamiento moderno en la Nueva España. Las labores astronómica y matemática de Sigüenza, apunta, atestiguan la puerta a la modernidad en el campo de la ciencia virreinal, y marcan un divorcio del *Itinerarium Exstaticum* de Kircher, los escolios de Gaspar Schott y su utilización anacrónica en la pluma del sacerdote poblano de ascendencia genovesa, Alejandro Fabián. El autor del ya clásico *El círculo roto* brinda en este caso una seria disquisición sobre la función específica de Sigüenza en la historia de la ciencia novohispana.

Enlazada con su actividad científica, se halla la trayectoria académica de Sigüenza. Germán Viveros expone en “Sigüenza y Góngora y su proyecto de vida universitaria” cómo, expulsado de la Compañía de Jesús en 1667, el futuro sabio buscó su manutención en fuentes sucedáneas, como el beneficio de las capellanías y la elaboración de almanaques, para posteriormente ocupar la cátedra de astrología y matemáticas en la Real y Pontificia Universidad, a partir de 1672. Viveros da seguimiento al proyecto universitario de Sigüenza, siempre problemático a causa de factores como su ausentismo y la amplia gama de sus preocupaciones intelectuales.

Antonio Rubial e Iván Escamilla revisan en “Un Edipo ingeniosísimo. Carlos de Sigüenza y Góngora y su fama en el siglo xviii” la manera en que los ilustrados y preilustrados novohispanos percibieron las actividades de este anticuario, historiador, cien-

tífico y sabio. Dan noticias de algunos autores contemporáneos de Sigüenza que se refirieron a su “museo” o colección, tales como su sobrino Gabriel López de Sigüenza, el franciscano fray Agustín de Vetancurt, el jesuita Francisco de Florencia y el viajero napolitano Giovanni Francesco Gemelli Careri. El repertorio, integrado según el mismo López de Sigüenza por manuscritos, códices, mapas, documentos en náhuatl y en castellano y una biblioteca de cerca de quinientos volúmenes, comenzó a dispersarse a la muerte de su dueño, anotan Rubial y Escamilla. Sin embargo, precisan, su fama perduró hasta principios del siglo XIX. Ofrecen datos acerca de los cambios que sufrió la fama del Sigüenza historiador de las antigüedades indígenas en la opinión de personajes como Lorenzo Boturini, el bibliógrafo José de Eguiara y Eguren, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia y el jesuita Francisco Javier Clavijero, para después adentrarse en el otro gran tema historiográfico de Sigüenza —el de las apariciones guadalupanas— y la polémica con Francisco de Florencia. Tras levantar un inventario de los pareceres de los dieciochescos sobre las actividades científicas

de Sigüenza, Rubial y Escamilla concluyen que éste pareció a los intelectuales del siglo XVIII “el erudito virtuoso y crítico, el dadivoso coleccionista que gastó su peculio para salvar los manuscritos antiguos de la incuria, el generoso investigador que compartía con sus colegas sus tesoros, el solitario científico cuya fama fue la única que trascendió las fronteras del reino de la Nueva España”. En fin, el “Edipo ingeniosísimo” que dijera Eguiara y Eguren. El descifrador de enigmas y el codificador de emblemas.

A la imagen de don Carlos de Sigüenza y Góngora, despojada de toda idealización pretérita, se consagran los afanes de estas miradas presentes. Sus perspectivas son las de nuestros tiempos. No de manera gratuita en la portada del libro que se ha venido reseñando aparece un pegaso que emprende el vuelo hacia los astros: el emblema con el que Sigüenza aludía al “alma del hombre novohispano vuelta a lo sublime”, según reza la segunda de forros. Mas no el mismo pegaso “del Barroco, sino el de la pintura simbolista contemporánea [...] para significar con ello la actualidad y vigencia de este gran polígrafo mexicano”.