

## *Nuevos títulos* *del Instituto de Investigaciones Estéticas*

En los últimos días de mayo de 1995, la Facultad de Filosofía y Letras organizó una pequeña feria del libro, en el curso de la cual este instituto presentó ocho de sus más recientes títulos. Además del número anterior de *Anales*, en el maratón de mesas redondas fueron comentados el cuarto volumen de la *summa* sobre el pintor Juan Correa, el último trabajo de José Guadalupe Victoria, la *opera prima* de Renato González Mello, las memorias de tres de los coloquios de historia del arte organizados anualmente por el IIE y, en fin, la reedición del clásico de Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*. Asimismo, fue dada a conocer la colección "Videos del Arte de México", producidos al alimón por el IIE y Televisión Universitaria. Un mes antes, en el propio recinto del instituto, se había presentado el libro póstumo de Marta Foncerrada. A continuación se publican algunos de los textos leídos en dichas presentaciones.



*Cacaxtla.*  
*La iconografía*  
*de los olmeca-xicalanca*  
de Marta Foncerrada de Molina

Edición de Emilie Carreón Blaine,  
1993, 191 pp., ils

por  
BEATRIZ DE LA FUENTE

Este año, Marta Foncerrada de Molina hubiera cumplido treinta años de pertenecer al Instituto de Investigaciones Estéticas. Son

ya cerca de veinte los que han transcurrido desde el accidental descubrimiento de las pinturas murales en Cacaxtla, que habrían de transformar y darle nuevo sentido a la vida profesional de Marta. Y estamos próximos a que se cumpla, el 25 de mayo, el octavo aniversario de su fallecimiento.

Los aniversarios tienen como característica esencial llamar a los recuerdos; por ello, y por la cercana amistad que unió gran parte de nuestras vidas, he preferido recuperar ahora algo de ella en una semblanza personal y académica. Dejo a mis colegas que anotaron, prologaron y revisaron esmeradamente el último libro que escribiera, los comentarios sobre el propio texto y que son el motivo que nos congrega.

Nuestra amistad se inició a temprana edad, cuando cursábamos la primaria; se estrechó en los difíciles años de secundaria, y así continuó en la preparatoria, salvo por la diferencia en los bachilleratos. Ella quería estudiar filosofía; por mi parte, habría de cursar medicina. Ninguna cumplió las metas propuestas en la adolescencia. Marta, después de breve estancia en un instituto privado, se fue a vivir con su familia a Salamanca, Guanajuato. Yo, si bien ingresé a la Facultad de Medicina, a partir del tercer año pasaba las tardes en Mascarones, escuchando las clases milagrosas de Paco de la Maza, y las muy eruditas y fascinantes de Justino Fernández.

Ambas nos casamos, con escasa diferencia de unos meses, antes de consolidar algún proyecto de estudios firme. Poco tiempo después resolvimos, de común acuerdo, estudiar historia del arte. Por razones de conveniencia nos inscribimos en la Ibero, cuando ocupaba lo que es hoy día el restaurante San Ángel Inn.

Recuerdo mi decisión por acercarme al arte prehispánico desde que nos dio clase Raúl Flores Guerrero, miembro que fue de este instituto y que falleció en Nueva York a temprana edad. Marta tuvo una preferencia más específica: conocer y analizar el arte del mundo maya. Esta inclinación, de ambas, nos acercó, y años más tarde habría de vincularnos definitivamente con el Instituto de Investigaciones Estéticas.

En septiembre de 1963 —yo el día 10, Marta el día 11— recibimos el grado de maestría en Historia de las Artes Plásticas por la UNAM; el presidente del jurado de los dos exámenes fue Justino Fernández.

Vidas paralelas, experiencias compartidas, estrechos lazos humanos nos unieron afectivamente y dejaron profunda huella en

la madurez humana y profesional. Nacieron los hijos y fuimos comadres recíprocas: ella me bautizó a Magdalena, yo lo hice con Pedro. Un accidente le arrebató a Martita, cuando la niña tenía poco más de dos años. Fueron tiempos difíciles y amargos que, sin embargo, reforzaron en Marta una legítima ambición por alcanzar plenamente sus metas profesionales.

Ya había demostrado la excelente calidad de su quehacer como investigadora en el acucioso estudio historiográfico y en el hondo análisis arquitectónico sobre Uxmal, tesis profesional publicada con el pie de imprenta del instituto y que llevó por título *La escultura arquitectónica de Uxmal*. Creo que en este primer libro establece la metodología iconográfica a la que, en fechas posteriores, habría de atender con igual rigor. Emplea para ello lo mismo razones de estilo que la consideración de influencias interactivas entre la escultura arquitectónica del Puuc y la de otros sitios, que conformaron estilos que bien podrían llamarse “secundarios” o “marginales”. Es un libro que ilumina no sólo las tenidas como “verdades históricas”, como es el caso de la liga de Mayapán, sino que, ya en el campo de la estética, establece la autonomía de Uxmal en relación con los vigorosos estilos mayas de la península de Yucatán. Acaso, y consecuente con su personalidad y gusto particular, Marta busca y encuentra la voluntad hacia la síntesis y hacia la abstracción, de modo tal que aclara cómo el lenguaje del Puuc se distancia notablemente del homocentrismo que se advierte en el arte maya clásico de las Tierras Bajas.

Otro trabajo suyo de gran envergadura, en el cual colaboró Sonia Lombardo de Ruiz, es el de *Vasijas pintadas mayas en contexto arqueológico*. Catálogo Fue publicado en 1979, cuando yo estaba al frente de la

Dirección General de Publicaciones. Libro clásico por su contenido y por su factura, en él se definen 522 tipos de vasijas y fragmentos procedentes de México, Guatemala, Belice, Honduras y El Salvador. Es ahora fuente de consulta indiscutible entre los mayistas y los profesionales en el estudio del universo prehispánico.

Para entonces, Marta Foncerrada de Molina había asentado su personalidad al consolidar una familia; era madre de tres hijos, Miguel, Pedro y Augusto, hoy día hombres cabales y distinguidos a quienes legó luminoso ejemplo. Su personalidad académica había alcanzado un firme nivel: sabía cómo plantear sus inquietudes y el modo de profundizar en ellas, en un momento en el que se comprendía muy poco del universo de los mayas prehispánicos.

Después de la publicación del libro sobre las vasijas, y con el deseo de realizar una más amplia investigación, Marta se dio a la difícil tarea de estudiar los dioses prehispánicos en el códice de Dresden; de ello dan cuenta varios artículos publicados en *Anales*. Recuerdo bien las horas de consulta y de trabajo con la asesoría de nuestro respetado amigo el doctor Heinrich Berlin, quien, por cierto, falleció días antes que mi amiga Marta. Las dos lo llegamos a querer como parte nuestra; a pesar de su difícil carácter —según dicen otros— con Marta y conmigo fue siempre generoso y cálido en su trato. Algún día habré de narrar con detalle algunas anécdotas de la vida de Berlin que presenciamos Marta y yo: por ejemplo, su pleito silencioso con el maestro Ruz l'Huillier, o su calculada indiferencia por el renombrado olmequista Michael D. Coe, a quien, con absoluta ingenuidad, Marta y yo llevamos un día a su casa.

Cuando en 1975 se descubrieron los

murales de Cacaxtla, su pasión y entrega profesional hacia ellos fue tal, que su vida académica se vio determinada hacia su estudio y comprensión. Marta dictó conferencias, publicó artículos, consultó a las autoridades en el campo, utilizó todas las herramientas de investigación que tuvo a su alcance —incluyendo los espléndidos dibujos de José Francisco Villaseños, historiador del arte y maestro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas—. Marta sabía que se enfrentaba a un hallazgo espectacular; quería entenderlo con su mente clara y sentirlo con sus emociones profundas, para que otros, muchos, lo vieran y lo comprendieran. Es así que Marta se involucró totalmente con las pinturas de Cacaxtla, y con el rigor que le era inherente se abocó a comprenderlas desde distintas perspectivas.

Hoy damos cuenta de su trabajo, inscrito dentro del currículum de un doctorado que nunca llegó a obtener en el papel, y que se convirtió en libro gracias a la espléndida labor de Emilie Carreón, quien anotó todo el texto de Marta, y de la esmerada labor de edición y diseño a cargo de Jaime Salcido y Romo y Danilo Ongay Musa. Refrendamos también la importancia primordial de la lucha que emprendió Marta en el conocimiento acertado de la historia del arte del pasado, de esa historia que da sentido a lo que hoy día somos y a lo que esperamos ser.

La historia del arte prehispánico, en la cual se inscribe el trabajo de Marta Foncerrada de Molina, es resultado de una pasión y de una labor ordenada por recuperar nuestro pasado; su objetivo es otorgar sentido histórico a nuestro presente.

Marta falleció el 25 de mayo de 1988. Yo estuve con ella el día 23. Después de su muerte se han publicado dos trabajos suyos:

*Las figurillas de Jaina en el Museo Nacional de Antropología*, volúmen IX del *Corpus Antiquitarum Americanensis*, estudio analítico de 40 figurillas de Jaina en el Museo Nacional de Antropología, y el que ahora presentamos con el pie de la institución universitaria a la cual perteneció por 23 años.

No quiero terminar sin recordar la dedicación de Marta a la docencia. Se inició en la Escuela de Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana, impartiendo cursos de arte moderno —que compartíamos— y los de su muy especial dedicación: de metodologías para la historia del arte. He de decir que formó a varias generaciones en esta difícil tarea del conocimiento. Posteriormente se incorporó al cuerpo docente del posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras. Ahí impartió, durante más de 20 años, cursos monográficos sobre temas diversos de arte prehispánico y encauzó a muchos alumnos interesados en el campo.

Marta, como ser positivo que fue, dejó un importante vacío entre sus amigos, así como en el ámbito de los estudios prehispánicos. Su labor no es aislada; se encadena con la mía —fuimos vidas paralelas hasta su fallecimiento en 1988— y se continúa, acaso perpetúa, con las siguientes generaciones, al colaborar en el avance por el reconocimiento del valor singular del arte, que nos sustenta desde el remoto pasado precolombino.



*Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*

de Marta Foncerrada de Molina

Edición de Emilie Carreón Blaine,  
1993, 191 pp., ils

por

EMILIE CARREÓN

Cuando tuve mi primer contacto con los materiales que habrían de constituir el libro que hoy se presenta (manuscrito, notas e ilustraciones), sólo sabía de Marta Foncerrada de Molina por la lectura de sus trabajos como brillante prehispanista. No tuve el honor de ser su alumna ni la oportunidad de conocerla personalmente, pues cuando acaeció su muerte apenas comenzaba mis cursos de maestría en la Facultad de Filosofía y Letras.

Sin embargo, al revisar esos materiales, llegué a conocerla en cierta medida, y sé que aprendí mucho de ella. Tuve, pues, un acercamiento a su método de investigación, lo que me permitió conocer a fondo su obra al consultar exhaustivamente sus ficheros y biblioteca, siempre en busca de datos que aclararan las dudas y confusiones inherentes a toda obra póstuma.

En 1991, el comité editorial del Instituto de Investigaciones Estéticas me asignó la difícil tarea de preparar, para su edición, lo que hubiera sido la tesis doctoral de Marta Foncerrada. Lo primero que se me pidió fue revisar el manuscrito y cotejar las notas con la bibliografía, pues en lecturas previas del texto, hechas por miembros del comité edi-

toial, se habían señalado problemas en el aparato crítico.

Después de mi primera intervención, se acordó la necesidad de capturar nuevamente el texto, labor en la cual recibí el importante apoyo de Araceli Santillán. Este paso se efectuó por tres razones fundamentales: 1) para mejor ordenar y capitular el texto, se cambiaron algunos párrafos de lugar y se hicieron capítulos más cortos; 2) para ratificar o rectificar cada una de las notas, se eliminaron notas repetidas y se fusionaron otras al sistematizar, y 3) para completar y conformar la bibliografía que ahora acompaña a la obra, se unificó el sistema de registro y se añadieron algunos estudios citados en el texto.

Posteriormente, el manuscrito pasó a una corrección de estilo efectuada por Teresa Silva y se elaboraron los índices que acompañan esta edición (onomástico, geográfico y de los personajes y signos de las pinturas).

Las ilustraciones también presentaron dificultades pues se necesitaba ordenar y revisar el material gráfico de que disponíamos. Marta Foncerrada encargó muchos dibujos y acuarelas de la pintura de Cacaxtla, por lo cual primero tuvimos que seleccionar, entre el *corpus* de imágenes, aquellas que, al parecer, ejemplificaban mejor los planteamientos de la autora. Como suele suceder, faltaban algunas de ellas. Para solucionar este problema, se usó el material gráfico de los artículos de la autora sobre Cacaxtla, y se mandaron a hacer dibujos con Francisco Villaseñor, que había trabajado con Foncerrada en el registro de la pintura mural del sitio y ejecutó las detalladas copias con base en los calcos originales, que ahora acompañan al libro. En cuanto a las fotografías de los murales, éstas fueron

tomadas por Rafael Donis. Para facilitar la consulta de la obra, se incluyó a su vez una lista de ilustraciones, con sus respectivas referencias bibliográficas.

Llegar a conocer y entender Cacaxtla no es tarea fácil. Por un lado, porque es un sitio del Epiclásico (650-900 d.C.), una etapa del desarrollo mesoamericano que apenas comienza a comprenderse y, por otro, porque los documentos escritos que se refieren al sitio son muy tardíos, de hecho fuentes de la época colonial. Por lo tanto, para su estudio de Cacaxtla, Foncerrada utilizó fundamentalmente los documentos más valiosos, es decir, las pinturas mismas.

El sitio resguarda cuatro conjuntos de murales: el Templo Rojo y el Recinto de Venus, de reciente descubrimiento (que por cierto no conoció en su totalidad la maestra Foncerrada), y las pinturas de los edificios A y B, el Mural de la Batalla, el Hombre Pájaro y el Hombre Jaguar de los muros sur y norte, así como el Hombre Jaguar y el Danzante de las jambas norte y sur respectivamente. *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca* presenta una de las primeras interpretaciones de este último conjunto de pinturas.

Al considerar el lugar de la obra de Marta Foncerrada entre los estudios de Cacaxtla que se han publicado hasta el momento, se hace patente que el planteamiento al cual llegó sigue siendo vigente después de más de una década de estudios.

Mediante la clasificación y el análisis de los elementos que integran cada diseño, la autora encontró en las pinturas una síntesis de escrituras regionales y estableció las relaciones de similitud y diferencia que dichos elementos guardan con el resto de la producción artística mesoamericana, anterior y con-

temporánea a Cacaxtla. Al señalar en las pinturas elementos iconográficos procedentes de Xochicalco, Oaxaca, Veracruz y Teotihuacan, la autora propone una confluencia de varios sistemas de escritura de origen espacio-temporal diverso, generalmente derivados de la iconografía teotihuacana y expresados en un estilo maya por artistas itinerantes.

Como lo confirman los nuevos descubrimientos del sitio y los recientes artículos que a menudo toman éste planteamiento como punto de partida, es válida su tesis referente a la fuerte influencia teotihuacana en Cacaxtla, debida, a su vez, a patrones de interacción cultural entre la población local, olmeca-xicalanca (procedente de la chontalpa tabasqueña), y grupos olmeca-xicalancas y mayas teotihuacanzados que emigraron a Tlaxcala tras la caída de Teotihuacan.

Los varios artículos escritos por Marta Foncerrada referentes a Cacaxtla, lo mismo que este libro, son clara muestra de un conocimiento profundo de las culturas mesoamericanas que sólo se logra después de muchos años de estudio y trabajo. Con estas bases, al conocer las pinturas de Cacaxtla, poco después de su descubrimiento a mediados de 1970, la autora reconoció, como sus colegas, los elementos mayas pero también logró distinguir los no mayas (teotihuacanos), y adelantó propuestas sólidas que en un futuro serán tomadas en cuenta, en forma determinante, por el juicio historiográfico que de este trabajo, sin duda, se hará en el futuro.



*Orozco,*  
*¿pintor revolucionario?*  
de Renato González Mello

1995, 97 pp., ils (Cuadernos de Historia del Arte, 45)

por

CONRADO TOSTADO

Hace algunos días fui a un café concurrido, en el sur de la ciudad, con un bulto de libros y papeles sueltos, entre ellos el *Orozco* de Renato González. Dejé la mesa un instante y, al volver, no encontré el ejemplar. Interrogué a los meseros; con seguridad, alguien lo robó. Bien vistas las cosas, ese acto resume mi comentario: el interés del estudio de Renato González rebasa los círculos estrictamente académicos.

Su tema, desde luego, no podría ser más especializado. En el fondo, y para decirlo de un modo pedestre, se trata de un problema de inventario. Con todo, su escritura no sólo redime su tecnicismo, sino implica una toma de posición frente a la teoría y la crítica de arte —aunque temo, al decir esto, ofender la discreción del autor.

Desde sus “Agradecimientos”, salta a la vista la minucia de Renato González al escribir. Sin embargo, su escrúpulo no lo exime de cordialidad, incluso de humor, lo cual es todavía más raro. Ya con esto, define una actitud. Sospecho que con la eliminación de barbarismos y tecnicismos, frecuentes en los ensayos académicos, muestra sus dudas ante la pretensión científica de los estudios de arte. Por lo menos marca su alejamiento de las diversas corrientes derivadas del estructura-

lismo, el cual, si no estoy atrasado de noticias, aún tiene crédito en las universidades.

Casi en cada línea de su ensayo, Renato González se compromete con un tipo de argumentación. Abandonó el modelo matemático, predominante en las ciencias, para adoptar un procedimiento más bien socrático. Pero al decir esto me adelanto.

¿Qué guía a Renato González en su argumentación? Su fidelidad a las preguntas y su desconfianza en todas las respuestas. Para comenzar, de las propias. El título de su libro es una pregunta, ¿pintor revolucionario?, y su "Conclusión" incluye una duda, pues en la página 85 escribe: "Así, los cuadros *debieron* hacerse entre 1926 y 1928" (subrayado mío).

Su ensayo, en cierto modo, es una acumulación de conjeturas, similares a las del ajedrez. Sus preguntas son rápidas y precisas. Sus respuestas, al parecer, son trámites para formular nuevas preguntas. Casi siempre, sus respuestas comienzan con frases como "es probable que...", "no creo que...", "si esto hubiera pasado aquello otro habría sucedido".

A la larga, este juego de preguntas fuertes y respuestas a medias crea una estética (que es, por cierto, comparable a la de Oiozco). Por un lado, su escritura es un claroscuro entre lo que se sabe y lo que se ignora. Por el otro, provoca una intriga que, en ciertos pasajes, se asemeja a la de los cuentos policíacos (o "cuentos de racionio", como prefería llamarlos Pessoa). Además, contiene una nota de reflexión sobre sí misma que, a mi manera de ver, le otorga una gracia especulativa. Por ejemplo, en la página 32 escribe: "Hasta aquí, he seguido un método que parece alegato judicial." O bien, en la página 26: "Este texto podría concluir diciendo que *Despojo humano* es una escena de la revolución [...], pero decir esto es nada, pues no he demostrado que..." Incluso esta oración de la

página 28: "Son pruebas difíciles de refutar, pero no irrefutables, y confío en que las razones que presentaré en contra también sean sólidas."

Esta estética de la argumentación, de estirpe socrática —frases del tipo que acabo de citar se encuentran, en abundancia en los diálogos que Platón puso en boca de Sócrates— es ajena al pensamiento sistemático. Y, por cierto, no excluye al gusto. En la página 29 Renato González escribe: "Habría hipótesis para explicar todas esas incongruencias y mantener los años aceptados para los óleos, *aunque muy rebuscadas*" (subrayado mío). O bien, en la 31: "Siempre es posible que ocurriera así, pero encuentro más fácil pensar que..."

Anoto que sus gustos apuntan hacia la facilidad, la sencillez y la solidez. Quiero decir, hacia el sentido común, del cual se han alejado, por ejemplo, los seguidores de Derrida.

Ahora bien, su estética revela el aspecto más entrañable del libro: una ética, no sólo implícita en el pie de igualdad con el cual Renato González se dirige a sus lectores —de donde nace su argumentación, es decir, el diálogo—, sino en su decoro de ensayista. Su rigor no es el de quien se da mañas para escribir ideas irrefutables, ni el resultado de un espíritu miope, sino la vigilancia de alguien que desconfía de los excesos del yo y quiere trazar sus propios límites. Renato González eligió como límites, no a sus intereses, sino a los demás. Argumentar, finalmente, es conceder al otro la misma oportunidad que a sí mismo.

Por otro lado, su minucia es un síntoma de su respeto hacia las cosas —otro límite del yo—. Por una inmerecida casualidad, ocupó el lugar que Renato González dejó vacío en el Museo de Arte Carrillo Gil y

puedo asegurar que cualquiera de nosotros se hubiera contentado con añadir, sobre el inventario, un signo de interrogación a la cifra 1915, en lugar de disertar, a lo largo de cien cuartillas y varios meses, acerca de las probabilidades de esa fecha.

Por último, quizá su obstinado respeto a los límites que él mismo se impuso lo haya llevado a asumir una actitud rebelde frente a la arrogancia y el autoritarismo —la cual, por cierto, también comparte con Orozco—. En la escritura de su ensayo está implícito un enfrentamiento entre la persona y el poder —así sea el de los sistemas teóricos—. Él mismo expresa, en la página 32, su desagrado por quienes hablan con orgullo: “justo el tipo de verdades tan a todas luces ciertas que, bajo su *autosuficiencia*, esconden problemas serios” (subrayado mío).



*Encuentros y desencuentros  
en las artes. XIV Coloquio  
Internacional de Historia del Arte*  
compilación de Pablo Escalante Gonzalbo

1994, 357 pp., ils. (Estudios de Arte y Estética, 34)

por

PABLO ESCALANTE GONZALBO

En el fondo, cualquier reflexión sobre la cultura mexicana —e hispanoamericana en general— es una reflexión sobre el mestizaje. Detrás de esa hilera de conceptos creados por la antropología, como aculturación, convergencia, sincretismo, está una misma pregunta: ¿cómo se mezclaron, o mejor aún,

cómo se fueron mezclando aquellas ideas, aquellas técnicas, aquellas gentes? Imagino a un negro, nacido en la ribera del Congo, que observa una corrida de toros en la plaza de Veracruz, mientras come un tamal. La historia que ha juntado todos esos ingredientes es apasionante.

I

Pero la cultura de los países coloniales es más que una mezcla de ingredientes exóticos. Cuando Félix Báez habló del sincretismo, allá en Veracruz, dijo algunas cosas muy interesantes. Me doy cuenta ahora, porque entonces, debo confesar, estaba distraído con tres cosas, a saber: la guayabera de Báez, planchada del lado derecho pero arrugada del lado izquierdo; las anotaciones que hacía en una tarjetita el secretario de cultura del estado de Veracruz, como si fuera a tomar todo aquello en cuenta para el próximo plan de desarrollo, y finalmente el zapato de un compañero del instituto, que pateaba insistentemente mi respaldo. En fin, ahora que releo a Báez descubro entre sus líneas ideas muy importantes. Él dijo, entre otras cosas, que el sincretismo debía verse no como una mera reunión de ingredientes o síntesis de conceptos, sino como una reinterpretación realizada a partir de símbolos distorsionados.

Creo, con Báez, que es indispensable estudiar los procesos de distorsión y adaptación de los componentes originales para entender las culturas híbridas: no la forma gótica ni la pincelada mixteca, sino el proceso de alteración de todo aquello desarraigado de su contexto.

Esa distorsión no es siempre resultado de un conjunto de accidentes, o de una serie de actos involuntarios. En ocasiones, y



muy especialmente en el ámbito de la producción artística, hay cierto grado de conciencia y debate detrás de la asimilación de los rasgos culturales. A eso se refirió Dallal cuando habló del Ballet Nacional de México. Guillermina Bravo, Federico Castro y otros bailarines explican con detalle el modo en que iban aprendiendo, seleccionando y adaptando a la experiencia mexicana los recursos técnicos en boga; y, en particular, cómo se asimiló en México la técnica Graham, tras un proceso de selección y adaptación a la sensibilidad, las posibilidades técnicas y los hábitos de los cuerpos mexicanos.

Pero, ¿cómo es ese irse mezclando? Y ¿qué huellas quedan del ensamblaje, de la articulación, de la mezcla?

Muchos investigadores de la cultura y el arte hispanoamericanos se han interesado en el problema de discernir los orígenes étnicos y territoriales de los componentes de las manifestaciones que estudian

Cuando Julio Estrada sube al coro de la pequeña iglesia de Cuentepec, en Morelos, y encuentra un viejo teponaztlí, ve en ello —quiero pensar— una metáfora de lo que ocurre con la música campesina mestiza en su conjunto: una música, al decir de Julio, que revela su herencia indígena en la fuerte presencia de la percusión como fondo, claramente perceptible, por ejemplo, en los golpes de la tambora en cualquier banda de pueblo.

También Olga Sáenz, cuando contempla las danzas de la Semana Mayor en Veracruz, percibe la tradición indígena en el son del tambor, y la tradición africana detrás de requiebros y disfraces.

Dicen los que saben de música que el legado africano en la música mestiza es muy notable. Hay quienes afirman que incluso el

arco zumbador, usado en sus bailes por los tepehuanes de las barrancas de Durango, deriva de algún instrumento africano. Cuando imagino aquellas barrancas, y al hipotético negro cimarrón guareciéndose en sus fragosidades, mientras enseña a los indios a hacer música a su manera, pienso una vez más que la historia que ha juntado todos esos ingredientes es fabulosa.

La primera mesa del coloquio veracruzano, denominada “Lo propio y lo ajeno”, concluyó para mi gusto con una bonita lección. Se había venido hablando de lo europeo, de lo africano, de lo indio como vertientes de cuya mezcla surgían culturas híbridas. Pero nada se había dicho de los múltiples hibridismos y mestizajes que cada una de aquellas tradiciones lleva dentro de sí.

Arturo Pascual habló de la ciudad de El Tajín, hacia el año 900 de nuestra era. El arte de El Tajín, en aquellos años, refleja la confluencia de dos tradiciones y dos iconografías: una procedente de la sierra, quizá totonaca, y otra de arraigo local, posiblemente huasteca. Con una delicadeza típicamente suya, Pascual encuentra, en la súbita presencia de la figura del maguey en los bajorrelieves de El Tajín, el dato que revela la presencia de los montañeses advenedizos y de su líder 13 Conejo. Si Pascual piensa que hubo varios soberanos 13 Conejo y yo creo que fue un solo monarca el que llevó el nombre, es una discusión doméstica que casi no viene a cuento.

## II

Pero no fue iniciativa de los indios, ya se sabe, ir a Castilla para aprender catecismo, ni los africanos de Angola escogieron tomar aquellos barcos de vómito y muerte para conocer el Brasil. La historia del mestizaje es

indudablemente una historia con guerra, lucro, poder y otras miserias.

El vencedor, el más poderoso, el más rico, se constituyó en centro de un sistema que buscaba supervisar en su provecho. El destino de los países colonizados era el de convertirse en la periferia de ese sistema que los incorporaba para subordinarlos.

Una de las mesas del coloquio se dedicó al análisis de la relación centro-periferia, en el terreno de la cultura y de las artes.

Aracy Amaral, colega brasileña, se refirió a la manera en que los grandes centros artísticos envejecen y se debilitan cuando se encierran en sí mismos y dejan de nutrirse de los valores periféricos; decaen, pues, víctimas de su propia arrogancia. Los Estados Unidos, satisfechos por el reconocimiento mundial de su liderazgo en el arte pop, representan un ejemplo de ese encierro potencialmente decadente. Pero Amaral no contempla un desenlace fatal en este caso. Intuye que la apertura estadounidense al arte y los valores periféricos, específicamente hispanoamericanos, entraña un deseo genuino de acercarse para romper el aislamiento.

También Olivier Debrouse se refirió a la apertura estadounidense, lo que llamó “un diálogo transcultural”. En su ponencia celebra que las universidades, museos y centros culturales de los Estados Unidos, antes reservados a la cultura anglosajona, abran hoy sus espacios a manifestaciones culturales mexicanas. De acuerdo con esa postura optimista, vivimos en un tiempo propicio para la revaloración de muchas producciones culturales, pues la actitud posmoderna —dice Olivier— busca liquidar las fronteras entre las construcciones culturales hegemónicas y las subalternas.

Óscar Olea, para mi gusto con menos ingenuidad, propone más que celebrar. “El actual —dice Olea— es un momento excep-

cional que puede permitir el resurgimiento de las expresiones locales sin la imposición prescriptiva de los centros, precisamente porque éstos se han vuelto difusos.”

Hoy dubitativos o difusos, el hecho es que los centros de poder existen y han marcado la historia moderna, la historia del mundo. Sería absurdo negar el peso que han tenido en la cultura de los países coloniales las influencias, las imposiciones y las modas de los grandes centros.

En alguna parte del coloquio, Arnulfo Herrera criticó a la historiografía nacionalista por crear la falsa imagen de una poesía genuinamente americana en la época colonial. El afán de aquella historiografía por afirmar la originalidad de lo nuestro le impedía ver el hecho que Herrera presentó en forma categórica: “salvo unos cuantos rasgos [...] la literatura novohispana es un eco de la literatura española.” Y aún más rotundamente pregunta: “¿se les puede llamar mexicanas o peruanas a las manifestaciones de la cultura española en México o Perú?”

Que las creaciones americanas en ocasiones hicieran eco o reflejaran las del Viejo Mundo era inevitable y, en muchos casos, fue el propósito explícito de los colonizadores que así ocurriera. Llamar a las tierras americanas Nueva Vizcaya, Nueva Granada o Nueva España es un buen testimonio de ese propósito.

Juana Gutiérrez y Rubén Romero expusieron un ejemplo interesante de esa búsqueda por crear en los reinos de ultramar realidades análogas a las europeas: se refirieron a la iniciativa, probablemente de Pedro de Gante, de nombrar a las principales iglesias de los barrios indios de México con los nombres de algunas de las principales iglesias de Roma: San Juan de Letrán, San Sebastián, San Pablo y Santa María la Redonda.

## III

Cuando empecé a preparar esta presentación pensé que no era prudente elogiar o favorecer a una sección del libro frente a las otras; y que debía tratar de no manifestar mi gusto o disgusto por ciertos trabajos. Pero es inevitable. Si estuviera haciendo una reseña de la ciudad de Zitácuaro a un grupo de turistas potenciales no podría limitarme a decir “ésta es la plaza, ahí está el mercado municipal, aquélla es la terminal de autobuses”. Tendría que manifestar mis impresiones y decir algo así como “La alameda de Zitácuaro es fresca y verde, y las copas de sus árboles se pueblan de alegres zanates al llegar la tarde”. Porque es la noticia de que en Zitácuaro hay verdor y zanates lo que moverá a los turistas a emprender el viaje, estoy seguro. Entonces no puedo evitar, ni quiero, algunos énfasis.

En este punto de mi texto venía un extenso comentario sobre una de las ponencias, que me parecía y me sigue pareciendo un desafío intelectual enorme, puesto que la he leído tres veces sin lograr comprender nada, además de haberla escuchado en su versión original, húmeda todavía, en Veracruz. Claro que era de mal gusto ponerme a decir cosas horribles de una de las ponencias, aunque no dijera el título, así que suprimí el texto, con lo cual en esta parte de la página queda un blanco equivalente al silencio.

Ahora quisiera referirme a ciertas páginas de este libro que para mí son como la alameda de Zitácuaro. Hay una sección que prefiero

sobre las otras; consta de ocho ponencias y ocupa casi la mitad del volumen. Se le dio a esta sección el título de “Tránsito cultural” y en ella se habla de caminos y veredas, de puentes y garitas, del trasiego de mercancías, de bandidos, de mulas y ferrocarriles. Es un vistazo a la historia y cultura de los caminos de México, desde la época prehispánica hasta los años veinte de este siglo.

En el primer trabajo se habla de la comecapal que —según las fuentes del siglo XVI y la experiencia del autor— produce el mecacal en la frente después de unas horas de marcha. Se habla de veredas antiguas, de mercaderes rapados, del cargamento de totopos y pinole con que se alimentaban las caravanas; de posadas y mesones prehispánicos, de camastros de paja improvisados en lo alto de los riscos, para dormir a salvo de las fieras. Y se habla de los bandidos, temible forajidos del México precolombino.

Aurelio de los Reyes, por su parte, se refiere también a los bandidos, y a los chichimecas: las dos amenazas que condujeron a levantar y mantener un sistema de construcciones defensivas en la ruta minera de Zacatecas a México. Con su combi nueva y unos guaraches más bien antiguos, Aurelio recorrió incontables veces el viejo camino real y sus bifurcaciones, midiendo distancias, identificando pequeñas cabañas en lo alto de los montes, desde las cuales se disparaban rústicos arcabuces para avisar a las haciendas y presidios de la proximidad del peligro. Me consta el entusiasmo del investigador, así como la novedad de la combi y la antigüedad de los guaraches, porque lo acompañé en algún viaje. Pero siempre me he preguntado lo siguiente: si es un rasgo de la idiosincrasia mexicana que las personas encargadas de vigilar acostumbren distraerse mirando las flores, silbando a las muchachas y conversan-

do con algún compadre, ¿cómo se habrán sentido a salvo los pobladores y viajeros de los valles, cuya seguridad estaba en manos de algún somnoliento sargento de barba crecida? Sólo hay dos respuestas posibles: una, los ataques de cazcanes y románticos bandidos eran muy frecuentes y exitosos; y dos, nuestra idiosincrasia no había cuajado todavía.

Las seis ponencias restantes fueron obra de seis muy jóvenes investigadores veracruzanos, afiliados al Instituto Veracruzano de Ida Rodríguez, y muy apegados a su tierra y a sus costumbres.

Zully Tocavén se refirió a los viajes decimonónicos de Veracruz a México, al polvo que tragaban los viajeros de la diligencia, al agua que se filtraba en el interior de los carruajes cuando llovía, a las razones por las cuales el afamado Hotel Mexicano pasó a llamarse Hotel Diligencias, como lo conocemos hoy. También habló de bandidos, y de nubes de zopilotes que sobrevolaban el puerto y mantenían las calles más o menos limpias.

Horacio Guadarrama se valió del caso de un viajero de apellido Heller para ahondar en el tema de los viajes del siglo pasado. La sorpresiva presencia de los jaguares acechantes en los caminos, la agilidad de los vaqueros mexicanos para atraparlos, la lastimosa y lenta marcha de las mulas por los arenales, el desdén de los viajeros por el puerto de Veracruz: “Cualquier otro lugar de México —decía el viajero Heller— me parecería más apropiado para una ciudad que esta horrible costa yerma.”

Lo que el viajero no explica, o quizá no comprende, es que Veracruz no estuvo ni está donde está porque esa franja de la costa sea hermosa —aunque a algunos nos lo parece—, sino por sus espléndidas posibilidades comerciales.

Hay una ponencia que explora, por cierto, el florecimiento del mercado en ese nudo de la red del comercio mundial que fue Veracruz. En la calurosa plaza de Veracruz podía conseguirse, a fines del siglo XVIII, lo mismo listón de Granada que medias de Barcelona, hilos de Flandes, gorros de seda, sombreros de paño y de castor. Lo mismo cacao de Cartagena que abundantes productos del sur de la Nueva España, venidos de los puertos fluviales de Tlacotalpan y Alvarado: calabaza, yuca, camote, plátano...

Esta investigadora que habla del mercado en Veracruz es muy prolija en detalles y recoge datos insólitamente menudos: si quieren ustedes saber en que fecha dejaron de usarse el hacha y el machete para partir la tortuga de mar, lean el libro. Al parecer, el serrucho, capaz de cortes más finos, sustituyó a los otros utensilios por disposición del ayuntamiento.

En fin, casi voy a terminar diciendo que hay una ponencia que se refiere a la irrupción del ferrocarril en las rutas de intercambio. Esta ponencia la escribió un colega nativo de Tierra Blanca, muy cercano por lo tanto a la cultura ferrocarrilera. 1873 es la fecha en que el ferrocarril entra silbando a Veracruz. Algún periodista, un poco poeta, exclamó en aquella histórica ocasión: “Espectáculo horriblemente hermoso.”

El arribo de las vías férreas fue el responsable de múltiples cambios, entre ellos, el declinar de Tlacotalpan: un poblado cuya principal razón de ser era el comercio fluvial. Eso hemos de agradecerle al ferrocarril, el haber congelado a Tlacotalpan en el tiempo.

También resultó algo poeta una de las ponentes veracruzanas que se refirió al carnaval y al baile en el cruce de caminos portuario. Dice ella: “el tranvía llegaba a Villa del Mar repleto de trabajadores y empleadas domésticas perfumadas de narciso negro que

iban a bailar danzón, al que se entregaban en un frenesí interminable”.

En esta ponencia queda clarísima la vocación veracruzana por la música y la fiesta. Hasta la gente decente se aficionó al danzón, gracias al arduo trabajo de músicos como Joséito Vueltiflor y su orquesta, que en tiempos de don Porfirio mareaba el aire porteño con su son. La misma sociedad que bailaba con los timbales del negro Charles vio llegar el espectáculo del beisbol —y el beisbol pegó con fuerza en Veracruz. Pero en el puerto hasta el beisbol llevaba música, y no empezaba un partido antes de que los Chinos Ramírez tocaran unos cuantos danzones e interpretaran *La reina mora*.

Allá en la Siria hay una mora  
que tiene los ojos negros. ¡Ay mora!  
acábame de querer,  
no me martirices tanto.



*Los discursos sobre el arte.  
XV Coloquio Internacional  
de Historia del Arte*  
compilación de Juana Rodríguez Haces

1995, 474 pp., ils.  
(Estudios de Arte y Estética, 35)

por  
GEORGES ROQUE

Tengo un recuerdo muy agradable del coloquio de Taxco. Acababa de llegar a México y no estaba acostumbrado a lo que me parecía un lujo con respecto a lo que son los colo-

quios en Europa. Es una paradoja que en un país del Tercer Mundo, como México, haya más recursos (por lo menos había antes de la devaluación) para manifestaciones intelectuales como un coloquio, de los que hay en países primer mundistas como Francia. En Francia, estar invitado a un coloquio, sin ser una vaca sagrada, implica pagar su boleto para ir hasta donde tiene lugar el coloquio, pagar su estancia (hotel y comida) y a veces hay que pagar también un derecho de inscripción para poder hablar. Cuento esto para explicar la sorpresa de llegar a Taxco, en un hotel elegante, con alberca, con una vista excepcional sobre la ciudad, en un cuarto amplio y bonito. Todo esto era para mí una novedad. Además, el coloquio se llevó a cabo en el hotel mismo; es decir, que uno podía retirarse un momento para descansar y regresar luego a la sala de conferencias. La otra sorpresa de este coloquio es que por fin salió la memoria. Hay que agradecer a Ena Lastra y a todos los y las que trabajan con ella por la labor que hicieron, para que salgan a la luz todas las publicaciones pendientes.

Ya evoqué el lugar precioso donde tuvo lugar el coloquio. Falta precisar que la organización también quedó perfecta, gracias al trabajo que hizo Leticia López Orozco. Además de las condiciones ideales para trabajar, discutir e intercambiar ideas en un marco tan agradable, me gustó mucho el tema de este coloquio. Quiero decir que como tema para un coloquio de historia del arte, se trata sin duda del mejor tema posible. ¿En qué sentido? Me explico. Cuando era chico, en la escuela, una de las tareas que me gustaban, pero al mismo tiempo me daban más miedo, eran las disertaciones, esa especialidad francesa. Mi temor era el juicio final del profesor: “fuera del tema”. Todos los esfuerzos para pensar, documentarme, argumentar, re-

dactar, eran reducidos a la nada, por esta frase terrible: "fuera del tema." Ahora bien, en el caso de este coloquio, esto no puede ocurrir, afortunadamente, porque cualquiera que sea el discurso, se trata de un discurso sobre el arte, es decir, precisamente el tema del coloquio, que era "Los discursos sobre el arte". Por eso digo que el tema es el mejor de todos los temas, puesto que nada puede quedar fuera. Y ahora mismo, puedo decir todo lo que me dé la gana, o casi, como lo que estoy diciendo; e igual mi discurso va a ser un discurso sobre los discursos sobre el arte.

Ahora bien, ¿cómo organizar este discurso, es decir el mío, en la medida en que me pidieron ser breve? Necesitaría mucho tiempo para analizar todos los discursos sobre el arte que constituyen la memoria. ¿Qué hacer, entonces, en unos minutos? Lo que les propongo es entonces una breve reflexión acerca de los discursos sobre el arte, apoyándome en la introducción del libro, misma que presenta las cuatro mesas en las cuales se distribuyeron las ponencias.

Uno de los problemas que me interesan, en efecto, con respecto al tema de los discursos sobre el arte, es el de la tipología, es decir, cómo clasificar los discursos, qué tipo de discurso se puede hacer sobre el arte o, más generalmente, cómo pensar las relaciones que se pueden establecer entre el universo del arte y el universo del discurso. Una de las formas de esbozar esta tipología es clasificar los discursos sobre el arte desde el punto de vista del grado de distancia entre el arte y el discurso. Vamos a empezar así por la diferencia más grande, para luego ver los discursos que tratan de acercarse al arte, y reducir así la distancia entre ambos universos.

Una doctrina es la de la inconmensurabilidad entre arte y discurso sobre el arte. Según

esta concepción, el arte está más allá del universo del discurso y ningún discurso puede llegar hasta el corazón del arte, es decir, hasta su significado íntimo, profundo. Habría así una diferencia entre arte y discurso que es irreductible. La paradoja, que no es una paradoja, es que el discurso sobre la imposibilidad de hacer un discurso sobre el arte, este discurso, pues, es un discurso sobre el arte, diferente de los demás discursos, pero también un discurso y, además, es un discurso muy difundido que nunca ha tomado en cuenta la famosa última frase del *Tractatus* de Wittgenstein.

Otro, menos radical, nos dice que para poder hablar del arte no es válido cualquier discurso. El arte tiene su especificidad, de tal suerte que, para poder respetarla, hay que utilizar otro discurso que presente una semejanza con el arte. De ahí el privilegio, no de la vista, sino de la escritura, tanto poética como literaria, como manera de acercarse mejor a la obra. Predomina aquí cierta idea de la mimesis. Es decir, que un poema o un texto literario pueden ser paralelos al arte, imitando su ritmo por ejemplo. De ahí el interés por las relaciones entre arte y literatura, lo que constituye una de las mesas del coloquio. Sin embargo, esta concepción presupone que todos los discursos sobre el arte no son válidos sino solamente unos, los que pertenecen también a la esfera de lo artístico. Así, sólo los poetas y los escritores serían capaces de hablar de manera adecuada del arte, lo que desplaza la separación entre arte y discurso; en este caso, la separación está entre el mundo del arte (incluyendo la literatura) y el mundo de los historiadores del arte, quienes no podrían hablar correctamente acerca del arte.

La categoría siguiente es la que admite el discurso del historiador del arte como una aproximación válida. Más precisamente, esto

significa que la posición del discurso frente al arte no se plantea como algo problemático. El discurso sería así la manera más “natural”, digamos, de hablar sobre el arte. En esta categoría entra la mayoría de los discursos sobre el arte, desde la mera descripción de un objeto artístico hasta la utilización de enfoques interdisciplinarios, lo que cubre dos de las mesas del coloquio.

El caso de la descripción es muy interesante porque se ha considerado durante largo tiempo como el grado cero del discurso sobre el arte, la parte objetiva y preliminar del trabajo del historiador, previa al análisis y la interpretación. En realidad, sabemos que las cosas no son tan sencillas, y que no se pueden oponer descripción e interpretación como dos momentos distintos, dos etapas en el proceso del análisis de una obra. Esta actitud supone una adecuación perfecta entre, por una parte, la imagen o la obra y, por otra parte, su descripción, como si el describir fuera algo transparente. Sin embargo, describir es ya interpretar, traducir el lenguaje visual (o auditivo) al lenguaje verbal, con todo lo que esto implica. Pretender hacer descripciones para luego hacer interpretaciones significa muy a menudo olvidar el hecho de que el lenguaje no es neutral; es olvidar que describir es hacer entrar lo visual (o lo auditivo, en el caso de la música) dentro del universo del discurso.

Esto lleva a otra actitud, que considera el quehacer del historiador del arte como un metalenguaje, lo que es el tema de la última de las cuatro mesas con las que contaba este coloquio, y que tenía por nombre “Forma y metalenguaje: problemas de percepción y de traductibilidad”. Esto, sin embargo, plantea un problema. Para mí, traductibilidad y metalenguaje son dos cosas distintas. ¿Qué es la traductibilidad sino la conciencia de la

dificultad de hacer de un discurso sobre el arte, es decir, de utilizar el lenguaje verbal para traducir o transcribir el lenguaje visual o auditivo? Se trata pues de problemas de lenguaje, no de metalenguaje.

Los problemas de metalenguaje los veo más bien en el hecho de hacer un discurso sobre el discurso sobre el arte. Analizar, por ejemplo, cómo se ha hecho la descripción de una obra o bien comparar las descripciones que se hicieron de una misma obra en dos o más épocas distintas. Hay algo posmoderno en esta postura con respecto al arte; posmoderno en el sentido de Umberto Eco, cuando dice que un posmoderno no dice “te amo”, sino “te amo como lo decía Humphrey Bogart a Ingrid Bergmann en *Casablanca*”. El problema con el metalenguaje es que, como solía decir Lacan, no hay metalenguaje. En efecto, en el caso que nos interesa aquí, el historiador que piensa hacer un metalenguaje hace solamente otro lenguaje, otro discurso. Hay una trampa con lo del metalenguaje: la de creer evadirse de la esfera del lenguaje o, en este caso, del discurso sobre el arte, elaborando un metalenguaje, pero esto es solamente una idea tramposa para no asumirse como sujeto de la enunciación.

En fin, habría un último nivel: el que implica un acercamiento más grande entre arte y discurso, es decir, considerar que no hay una diferencia tan grande entre arte y discurso, puesto que *el arte también es un discurso*. Esta actitud, sin embargo, necesita ser matizada. Hubo una corriente dentro de la semiología, al final de los años setenta, que decía, precisamente, que, dada su importancia, el lenguaje verbal —“lo interpretante de todos los sistemas semióticos”, como decía el lingüista Emilio Benveniste— podía considerarse como una base sólida para hacer también

una semiología de lo visual. Sin embargo, esta actitud consistía en abolir toda diferencia entre arte y discurso, al considerar al arte como un universo expresivo cuyo significado se podría reducir al discurso lingüístico.

Hoy en día, una de las tareas más urgentes que nos espera consiste, creo yo, en considerar que el arte sí es un discurso, pero sin tratar de reducirlo al discurso lingüístico. Que este último sea lo principal, no significa que haya que considerarlo como modelo. Habría que volver a escribir, de otra manera, *El pensamiento visual* de Arnheim y considerar al arte como *otra* forma de discurso. Eso significa dejar de considerar el discurso lingüístico como modelo absoluto y tratar de ver qué forma de racionalidad tiene el arte, si se considera la palabra “discurso” en su sentido de *logos*. A mí me parece que hemos exagerado mucho la diferencia entre lo visual y lo verbal, pensándola como diferencia entre lo emocional y lo racional. Ahora bien, hay muchas formas de racionalidad; el discurso verbal es una de ellas, aun si todavía es dominante. En este sentido, analizar el arte como argumentación (lo que me propongo hacer por mi cuenta en los meses que vienen) es una manera de mostrar que hay algo de discursivo en el arte, lo que es una manera de contribuir a minimizar la diferencia, en buena parte ideológica, entre arte y discurso.

Hasta aquí he considerado varias posibilidades de discurso *sobre* el arte. Sin embargo, hay que insistir, para terminar, sobre lo que implica la preposición “sobre” en el sintagma “discurso sobre el arte”. La distancia entre discurso y arte está ya presente por el simple hecho de tomar como punto de partida la idea de que el discurso se construye “sobre” el arte. Esto significa que el discurso tiene una posición dominante, la de contem-

plar el arte y hablar “sobre” él; esto significa también implícitamente que el discurso sería privilegio ... del discurso. Lo que se pierde con esta concepción es el hecho de que el arte también se sirve del discurso. En este sentido, faltaría considerar, para voltear esta posición tradicional, la postura del arte *sobre* el discurso. En efecto, la distancia (bastante artificial) entre discurso y arte nos impide ver que el arte utiliza y transforma el discurso, lo que se pone de manifiesto entre, digamos, el arte emblemático del barroco y las instalaciones de Gary Hill.



*Juan Correa: su vida y su obra.  
Repertorio pictórico. Tomo IV,*  
compilación de Elisa Vargaslugo

1992, 2 vols , ils.



*Un pintor en su tiempo. Baltasar  
de Echave Orio*  
José Guadalupe Victoria

1994, 391 pp , ils. (Monografías de Arte, 23)

por

FRANCISCO VIDARGAS

El día de hoy acudimos, convocados por la afortunada labor editorial que viene realizando el Instituto de Investigaciones Estéticas, a la presentación “en sociedad” —como diría don Luis González— de nuevos y vastos estudios sobre dos artistas pertenecientes a la



llamada escuela mexicana de pintura: Baltasar de Echave Orio y Juan Correa.

Desde mi infancia, siempre me he sentido atraído por el mundo novohispano, por sus personajes y sus obras, a tal grado de haber llegado a escribir algunas notas marginales, siempre apoyado en los historiadores modernos del arte. Esto me ha permitido confirmar —lo que ustedes bien saben— que todavía hay gran cantidad de lagunas que impiden tener una correcta valoración de muchos artistas y sus trabajos. Los estudios monográficos sobre pintores de la Nueva España siguen siendo escasos, pudiéndose aún contar con las manos.

Ambiciosa e invaluable, sin duda alguna, es la labor académica que han realizado, desde hace más de treinta años, historiadores del arte novohispano como Xavier Moysén, Manuel González Galván, Jorge Alberto Manrique y Elisa Vargaslugo. Sus investigaciones y enseñanzas, sustentadas siempre en el historicismo tradicional, han venido “llenando huecos”, como lo señaló tiempo atrás la doctora Vargaslugo, aclarando enigmas y episodios del arte mexicano. A todos ellos los une, al igual que a nosotros, una pasión común: el amor por el arte. Sin embargo —insistimos en ello— muchas preguntas siguen sin respuesta.

En nuestros días, dentro de la especialidad se maneja gran diversidad de posiciones teóricas. Los actuales historiadores del arte vienen abriendo nuevas directrices, desde el historicismo tradicional hasta el análisis formal, iconológico, iconográfico, sociológico y documental de las obras. Esto ha permitido la aparición de numerosas investigaciones originales, ampliándose los conocimientos sobre la pintura novohispana.

Los libros que hoy celebramos, fruto de la estrecha relación académica mantenida

por la doctora Elisa Vargaslugo y el maestro José Guadalupe Victoria, son claro ejemplo de dos metodologías paralelas que a veces resultan contrarias, pero que siempre, al final, se complementan: la historia del arte tradicional y “erudita” (como la señalan algunos) y la sociología del arte.

Por un lado, nos encontramos con la historia del arte sustentada en el estudio de las fuentes, la correcta atribución de autores, obras y temas, además de la precisa datación de las mismas; y, por el otro, con el estudio del permanente diálogo entre la sociedad, sus costumbres, su economía y su arte, que analiza —como recomendaba Damián Bayón— “casos únicos para compararlos incansablemente los unos con los otros y de ahí tratar de obtener una nueva luz”.

Así, gracias a la infatigable labor de estos dos destacados miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas, transitamos por dos momentos claves en el desarrollo del arte mexicano: el manierismo culto y el espléndido primer barroco. Dos modalidades artísticas —“marbetes” según Bayón y el propio Victoria— que en realidad fungen como santo y seña —anota el maestro Jorge Alberto Manrique—, permitiéndonos “transitar por una realidad que sólo así es aprehensible”.

Siguiendo su orden de aparición, nos referiremos inicialmente al *Repertorio pictórico* de Juan Correa, investigación interdisciplinaria que contó con el esfuerzo de muchos de ustedes y cuyo tomo primero esperamos sea publicado pronto, incluidos los nuevos hallazgos pictóricos de los que dará cuenta la doctora Clara Bargellini.

Hace siete años publiqué una pequeña nota en la que hacía referencia a los avatares editoriales que, en aquel momento, venía enfrentando la titánica investigación sobre *Juan Correa: su vida y su obra*, realizada por

miembros del seminario de arte colonial de la Facultad de Filosofía y Letras, bajo la dirección de la doctora Vargaslugo. En aquellos tiempos sólo se encontraban circulando los volúmenes dedicados al *Catálogo pictórico* (tomo II) del artista novohispano, mientras que los demás dormían plácidamente en los talleres de impresión.

La reposada manufactura de la investigación, sin prisas por darla a la luz pública —tal como recomendaba epistolariamente a sus amigos el escritor Italo Calvino—, permitió el enriquecimiento de la biografía de Correa, dándole mayor realce a su abundante producción artística mediante la ampliación del inventario de su obra y el conocimiento de su taller. Además, gracias a la documentación obtenida en archivos mexicanos, se pudo establecer, por fin, que Correa fue un pintor mulato nacido hacia 1646 y fallecido (según documento localizado por el maestro Rogelio Ruiz Gomar) en 1716.

Los dos libros del tomo IV incluyen textos que amplían generosamente la visión que, hasta ahora, se había tenido sobre el desarrollo de la pintura barroca mexicana en el siglo XVII, además de su correlación plástica e iconográfica con los trabajos pictóricos españoles de la época. En un ambicioso intento de reconstrucción de las propuestas iconográficas e iconológicas abordadas por Correa en sus obras, se incluye el estudio de veintiséis temas devocionales: los afamados arcángeles y ángeles, el fervor mariano, los santorales masculino y femenino, las alegorías cristológicas y eucarísticas, así como la iconografía franciscana.

También fueron incluidos seis apéndices que dan cuenta de nuevos hallazgos pictóricos y documentales, además de recientes atribuciones y desmentidos, junto con rectificaciones al catálogo.

Al respecto, leyendo los diversos apartados que se incluyen a lo largo de los dos tomos, me quedó la impresión de que no fueron revisados y actualizados algunos trabajos sobre temas devocionales (teniendo en cuenta que habían sido entregados para su publicación hace más de quince años) y, por tanto, se dejaron fuera las últimas aportaciones documentales y bibliográficas que, por el contrario, sí fueron recogidas en el tomo III, *Cuerpo de documentos*, trabajado acertadamente por el doctor Gustavo Curiel.

En cuanto al aspecto editorial, lamento que a un estudio de tal envergadura no se le haya hecho justicia, procurando una mejor reproducción fotográfica, tan necesaria para los investigadores mexicanos y extranjeros, puesto que muchas obras se encuentran en lugares de difícil acceso. Por último, sigo pensando que la inclusión de un solo tema pictórico para las portadas (el Jesucristo resucitado de *La Asunción de la Virgen*, que se localiza en la sacristía de la catedral de México), propicia confusión entre los tomos ya publicados. Y hablando de la catedral, ¿qué habrá pasado con el lienzo titulado *Alivio de un cura devoto*, realizado por Correa en 1672 y desaparecido el año pasado del recinto metropolitano?

El segundo estudio que hoy se comenta, titulado *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*, tiene como indudable antecedente el libro que el propio José Guadalupe Victoria dedicó a *Pintura y sociedad en Nueva España, siglo XVI*. En el de reciente aparición, al igual que en el primero, se evidencia claramente el deseo del investigador por aplicar nuevas metodologías para el análisis de las expresiones artísticas novohispanas; posición crítica poco compartida hasta ahora por otros estudiosos del tema.

Siguiendo los pasos de su otro maestro, Damián Bayón, el autor pretendió internarse en las pautas establecidas por la sociología del arte, a fin de enriquecer y corregir los diversos puntos de vista que, a lo largo del tiempo, se han vertido en torno a Baltasar de Echave Orio y su obra. Intentando llevar a cabo un estudio “distinto [...] de los que estamos acostumbrados a ver en el medio mexicano”, se vale de otras disciplinas afines (como la literatura) para fundamentar su tesis y así lograr un acercamiento novedoso a la pintura novohispana del siglo XVI.

La primera parte del texto, contemplado por el autor como tiempo histórico, intenta profundizar no sólo en la sociedad mexicana del siglo XVI y en un lugar preciso, la ciudad de México, sino que recrea ampliamente —aunque sin tomar en cuenta trabajos contemporáneos al suyo— el panorama cultural de toda esa primera época novohispana.

El estudio aborda, al igual que en el trabajo anterior, el papel desempeñado por la iglesia (gracias al concilio de Trento) como rectora de las manifestaciones artísticas sacras, y de los gremios en la formación de los futuros artífices. A la primera le dedica especial atención, buscando una mejor comprensión de la *política de las imágenes* en la que estuvieron inmersos los artistas del siglo XVI. Tampoco olvida mencionar el ambiente artístico que predominaba en la ciudad de México y, por consiguiente, la relación que tuvo Echave Orio con los pintores que le antecedieron, además de sus contemporáneos.

Un aspecto que, quizá, Victoria debió haber trabajado un poco más es el concierne al deslinde de su producción pictórica con respecto a la de sus hijos, Baltasar y Manuel de Echave Ibía, así como de la de su nieto, Echave y Rioja. Al respecto,

lamentó nuevamente que el autor no haya tomado en cuenta investigaciones cercanas a la suya, como la que tiempo atrás se viene realizando en Zamora sobre “Los Echave, una familia de artistas de la Nueva España”, principalmente el texto sobre Manuel de Echave.

Una segunda parte, dedicada al tiempo artístico, analiza la producción del pintor vascongado asentado en la Nueva España. Examina rigurosamente tanto propuestas iconográficas e iconológicas como soluciones plásticas que, pese a estar marcadas por la ideología contrarreformista, nos muestran la autonomía de su ingenio.

“La buena crítica de arte —señala el poeta francés Claude Roy—, la crítica verdaderamente penetrante, es aquella que penetra, en efecto, las obras.” Y José Guadalupe lo supo hacer, captando la intención expresiva de ciertos fragmentos de la totalidad pictórica.

De los géneros pictóricos de Echave Orio, el investigador destaca los desnudos y retratos, y abunda en su consideración señalando la “osadía” del artista al pretender “ir más allá” y exaltar la belleza del cuerpo (como en el desaparecido San Sebastián del altar del Perdón, en la catedral), además de rescatar la individualidad de los personajes (el San Ignacio de Loyola en la sacristía de la iglesia de La Compañía, Guanajuato). La calidad pictórica “y la intención expresiva” de estos lienzos —concluye José Guadalupe— “sentaron las bases de la fortuna crítica de Echave Orio”.

En algunas composiciones de desnudos y retratos, el investigador cree advertir “el grito callado, reprimido, ahogado de un individuo, antes que artista, ser humano”; grito reprimido ante la institución eclesiástica, que un siglo después se transformará en

la sonrisa irónica, burlesca, de sor Serafina de Cristo —como nos lo ha revelado recientemente Elías Trabulse—, quien dirige una misiva “poco respetuosa” al obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz.

Al final, José Guadalupe aprovecha las conclusiones para disentir, nuevamente, de los “calificativos abusivos” que tanto molestaron a Damián Bayón. Así, cuestiona la idea de estudiar la producción artística novohispana considerándola una escuela, puesto que “cada uno de los artistas, aunque trabajaran dentro de los mismos lineamientos técnicos e ideológicos y utilizaran el mismo repertorio iconográfico, logró una expresión propia, personal y siempre apegada a los propósitos de la Iglesia”. Lamento que los dos ya no se encuentren con nosotros, puesto que esto impide que sus métodos de desciframiento de las obras artísticas fortalezcan, estemos de acuerdo o no con ellos, la historia del arte mexicano.

Por último, quiero señalar el acierto de una bibliografía de carácter interdisciplinario, en la que figuran trabajos que muchas veces no son considerados por este tipo de estudios, poniéndolos en su justo valor.

Sin lugar a dudas, los volúmenes que hoy presentamos son dos de las más destacadas aportaciones de los últimos años para el estudio del arte novohispano. Los dos trabajos nos dan el placer —parafraseando a Severo Sarduy— de saber y entender al arte mexicano, pero sobre todo “de entender con la claridad del más moderno saber”.



### *La catedral de México*

de Aurelio de los Reyes

Guión de Rogelio Ruiz Gomar y Gustavo Curiel, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas-Televisión Universitaria, 1994 (Videos del Arte de México), fotografía en color y en blanco y negro, 27 minutos

por

GUSTAVO CURIEL

Papel nada fácil es reseñar esta noche (y salir bien librado) mi participación en una empresa de carácter interinstitucional en la que se conjuntaron numerosos intereses y un gran equipo de personas; a saber: dos direcciones universitarias, cinco directores de los videos, siete guionistas, varios editores, un productor, iluminadores, tramoyistas, traductores, locutores, un pianista, un diseñador, etcétera, etcétera. Aunado a este carácter variopinto, que marcó la realización y producción de la serie que se presenta, si algo caracteriza al público que esta noche nos acompaña es la heterogeneidad: hay entre nosotros funcionarios universitarios, compañeros de la academia, amigos, estudiantes y un buen número de personas interesadas en la comercialización del proyecto que hoy se hace realidad.

Así pues, ante la imposibilidad real de armar un discurso coherente, donde pudiera destacar las bondades del video como medio novedoso para hacer llegar a un público más amplio las investigaciones que realizamos los miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas, pensé que lo más conveniente sería

contar a ustedes mi participación en esta aventura académica, es decir, la elaboración de un guión y sus problemas. Empero, debo advertir que ni esto lo hice yo sólo, pues compartí con mi amigo y colega Rogelio Ruiz Gomar la experiencia de escribir el guión que sirve de sustento a las sugerentes imágenes del capital monumento que nos ocupa, la catedral de México.

Ahora bien, abordar desde cualquier perspectiva a este crucial monumento, suma y reflejo de nuestro devenir histórico y artístico, complicaba aún más mi participación en este honorable *presidium*. Del guión y los problemas de su elaboración acordamos de antemano se ocuparía el maestro Rogelio Ruiz Gomar, y de las imágenes que sustentan lo escrito por nosotros no puedo hablar *in extenso*, puesto que las van a poder ver en unos minutos más. O sea que el asunto de redactar estas líneas se tornó muy complejo; más de lo que yo esperaba. Por ello he preferido hablar, si ustedes me lo permiten, de las entretelas de la realización, de todo aquello que no se ve en el video de la catedral y que forma ya parte de su historia interna.

Comprenderán que al momento de planear el proyecto, el trabajo con el doctor Aurelio de los Reyes me resultara una actividad un tanto cuesta arriba, tanto por su reconocido profesionalismo a nivel mundial en cuestión de imágenes y por el prestigio que se ha ganado a pulso como historiador del cine, así como por su amplio y sólido conocimiento en cuestiones iconográficas del pasado de México. Un segundo punto que pesaba sobre mis espaldas como una loza era la imagen que estaba en juego al intentar hacer, los investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas, un novedoso producto avalado por la UNAM —donde, como

ya dije, se conjuntaban multitud de intereses y no pocas personalidades.

Cabe advertir que mis compañeros y yo, estamos acostumbrados a hacer libros y artículos tradicionales, nunca antes habíamos intentado llevar a otros medios de expresión nuestras investigaciones. ¿Cómo entonces adecuar las fichas, las notas, los papeles y los polvorientos archivos, de donde arrancamos al pasado la información que nos permite reflexionar, a una cinta magnética donde se suceden en un tiempo, que no es el nuestro (el del historiador al hacer su oficio), imágenes con color, movimiento, voz y música? Tal vez mi mayor sorpresa fue que los viñetas, los alarifes, los veedores de los gremios, los pintores y los doradores de retablos, figuras con las que mantengo una relación de complicidad ya conocida, casi familiar, podían moverse y hablar, cobrando ante nuestros ojos la vida que no tenían en las albas páginas tipográficas del libro tradicional.

Debo confesar que la perspectiva de trabajar con el doctor De los Reyes me aterraba: los que lo conocemos sabemos de su obsesión por lo perfecto, de su inglesa puntualidad y, ¿por qué no decirlo?, de su productiva neurosis laboral y descomunal capacidad para enfrentar el trabajo. Entonces me dije: seguro nos cita para trabajar a las cuatro y media de la mañana y pretende que a esa infausta hora uno piense y, lo que es aún peor, que lo haga en forma coherente. Porque antes de que el alba rompa, Aurelio ya tiene varias horas de estar funcionando en perfecta compatibilidad con sus cinco sentidos; es antes del amanecer cuando, según sus propias palabras, se trabaja y piensa mejor, se tiene la mente lúcida y clara. Para una persona nocturna, léase el que esto escribe, que empieza a despertar y a sentirse bien a las siete de la noche, la perspectiva

del trabajo matinal era un horror, comparable solamente con alguna de las doce hercúleas empresas impuestas al héroe tebano, que entre otras cosas matara al león de Nemea.

¿Cómo poder compaginar horarios disímbolos de funcionamiento con pensamientos coherentes, si es que yo los tenía? Si considero que mal escribo, ¿cómo trasladar a la catedral y a su arte, no a un papel sino a una cinta de imágenes, con tiempos y voces que no eran los míos? Cuando escribimos cualquier texto, los investigadores de Estéticas no pensamos musicalmente, salvo —claro está— nuestros colegas musicólogos. Ahora había que sugerir música, buscar la concordancia entre la palabra, la imagen y el sonido armónico, tarea, en este último aspecto, que para una persona sorda musicalmente hablando, o sea yo, era una empresa casi imposible. Debo aclarar que Aurelio se encargó en su totalidad de esta parte del video; para fortuna nuestra.

#### *El seminario y las sesiones de trabajo*

Como primer paso formamos un seminario de trabajo bajo la dirección de Aurelio de los Reyes. Los noveles y entusiastas integrantes fuimos citados, en horas decentes, a ver y volver a ver los productos que circulaban en el mercado. Algunos de nosotros incluso recurrimos a grabar de la televisión nacional, norteamericana y europea horas y horas de programas culturales hechos por la BBC de Londres, la Smithsonian de Washington y la nacional empresa Televisa, con el objeto de conocer la manera como abordaban los temas del arte y la historia otros realizadores. Se trataba, en pocas palabras, de saber qué era lo que queríamos y qué lo que no para

nuestros videos. Algo que constantemente nos hacía notar Aurelio era la ineficacia de ciertos videos, pues en lugar de mostrar imágenes del arte retrataban al investigador, léase intelectual, quien por lo general es un calvo con largas barbas y gruesos lentes como fondo de botella.

En algunos videos, de hecho, además del enfermizo culto a la persona que detenta el conocimiento, no había nada agradable de ver. Como historiadores del arte —decía Aurelio— no podíamos permitirnos este impune atentado, perpetrado por algunos directores en contra del noble valor de las imágenes. Después de estas largas sesiones teníamos claro lo que queríamos: deseábamos que nuestro video estuviera lleno de ángeles músicos, de vírgenes barrocas con paños sobrevolando, de retablos estípite dorados, de vistas antiguas y modernas de la catedral, de escenas íntimas —como aquella en que una recatada y religiosa mujer mete su mano en una de las pilas de agua bendita de la catedral para santiguarse y quedar limpia y protegida.

Recuerdo también que Aurelio nos decía: “ya conseguí que el Instituto Francés de América Latina nos preste sus videos; hay que correr, pues en 20 minutos —estábamos en el sur de la ciudad— inician las *calificaciones*.” La primera vez que nos dijo este confuso término, varios de los compañeros aquí presentes no entendimos nada; era obvio que no se trataba de tomar el examen a nadie. Aurelio nos alentaba: todo era aprender y acostumbrarse a un nuevo idioma. Términos como locaciones, *fade in*, *fade out*, *paneo*, *shooting*, *til up*, y su correspondiente *down*, etcétera, sustituyeron al acostumbrado *dele*, las amigables comillas, las sangrías, cornisas, colgados, las cursivas o itálicas, negritas y redondas. Nos cambiaban

nuestro léxico cifrado por un insospechado, complejo y también cifrado lenguaje que ahora mascullamos pero lejos estamos de dominar. Todo en este mundo —recalcaba Aurelio— es aprendizaje. Para este momento ya nos sentíamos Fellinis en potencia; *Amarcord*, *Las noches de Cabiria*, *La calle y Ocho y medio* nos quedaban cortas. Aurelio siempre nos volvía a la realidad y ponía nuestros pies sobre la tierra.

Recuerdo otra ocasión en que tenía que redactar e ilustrar una escena: la llegada del Galeón de Manila a las costas de Acapulco y el repique, en consecuencia, de las campanas y esquilas catedralicias, lanzadas a vuelo, para anunciar la llegada del rico cargamento de objetos suntuarios procedentes del Oriente. Le dije a Aurelio: “hay que conseguir, marfiles, tallas indoportuguesas, objetos chinos de oro y plata, porcelanas Imari, sedas, tumbagas y otros excesos suntuarios para mostrar la riqueza asiática con la que el virreinato novohispano comerció, vía los sangleyes e intrépidos marinos españoles, con el Parián de Manila.”

Sensatamente, mi interlocutor se volteó hacia mí y muy calmado, usando tan sólo las palabras necesarias, dijo ante mi exacerbado entusiasmo por el tema: “Gustavo, ¿cuál es tu sujeto cinematográfico?” “Los objetos procedentes del oriente, las porcelanas de la dinastía Ming, los arimadores y biombos de estrado, los quimonos, las colgaduras de seda de China, etcétera, etcétera.” “Craso error —añadió De los Reyes—. El sujeto, en este caso, son las campanas de la catedral; hay que hacer una locación en las torres.” Y hasta allá subió el equipo, guiado de la mano del campanero de la catedral. Mis objetos orientales no entraron en la locación propuesta; me quedé sin el *fade in*, el *til down* y el *fade out* suntuario.

### *Un golpe de suerte*

No me cabe la menor duda de que hay en la vida, por insospechados azares y rumbos del destino, golpes de suerte. En un momento de la filmación nos vimos en la imperiosa necesidad de desacralizar la catedral (tarea por otra parte nada fácil): de volverla más humana, más nuestra y más cotidiana, por lo que hubo que buscar una imagen que en forma sintética y muy clara lograra este objetivo. Nada de lo conocido nos satisfacía.

En una de las tantas reuniones del seminario sugerimos se incluyera en el video la subida que hizo a la catedral de México el cómico Germán Valdéz, *Tin Tan*, en *El revoltoso*, escena en la que este artista caracteriza el peligroso oficio de hombre-mosca, tan común en los años cuarenta y cincuenta de este siglo. Conocíamos la escena e insistíamos en incluirla. El problema fue localizar el filme y conseguirlo, puesto que los distribuidores de las películas de *Tin Tan* son muy recelosos a prestar el material fílmico. Tras varios intentos desechamos la escena por la imposibilidad de conseguirla.

El golpe de suerte vino cuando Aurora Torres, la productora de la cinta, viajaba en un camión de Ruta Cien: al comentar con una persona que la acompañaba la necesidad de conseguir la mencionada película para su trabajo en TV-UNAM, terció en la conversación una señora y le ofreció la película. Fue así como pudimos incluir la escena de *Tin Tan*, vestido de hombre mosca, escalando las portadas de la catedral, para luego pararse de cabeza en una de las cruces que rematan las torres.

*La cuestión de la síntesis*

Otro gran problema al cual nos enfrentamos los guionistas fue que lo que había que narrar eran más de cuatrocientos años de arte e historia. Además, acostumbrados Rogelio y yo a la generosidad de la pluma y a sus excesos, lo primero que hicimos fue un texto de casi 40 cuartillas. Haciendo el cómputo correspondiente al tiempo de realización resultó que escribimos un “megametraje de larga duración”. Acto seguido, Aurelio y los sabios comentarios de los compañeros del seminario nos aconsejaron reducirlo, pues era —se nos dijo— un poco largo.

De las 40 cuartillas salieron 20, de 20, 18; de 18, ya enfurecidos, logramos 15, que se convirtieron luego en siete, que era el tiempo que requería un video de 27 minutos. O sea, que de nuevo aprendimos algo de los tiempos de este arte y su realización, y de cómo adecuar nuestra “generosa y desbordada sapiencia” a un texto corto. Aurelio sólo nos decía: “el historiador debe tener capacidad de síntesis.” Debo confesar que este fue tal vez el problema más difícil de superar, pues todo había que reducirlo y a la vez

hablar de todo. No sé si lo logramos. Ustedes, invitados en esta noche de gala, tienen la última palabra.

Y a riesgo de convertir este escrito en otro guión largo, prefiero callar, no sin antes agradecer a la maestra Rita Eder el haber confiado en nosotros e impulsado constantemente estos videos. Quede también constancia de mi gratitud para el personal de TV-UNAM, con quien compartimos varias veces, después de regresar de la catedral, ya cansados por el trabajo, el mole, las carnitas, el chicharón, los nopales y una que otra cerveza. Mi reconocimiento al maestro Rogelio Ruiz Gomar, compañero en esta novedosa aventura catedralicia, y a las personas que tuvieron que calificar y comentar nuestros logros y fracasos. Por último, pero no al final, al doctor Aurelio de los Reyes, director y cabeza pensante de esta empresa, a quien lo único que no le perdono es que sólo haya sido él quien subió en el helicóptero de la Secretaría de la Defensa Nacional que consiguió Aurora Torres: no admitió copiloto académico para filmar la catedral desde los contaminados aires de nuestra querida capital.