

Reseñas



Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period

de Dorie Reents-Budet

Durham-Londres, Duke University Press-Duke University Museum of Art, 1994, xx y 381 p., ils

por

ALFONSO ARELLANO HERNÁNDEZ

En los últimos veinte años, la edición de libros que versan sobre asuntos referidos a la cultura maya ha visto una época de auge. En gran parte se trata de obras firmadas por investigadores estadounidenses, quienes se dedican a la arqueología, la arqueoastronomía, la epigrafía, la historia y la iconografía. En especial desde la década de 1970, el estudio de la cerámica pintada que se conserva en colecciones particulares (sea en museos o entre individuos) ha recibido una atención singular. Tal es el caso de la obra *Painting the Maya Universe*, de Dorie Reents-Budet, que es el catálogo de una exposición itinerante realizada en varios museos de Estados Unidos —entre enero de 1994 y abril de 1995— con apoyo del Duke University Museum of Art.

El texto está dividido como sigue: dos prólogos (firmados por Michael P. Mezzatesta y Linda Schele), agradecimientos, prefacio, siete capítulos, el catálogo propiamente dicho, un apéndice, referencias bibliográfi-

cas, índices, instituciones que colaboraron en la exposición y breves *curricula* de los colaboradores del texto. En principio, entre los aspectos generales, se cuenta la agilidad en la lectura del libro. Está escrito en un inglés fluido, pese a que usa términos muy especializados, y la exposición de las ideas resulta clara y directa. Sin embargo, en ello también radica cierta monotonía, puesto que Reents-Budet repite numerosas veces sus propuestas básicas, a saber: la agrupación de las vasijas por estilos, los fines utilitarios de las mismas, los temas representados y la presencia de textos glíficos. Las ilustraciones —fotografías a color de las piezas, dibujos a línea, mapas— son excelentes y bien cuidadas. Todas llevan textos explicativos que refuerzan al principal e incluyen las claves asignadas por otros autores (Michael Coe y Justin Kerr) o proyectos especiales de investigación (Maya Polychrome Ceramics Project, de la Smithsonian Institution).

Por otro lado, llama la atención que los objetivos de Dorie Reents-Budet se encuentren dispersos en el texto. Uno de ellos aparece en las primeras líneas del prefacio: "This book looks with renewed eyes at Pre-Columbian Maya elite painted pottery, presenting current ideas, proposing different interpretations of old data and hopefully spawning more questions about this great painting tradition and the culture that created it" (p. xix). Otros se localizan al final del capítulo 1: "The goal of this book is to help to create a new category that will admit Classic Maya pictorial pottery into the aesthetic arena as one of the world's great paint-

ing traditions” (p. 31). “This book focuses on the Classic Period painted vessels that were created specifically to function within the uppermost levels of Maya society” (p. 32). “The purpose of this book is first to identify the myriad painting styles and provide a spatial ordering of these styles and, when possible, to apply temporal information” (p. 33, nota 4).

De acuerdo con las citas anteriores, podría deducirse que los abundantes trabajos realizados desde 1973 no asignan a la cerámica maya de las élites un lugar entre las más altas manifestaciones plásticas del mundo, y que tampoco se han tratado de identificar ni ordenar los estilos decorativos de las vasijas. Creo que tales planteamientos resultan débiles, en particular cuando se conocen las obras pioneras de Michael Coe, *Lords of the Underworld* (1973), y de Marta Foncerrada y Sonia Lombardo, *Vasijas pintadas mayas en contexto arqueológico (catálogo)* (1979).

En el mismo sentido, cabe señalar una serie de conceptos que pierden fuerza al no haberse incluido entre las consideraciones generales de Reents-Budet (cfr. pp. 234-237 y 269). Me refiero a la división artificial, por parte de la autora, y de cualquier prehispánica, de los temas iconográficos de la cerámica; en el caso presente, en “naturales”, “históricos” y “religiosos”. La justificación queda establecida al comenzar el capítulo 6, con base en las necesidades metodológicas propias de la exposición de los planteamientos, pero semejantes nociones y sus argumentos podrían dar mejores apoyos al libro si se hubieran colocado en el prefacio, puesto que el capítulo 1 los da por sentados.

Asimismo, dos hechos resultan llamativos. El primero es que la autora expresa que su estudio se basa en un “acercamiento an-

tropológico” y considera al arte —y a la cerámica policroma— como un “comportamiento cultural” (p. 32). No obstante ambas consideraciones (a menos que se trate de antropología cultural), el libro resulta más un análisis estético con datos de índole química (composición de barro y pigmentos) y comparativa con el *Popol Vuh*. El segundo es el *corpus* mismo de vasijas estudiadas. En palabras de Reents-Budet,

Only those non-provenienced objects that came into the U.S. prior to the U.S. ratification in 1983 of the UNESCO agreement on cultural property are included in the exhibition because we will not glorify through publication or public display the current unethical and immoral looting by which objects continue to enter the international art market [p. xix].

Así, el libro incluye cerámica robada —sin contexto arqueológico— y comprada en los Estados Unidos hasta 1983, y excluye la posterior a este año. Más adelante (p. xix), la autora argumenta que ignorar esas vasijas y no difundirlas al público no evitará el saqueo arqueológico, al igual que define el importante papel individual de las vasijas para la comprensión de la cultura maya (p. 32).

En cuanto a las aseveraciones de Reents-Budet, en mi opinión muchas requieren mejores apoyos (capítulos 1 a 6). Es decir, se describen abundantes imágenes en forma errónea, pues no siempre corresponden a las ilustraciones referidas en el texto; se establecen paralelos entre la civilización maya y otras (en particular la mexicana, llamada “azteca” en el libro), pero en su mayoría de manera no muy feliz, ya que se evidencia un relativo desconocimiento de las culturas que

sirven como punto de comparación (capítulo 2), y se aventuran hipótesis no del todo basadas en los avances de los estudios mayas, asunto más notorio cuando la autora establece paralelos entre el *Popol Vuh* y la iconografía de las vasijas (de hecho, el lector puede quedarse con la impresión de que el *Popol Vuh* es la panacea o la condición *sine qua non* para los estudios mayas y que no existen otros textos valiosos para desarrollarlos, como la *Relación* de Landa, los *Chilames* o las obras de Cogolludo, Ximénez o Remesal).

Hay dos últimas observaciones generales con respecto a las notas y las numerosas ilustraciones. Las primeras se localizan al final de cada capítulo; algunas son muy breves pero en su mayoría son largas, de suerte que podrían formar un folleto independiente —a partir de su contenido— con un buen número de páginas. Acerca de las segundas, si bien todas y cada una están referidas en el texto, el lector debe brincar de una página a otra, a los varios capítulos o al *corpus* mismo para formarse una idea de las descripciones y las hipótesis expuestas. El resultado es una relativa pérdida de atención para con los argumentos de Reents-Budet o para con las ilustraciones mismas: es necesario releer los párrafos.

Por lo que toca a datos específicos, *Painting the Maya Universe* incorpora una gran cantidad de informes actualizados pero muy polémicos, sobre todo aquellos referidos a la lectura de glifos, que es incorrecta en algunos casos. Basten tres ejemplos:

1) La lectura de *ul* y su traducción como “atole”, “esgrafiar” o “dardo”. No se definen contextos y, por ende, el empleo de las dos primeras acepciones del vocablo resulta confuso.

2) La figura 4.44 (p. 152) muestra a un personaje sentado en una larga banqueta

con respaldo. El texto más cercano, a la derecha del “trono”, está leído y transcrito por la autora como “En la bendición de[día] 9 ;? va a bailar el señor de la Casa [linaje], (títulos), el que está de pie.” La escena y el texto no se corresponden. Ahora bien, mi lectura e interpretación señalan lo siguiente: “En 9 ;imix? se sienta [el del título de] Sol, Buitre [nombre borroso], sagrado señor del ;sitio Akbal?, sostén del Cosmos.”

3) El texto principal de la figura 6.40 (p. 269) se asocia —de acuerdo con la explicación de la p. 270— con la fecha Era 4 *abau* 8 *cumk'u* y sacrificios efectuados por un gobernante de Tikal. En realidad se trata de la fecha 4 *abau* 13 *ceb* y de hechos realizados por un joven miembro del linaje de Tikal, pero la interpretación del glifo verbal resulta aún imposible de establecer, pues se trata de un signo muy poco frecuente.

De entrada, el primer capítulo, “Classic Maya Pottery Painting”, informa de todo el contenido de la obra. Inicia con algunas ideas respecto a la pintura sobre vasijas para conocer el pensamiento de otras culturas y poco a poco introduce a la cerámica maya como objeto de análisis. Así, habla de ésta en cuanto producto del mecenazgo y ostentación del poder sociopolítico, raro artículo de intercambio entre élites (“regalos”) y como acompañante en los entierros. También menciona los temas iconográficos: escenas palaciegas, rituales y fragmentos del *Popol Vuh*, y textos glíficos. En cuanto a los estilos, presenta ideas sobre maestros pintores y sus talleres; cita pigmentos utilizados, tipos de pinceles, manejo formal y simbolismo de las figuras representadas (“caligrafía”) y el patrocinio de los reyes o la alta nobleza, y estipula que el auge de la cerámica policroma se dio en el Clásico (siglos III a IX d.C.),

en particular durante su fase tardía (siglos VI a IX d.C.), asunto muy discutible. También incluye varias nociones relacionadas con las formas básicas de las vasijas y el aprovechamiento de las superficies para recibir la decoración pictórica. En tal suerte, los capítulos 2, 3, 4, 5 y 6 se vuelven un compendio de detalles de las hipótesis y afirmaciones precedentes. Todo ello queda sustentado en la iconografía pictórica, su descripción (muchas veces equivocada) y la lectura de glifos (que tampoco en todos los casos está bien fundamentada), así como en referencias históricas extraídas de documentos coloniales y etnográficos.

Así, en el capítulo 2, “Classic Maya Pottery Painters”, la autora incluye numerosos datos sobre los pintores (que en apariencia confunde con *amantecas*). Abarca desde los recipientes para los pigmentos y los pinceles utilizados hasta la jerarquía social y supuestos ropajes exclusivos de los artistas, pasando por su educación formal, dioses asociados y firmas de artistas individuales. Compara con códices, esculturas, algunos informes arqueológicos y datos históricos coloniales, pero de manera no del todo convincente.

A lo largo del tercer capítulo, “Functions of Classic Period Painted Pottery”, ofrece *in extenso* los posibles usos de las vasijas. El funerario lo pasa con relativa rapidez, debido a las evidencias arqueológicas. El cotidiano lo remite a la preparación y consumo de alimentos sólidos y líquidos, a instrumentos musicales y al intercambio de regalos valiosos (por calidad del tratamiento formal y firmas de pintores) entre reyes y nobles.

Debo señalar que Dorie Reents-Budet se apoya en las lecturas glíficas aplicadas a la identificación de las formas cerámicas y su contenido. De esta manera, se refiere a “vasos”, “cuencos” y “platos”, y aclara si eran

para cacao líquido o semisólido (preparado en múltiples maneras, según los datos coloniales sobre los mexicas), atole (al que confunde con “posol”, que a su vez confunde con “pozole”) e inclusive “pulque”, amén de “tamales” (a los cuales equipara con *wah* o “tortilla” en yucateco). Surge, pues, una serie de confusiones no aclaradas entre los textos pintados y los recipientes, sus formas y contenido. La autora deja implícito que las lecturas glíficas son infalibles y que cuando éstas no corresponden con la figura de la vasija o su contenido, puede hallarse explicación a través de una taxonomía cerámica todavía desconocida (pp. 79 y ss).

El capítulo 4, “The Art of Calligraphy: Image and Meaning”, es colaboración de Barbara MacLeod y Dorie Reents-Budet. A pesar de lo que indica el título, se enfoca a las inscripciones pintadas. El punto de arranque es la llamada “secuencia primaria estándar” (cláusula inicial de los textos pintados), sus características —divididas en cinco secciones de acuerdo con la información proporcionada— y lecturas. Afirman MacLeod y Reents-Budet que

[...] the Primary Standard Sequence communicates the ritual empowerment of the polychrome vessel through the act of painting (or carving) its surface [...] establishes the vessels's proprietary status and specialized function in the broad domain of Maya service ware [p. 158].

Siguen con hipótesis lingüísticas y semánticas de la secuencia mencionada, pero tampoco logran superar las incoherencias entre las lecturas glíficas y los estudios glotocronológico y epigráfico. Así, incorporan algunas nociones acerca de estilos pictóricos, su distribución geográfica y modalidades “dia-

lectales”, inclusive “idiolectos”, sin que el lector sepa cuáles son unas y otros. Vale la pena agregar que, si bien las lecturas están ampliamente aceptadas entre los epigrafistas estadounidenses y es posible observar variaciones idiomáticas en los textos glíficos, en mi opinión una gran parte de las primeras carece a la fecha de argumentos sólidos, mientras que las segundas obedecen más a los procesos inherentes a la evolución —y separación— lingüística de la macrofamilia maya que al establecimiento de dialectos (sin hacer a un lado la posible existencia de idiolectos de pintores).

Otro capítulo colectivo es el quinto, “Painting Styles, Workshop Locations and Pottery Production”, firmado por Ronald Bishop y ambas autoras. Abre con la consideración de estilo como “a constellation of technical, formal, epigraphic and iconographic elements” (p. 164). En gran parte, contiene datos sobre técnicas alfareras y su decoración, producto del análisis por el método de isótopos radioactivos tanto de la composición de las pastas o barros como de los pigmentos, así como las formas de obtenerlos y aplicarlos; de ello proponen ciertas áreas de producción y distribución. Por un lado, definen siete estilos regionales y locales, con varias subdivisiones. Se trata de los siguientes: 1) “Estilo del Sitio Ik”, regional; 2) “Estilo Holmul”, regional; 3) “Estilo Platos del Guajolote Buitre”, regional y funcional; 4) “Estilo Chamá”, local; 5) “Estilo Platos del Bailarín de Tikal”, local; 6) “Estilo Altún Ha”, local, y 7) “Estilo Grupo del Área de Naranja”, del Clásico temprano.

De acuerdo con la presencia de ejemplares de cada estilo en el interior de las ciudades o áreas y fuera de ellas, los autores proponen algunas ideas muy sugerentes sobre la temporalidad de los estilos (en espe-

cial del sitio Ik, quizá Motul de San José), organización sociopolítica y contactos entre regiones. De igual manera, plantean la existencia de posibles talleres especializados, en los que se encontrarían tanto los alfareros como los pintores y sus respectivos alumnos. Con ello explican las diferencias en la calidad de los objetos terminados en cuanto piezas de alfarería y su decoración pictórica.

El sexto capítulo, “Pictorial Themes of Classic Maya Pottery”, es texto exclusivo de Reents-Budet. Al principio define tres temas principales, dedica algunas páginas al porqué de la separación artificial de los mismos y al hecho de que en el pensamiento maya no se encuentran escindidos. Los temas son a) entorno natural o imágenes de animales; b) escenas históricas: palaciegas, de embajadas, de tributo, de caza, de juego de pelota y descenso al *Xibalbá*, y c) ritos y dioses: en gran parte extractos del *Popol Vuh*. Se trata de la enumeración e ilustración de ejemplos de cada uno de los temas y sus subdivisiones, aunque no siempre hay concordancia entre las descripciones y los casos referidos. Asimismo, existe una confusión religiosa notoria: la autora considera que el *way* (o *wayjel* entre los mayas actuales de las Tierras Altas), alma compañera de todos y cada uno de los hombres verdaderos, equivale al *nahual*, la capacidad de ciertos individuos poderosos para transformarse y el propio ser en que aquéllos se convierten.

A su vez, el capítulo 7, “Collecting Pre-Columbian Art and Preserving the Archaeological Record”, incluye una brevísima historia del coleccionismo de obras artísticas mayas, la importancia (si acaso la puede tener) de semejante actitud y un ejemplo de los datos perdidos, cuando se trata de piezas de saqueo, o conservados gracias a excavación arqueológica. Para este fin recurre al

llamado Vaso Buenavista y a la aplicación de todos los datos manejados a lo largo de los capítulos precedentes. Otro punto importante que la autora menciona es la utilidad de la cerámica para establecer cronologías relativas, pero olvida que los periodos básicos (Matzanel, Mamón, Chicanel, Tzakol y Tepeu de Uaxactún) tuvieron su origen en los fechamientos epigráficos de Sylvanus G. Morley. Por último, ofrece algunas ideas para preservar del saqueo a los sitios y sus tesoros, y presenta el singular caso de Belice.

En cuanto al catálogo en sí, ocupa de la página 313 a la 361 y está ordenado de acuerdo con los temas tratados a lo largo del libro. Reents-Budet detalla las piezas exhibidas en la exposición a partir de datos sobre procedencia geográfica, cronología, clasificación cerámica (tipo-variedad, amén de figurillas), medidas, colección en que se encuentran y breve descripción, y remite a las ilustraciones del texto general. Incluye piezas de concha, jade, obsidiana, alabastro y estuco que complementaron la exposición.

El apéndice, firmado por Joseph W. Ball, se dedica al análisis de las clasificaciones tipo-variedad (búsqueda de semejanzas y diferencias tendientes a formar tipologías cerámicas) aplicado a la alfarería policroma del Clásico. Da una lista exhaustiva de las obras expuestas, en la cual se refiere al número del catálogo presente, a claves del proyecto Maya Survey o de los trabajos de Justin Kerr, y a la designación tipo-variedad establecida para las vasijas rescatadas en excavaciones arqueológicas.

La bibliografía es abundante y actualizada, pero es notorio que no se haya consultado el catálogo de Foncerrada y Lombardo (1979), así como la escasa presencia de trabajos publicados en español, tanto mexica-

nos como de otros países de Latinoamérica, en especial Guatemala.

Aunque tal vez podemos estar en acuerdo o en discordancia con las hipótesis y aseveraciones de Dorie Reents-Budet, muchos son los aciertos de *Painting the Maya Universe*. Su valor principal radica en ofrecer, en una sola obra y de fácil lectura, un *corpus* cerámico cuyo acceso, en muchas ocasiones, es restringido. Al mismo tiempo, presenta nuevas propuestas que las investigaciones mayistas han sacado a luz en años recientes, sean de índole iconográfica, epigráfica, histórica o de análisis químico. A ello deben sumarse las abundantes y atinadas ilustraciones. Por todo lo anterior, sin duda, *Painting the Maya Universe* será una obra de consulta importante para todos aquellos interesados en conocer no sólo las vasijas policromas del Clásico, sino también los motivos, técnicas de producción, iconografía y finalidad —ritual o doméstica— de una de las expresiones culturales más ricas del mundo maya clásico.



Valores plásticos del arte mexicana
de Dúrdica Šégota

México, Universidad Nacional Autónoma de México-
Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 240 p., ils

por

RAÚL DEI MORAL

La obra recientemente aparecida, *Valores plásticos del arte mexicana*, de Dúrdica Šégota,

nos ofrece la reinterpretación de una de las figuras divinas más importantes del mundo mesoamericano en general y, en este caso en particular, del mundo mexica: Tláloc. Con base en el análisis que realiza, también nos ofrece el paulatino descubrimiento de los “valores plásticos” a que hace referencia el título del libro.

A partir de interrogantes que surgen, en primer lugar, de diferencias en diversos elementos formales que aparecen en dos tipos de representación del rostro (o máscara) del dios Tláloc y, con base en estas diferencias, de las dudas que le surgen a la autora acerca de las interpretaciones existentes sobre el significado, las funciones y el sitio que dicha deidad ocupa en el panteón mexica, la Dra. Šégota se aboca a realizar el análisis de una sola vasija-efigie hallada en las excavaciones del Templo Mayor de Tenochtitlan, asociada al templo de Tláloc. Esta vasija, dice, contiene el cúmulo de elementos iconográficos que define a una de las figuras del dios, por lo que la considera “representativa para todo un *corpus* integrado por las representaciones de Tláloc. Es decir, caracterizan a este *corpus*, además de ciertas coincidencias espacio-temporales, una unidad temática e iconográfica” (p. 43).

La autora lleva a cabo su trabajo desde el punto de vista de la semiótica visual, específicamente dentro de la corriente de A. Greimas. Así, analiza la pieza tomando como punto de partida el objeto mismo, con sus características formales, al tiempo que lo relaciona con el contexto arqueológico de su hallazgo, lo que proporciona datos sobre el fechamiento y la función de la vasija. Posteriormente, amplía su análisis a los templos dedicados a Tláloc, al culto ahí realizado y al ámbito del Templo Mayor, con sus templos gemelos (Tláloc y Huitzilo-

pochtli), y al contenido de las ofrendas en él encontradas, con el fin de situar a Tláloc en el contexto de la religión mexica.

De esta manera, procede primero a realizar una “desestructuración” de los rasgos formales de la vasija que estudia, con el fin de “construir una lectura correcta, partiendo del supuesto semiótico de que el acto de la lectura debe ser una construcción de la misma manera como lo había sido la producción del objeto [...]” (p. 55). Al llevar a cabo esta segmentación, tiene siempre presente el objeto como una unidad, una totalidad, y a sus elementos como un sistema de relaciones.

Por otra parte, Šégota realiza una lectura analítica e interpretativa de diversas fuentes históricas de manufactura tanto indígena como española, así como de trabajos recientes sobre el grupo mexica, y relaciona sus resultados con los que obtiene de la segmentación de la pieza. Esta parte del análisis, que la autora lleva a cabo de manera muy rigurosa, la conduce a concluir, con base en la “lectura” de la vasija, que la significación de Tláloc es la de “la naturaleza por excelencia y su característica principal es el movimiento” (p. 133); que abarca los ámbitos de lo humano y de lo ajeno a éste, que es omnipresente en el mundo (como opuesto a los cielos, propiamente), y que es la naturaleza en movimiento continuo.

Resulta fundamental para el análisis la sección que corresponde a la asignación de significado a los colores utilizados en la vasija objeto de su estudio, así como la relación que se establece entre ellos. Para llevarla a cabo, Šégota se basa, principalmente, en las descripciones e imágenes que aparecen en los códices y en crónicas del siglo XVI; también en las asociaciones entre colores y diversos conceptos de la cosmología mexica

(por ejemplo la asignación de un color para cada punto cardinal, así como para algunos de los estratos celestes), e igualmente se basa en diversas consideraciones teóricas sobre el color, de Paul Klee. Así, concluye que para los mexicas de la época, “el mundo se define *horizontalmente* por un *acorde de cuatro colores* [...]” (p. 90). Con lo anterior, apoya y amplía su interpretación del significado de esta vasija, efigie de Tláloc, en la que aparecen el negro, el blanco, el rojo y el azul.

En este sentido, una cuestión particularmente interesante de este análisis semiótico es que la autora encuentra que la significación de los colores, tanto los de la vasija propiamente como los del arte pictórico mexica en general, no está en la mera asociación de una categoría de color con un concepto particular, sino que se encuentra en la relación que se establece entre el color y la dicotomía “claridad-oscuridad”, que está representada por el uso del blanco y el negro, o del amarillo brillante y el verde oscuro (por ejemplo en la vasija misma o en la representación de la rueda del calendario solar del *Manuscrito Tovar*, respectivamente).

Dice la Dra. Šégota: “Los colores blanco, negro, azul y rojo (que aparecen en la vasija) no establecen una relación como tales, como *lexemas*, sino más bien por sus cualidades tonales, de intensidad, y de su ‘topología’ especificada en el interior de la pieza” (p. 91). La significación de los colores en la vasija, y su compleja articulación, se encuentra en relación con el espacio (el espacio de la naturaleza) y con el tiempo (el tiempo de la actividad, del movimiento).

De esta manera se soluciona no sólo la dificultad de interpretar las sustituciones de un color por otro, práctica común entre los mexicas, como dice la autora (p. 96, nota), sino la dificultad mayor de encontrar la sig-

nificación del color, *a partir de la categorización de colores propia de los mexicas*. Por ejemplo, la posibilidad de que haya existido una sola categoría para designar lo que a nuestros ojos corresponde a dos bien diferenciadas. Me refiero a los colores “azul” y “verde”, dado que, en la mayoría de los grupos mesoamericanos, si no es que en todos, así sucede, y aún en la actualidad. En este sentido, podemos mencionar la lengua de los mayas yucatecos, en la que el término *yax* designa a ambos, el color del cielo y el de la jadeíta, considerándolos, obviamente, como diferentes *tonalidades* o variantes de una sola categoría, de un mismo color.

La oposición entre claridad total (blanco) y oscuridad total (negro), que la autora establece en estos términos, se relaciona a su vez con la oposición arriba-abajo (tanto a partir de la interpretación de las fuentes como, de manera compleja, en la vasija misma). De esta manera, se alude al cielo y al inframundo, espacios externos al ámbito humano. La primera oposición también le permite encontrar la expresión de la dualidad en diversos ejemplos del arte pictórico mexica, por ejemplo en el *Códice borbónico* y en los restos de la pintura mural del templo de Tláloc en el Templo Mayor, a través del uso de tonos oscuros y claros de cada uno de los colores de la obra pictórica. Esto no aparece en la vasija, dado el diferente lenguaje plástico usado para un objeto tridimensional.

Así, el espacio y el color del mundo tienen su representación en el espacio y el color de la vasija estudiada, en la que, entre estos dos extremos cromáticos (blanco y negro), aparecen intercalados el azul y el rojo; por su calidad tonal, el primero *tiende* hacia el blanco y el segundo hacia el negro. Estos colores intercalados implican, a su

vez, la oposición izquierda-derecha, que tiene la connotación de contraste de temperatura, en parte por su relación con el movimiento del sol.

Considerando lo anterior y, por otra parte, tomando en cuenta la función votiva del objeto analizado, la autora interpreta el azul como el líquido que “la naturaleza” (y, así, Tláloc) dona al hombre para su sustento —el agua—, y el rojo, la sangre, líquido precioso que el hombre ofrenda a su vez a la naturaleza, para su sustento y equilibrio. Posteriormente analiza la utilización de las líneas, así como de la “máscara”. En el primer caso, aparecen líneas de manera profusa en lo que ella había definido previamente como el espacio de la “identidad”, el perteneciente al hombre, mensurable, conocido, propio, y sólo se encuentran unas pocas líneas fuera de él, pero siempre sobre el color azul. Tanto el diseño como el color se asocian a gobernantes, con una función bien definida en el ámbito social. Así, nos dice la autora:

En el medio social el ordenamiento, la taxonomía, la definición de las partes y sus relaciones, la vigilancia del orden establecido está a cargo del *tlatoani*.

¿Podemos concluir que Tláloc es a la naturaleza lo que el *tlatoani* al orden social? [p. 106.]

Con respecto a la “máscara”, la autora considera que la relación que se establece entre ella y el rostro oculto, oscuro, imposible de observar, que es parte de la vasija que la soporta, define la relación espacial de la solución plástica del objeto. Es ésta, con el juego de elementos complejos y los vanos de diversas formas que ellos producen, la que puede aportar más conocimiento sobre su

significado. La articulación de espacios vanos y llenos tiene, por otra parte, la particularidad de que une el color azul (de la máscara) al negro (del rostro oculto), sin estar mediado por la aparición del color rojo.

Todo esto, y basada en lo que dice el *Códice florentino* respecto de las cuevas, sugiere a Dúrdica Šégota que los vanos hacen referencia, precisamente, a esos sitios donde “se establece una comunicación entre la superficie luminosa y la profundidad oscura” y que, además, es el “lugar de máxima tensión y del peligro para el hombre” (p. 109). Con ello se hace evidente que la máscara no es un elemento que “añada” una significación secundaria, sino que forma parte integral del objeto y “establece una relación de interdefinición e interdependencia con su soporte o portador” (p. III). Con todo lo anterior, una conclusión importante es que esta representación de Tláloc alude a un ser telúrico.

Šégota también encuentra, vía las representaciones de Tláloc en el *Códice borbónico*, la necesidad que tenía el tlacuilo de atenuar los contrastes cromáticos y así neutralizar un tanto su oposición, un procedimiento que también se halla en la vasija ya que en el arte mexica la línea, el color y el volumen no se encuentran disociados (esto debe verse sólo como un procedimiento metodológico para realizar el análisis), sino que constituyen un solo lenguaje de lenguajes, dentro del cual ellos son elementos indisolubles: “existe entre ellos una relación significativa y sorprendente para nosotros: lo que la forma separa el color une; y lo que el color separa la forma une” (p. 121). Con ello, opino, hace referencia a otro valor más de la plástica mexica: la búsqueda del equilibrio, el encuentro de la armonía. Así, hallar algún contraste mayor debe implicar una signifi-

cación particular. En el caso de la vasija, “¿Es la inminente y latente expresión de la fuerza telúrica?” (p. 122.)

Esta búsqueda del equilibrio en el mundo mexica es una constante en todas las manifestaciones del grupo y es especialmente evidente en los mitos, en los que se define la estructura de contrarios, que tiene como una de sus manifestaciones sociales la necesidad del ritual y de la ofrenda hechos por el hombre. La vasija tiene, así, una función ritual y, en parte por el hecho de haberse encontrado en el punto jerárquicamente más alto del culto mexica —el Templo Mayor—, parece haber sido una ofrenda realizada también por los jerarcas más altos. Asimismo, los principios estéticos de un objeto de esta naturaleza están supeditados a las necesidades del grupo, determinadas históricamente, con relación al mito y al ritual.

Con el fin de precisar la ubicación de Tláloc en el panteón mexica, una parte importante de la investigación de la Dra. Šégota ofrece un extenso cuadro muy ilustrativo, y de diversas características y funciones de Huitzilopochtli, obtenidas en diversas fuentes del siglo XVI —y tomando en cuenta *La leyenda de los soles del Códice Chimalpopoca*—, la autora concluye que este último es un “héroe cultural”, un hombre deificado. Tláloc, por su parte, ha elegido al pueblo mexica para suceder al tolteca en la hegemonía política del centro de México. Así, las dos deidades comparten el punto más alto de la jerarquía divina y, por ello, la cima del Templo Mayor de Tenochtitlan.

De esta manera, encuentra que hay dos formas de aproximación a la deidad: una de ellas como el dios de la lluvia y del mantenimiento, dado que ésta era una de sus actividades específicas, y la otra como la deidad telúrica mencionada a lo largo del trabajo. A estas dos variantes les corresponde una distinta imagen. A la primera corresponden representaciones de cuerpo entero o sólo la

cabeza, tanto en el arte pictórico como en esculturas de diversos materiales y que se encuentran de manera muy abundante tanto en las ofrendas del Templo Mayor como en otros espacios; corresponde a un culto llevado a cabo tanto por los *pipiltin* como por los macehuales y posee una serie de características faciales diferentes de la que considera la representación del Tláloc telúrico, de la cual es parte la vasija estudiada. A esta advocación corresponde un culto de la élite, la abundancia de objetos es mucho menor y parecen estar asociadas a ella las fiestas dedicadas a Tláloc durante los meses de secas.

Según este análisis, la presencia de Tláloc en el Templo Mayor no parece estar relacionada con la dicotomía vida-muerte, tal como algunos autores lo han propuesto. A partir del estudio del contenido y distribución de las ofrendas, de las cuales la Dra. Šégota ofrece un extenso cuadro muy ilustrativo, y de diversas características y funciones de Huitzilopochtli, obtenidas en diversas fuentes del siglo XVI —y tomando en cuenta *La leyenda de los soles del Códice Chimalpopoca*—, la autora concluye que este último es un “héroe cultural”, un hombre deificado. Tláloc, por su parte, ha elegido al pueblo mexica para suceder al tolteca en la hegemonía política del centro de México. Así, las dos deidades comparten el punto más alto de la jerarquía divina y, por ello, la cima del Templo Mayor de Tenochtitlan.

La idea anterior se basa en la posición relativa de derecha-izquierda que guardan entre sí estos dioses (por sus templos). Ésta es posible dado que ellos tienen una relación de complementariedad que se establece en la significación profunda de estas dos deidades: Tláloc como la naturaleza y Huitzilopochtli como la cultura. El prime-

ro como dador del líquido precioso —el agua— para sostenimiento del hombre, y el otro con la carga de su propio líquido precioso —la sangre—, que se ofrece por medio del sacrificio humano y del autosacrificio para el sostenimiento de la naturaleza: reciprocidad y armonía entre el azul y el rojo.

Así, tanto Tláloc como Huitzilopochtli son dioses relacionados con líquidos preciosos equivalentes y su lugar de culto se halla en el punto principal de una ciudad edificada en un islote elegido por Huitzilopochtli; un islote donde había un manantial dividido en dos arroyos, uno de agua *bermeja como la sangre* y el otro *azul*, como encuentra la autora en el *Manuscrito Tovar* y confirma con la lámina XVI de la *Historia tolteca-chichimeca*. Finalmente, Šégota compara los modelos de universo colectivo e individual, propuestos por Greimas, con lo encontrado durante su análisis y relaciona las oposiciones de categorías. Así, propone un esquema de la unión de los universos social e individual para los mexicanos.

Resulta difícil reflejar, en unas cuantas páginas, la riqueza de los resultados del análisis presentado en esta obra. Con una aproximación muy novedosa y, principalmente, con una mente libre de preconcepciones, Dúrdica Šégota nos muestra que, en el área de los estudios prehispánicos, el terreno es fértil para nuevos enfoques. Hay, sin embargo, un detalle de esta cuidada edición que dificulta su lectura: las ilustraciones no se encuentran colocadas de acuerdo con su orden numérico, y dado que la obra exige del lector una consulta frecuente de las imágenes, en ocasiones se pierde el hilo de la lectura.



Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros

edición de Jürgen Harten

Düsseldorf, Dumont Verlag-
Kunsthalle Düsseldorf, 1995, 2 vols., ils.

por

JORGE REYNOSO POHLENZ

Durante el último trimestre de 1995 se presentó en la Kunsthalle de Düsseldorf, Alemania, una exposición que, bajo el título *Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros*, reunía obra de estos dos autores, en los términos de un discurso curatorial que generó polémica entre las instituciones involucradas en el proyecto. Jürgen Harten, director de la Kunsthalle y curador de la muestra, esperaba que el encuentro de la obra de los dos artistas en un mismo espacio, y la posible relación de los artistas en el tiempo, causaría sorpresa, extrañeza, polémica, risa.

Para los que prestaron la obra de Pollock (no todos ellos norteamericanos), el nombre de Siqueiros viene en los libros de historia del arte como acompañante modesto de Orozco y Rivera, personajes que rozaron la plástica estadounidense en un periodo en que ésta todavía no se definía hacia el mundo con la contundencia de la posguerra. Para los que prestaron obra de Siqueiros (esencialmente instituciones mexicanas), el muralista es un héroe nacional; estamos poco acostumbrados a que su obra se presente en el extranjero en otro contexto que el de una retrospectiva de Grandes Pintores Mexicanos y una mezcla emocional entre apocamiento y deseo de que no nos apo-

quen nos obliga siempre a sospechar que nos van a apocar.

Por otro lado, Siqueiros es ante todo un muralista, que se enfrentaba al caballete principalmente por ejercicio, estudio, maqueta o sustento, por lo que una muestra de su pintura de caballete no es representativa de su arte. Pollock, por el contrario, fue un pintor que luchó por sobrepasar el formato de su pintura, pero siempre quedó restringido a ella, tanto por razones creativas, técnicas, como de mercado. La muestra contenía mucha obra de “formación” (1933-1944), no siendo ése el caso de Siqueiros, poniendo en evidencia que la curaduría, por el deseo de traslapar a los dos personajes en el tiempo, podía resultar una buena retrospectiva del lento proceso de maduración de Pollock y su efímero periodo genial, pero una muestra incompleta de la obra de un disciplinado artista-artesano, experimental pero constante en sus convicciones creativas, de larga vida.

Otras razones motivaron a discutir la razón de este encuentro museográfico: ¿Es suficiente pretexto para crear una exposición conjunta de Pollock y Siqueiros la conjunción de ambos, por menos de cuatro meses, en Nueva York, cuando el ya formado mexicano coordinó el “Laboratorio para la prueba de técnicas modernas en el arte”, al que Pollock asistió solamente como un joven inquieto que todavía no pintaba como Pollock? ¿Son suficientes las similitudes de su trabajo? ¿Son suficientes las diferencias para contrastarlos?

El voluminoso catálogo en dos tomos de la exposición, lamentablemente escaso en nuestro país, contiene más de doscientas páginas de testimonios, cronologías y ensayos en idioma alemán (amén de un catálogo de obra ilustrado y comentado de más de

250 páginas), así como una introducción de la cocuradora Irene Herner y un ensayo —fundamental para el guión curatorial de Harten— de Octavio Paz (tal parece que su pluma infatigable ha creado un ensayo importante para cualquier ocasión estética). Para los que no leemos alemán, el ensayo de Paz se titula “El precio y la significación” y se encuentra en su antología *Puertas al campo*. Afortunadamente, el ensayo de Jürgen Harten, “Cuando los artistas todavía eran héroes”, se editó en tres idiomas. Los comentarios que se hacen a continuación se basan en ese texto, junto con las observaciones que hizo el curador, durante el montaje de la exposición, a un grupo de comisarios de obra mexicanos que, recelosos, escudriñábamos los muros de la Kunsthalle en busca del menor agravio físico y moral al “patrimonio pictórico” de nuestro país. No toda la obra estaba *presentada* (puesta en su lugar museográfico, recargada) y ninguna pieza se había colgado, pero Harten hizo el esfuerzo de describirnos con detalle el guión museográfico.

Para Harten, los prejuicios y perjuicios hacia los dos artistas, y su vinculación, se generaron durante la guerra fría. Primeramente, para muchos artistas estadounidenses no era deleznable, en la década de los años treinta, tener relación con palabras como izquierda o socialismo; vincularse con agrupaciones como la mexicana Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, u organizar en Nueva York, en 1936, un Primer Congreso Americano de Artistas, con clara tendencia hacia la izquierda, del que el laboratorio coordinado por Siqueiros fue una de sus secciones. El recorrido de cada intelectual o artista hacia lo *rojo* era de distinta frecuencia de onda, pero a partir del macartismo, con su elemental polarización

de extremos, una gran parte de la historia del arte norteamericano, bien documentada muchas veces, ha pasado a ser una breve nota a pie de página en el inconsciente colectivo del crítico de arte, realizándose así, con el sistema de omisión, un trabajo tan eficiente como el que en otros países hacía el fuego. Si es cierto el testimonio de Axel Horn, que cita Harten en su texto, en la fiesta de despedida de Siqueiros éste y Pollock acabaron borrachos, debajo de una mesa, tratando de estrangularse. El carácter de ambos seguramente dificultó una simpatía ideológica, emocional o estética; su diferencia de edades (Siqueiros era dieciséis años mayor) no facilitaba las cosas.

Pero lo importante del asunto es que el “Laboratorio para la prueba de técnicas modernas en el arte”, amén de generar diseño para propaganda de actos comunistas en los Estados Unidos, experimentaba con materiales de soporte, pigmentos y sus técnicas de aplicación: pistola de aire, chorreos y goteos. Asimismo, técnicas de representación dinámica de la perspectiva fueron propuestas. En las notas para su autobiografía, Max Ernst menciona que, en 1942,

En la librería Wakefield de Nueva York, Betty Parson presenta, en una exposición colectiva, un cuadro de Max Ernst que despierta la curiosidad de algunos pintores jóvenes. Les apasiona su técnica. [...] Algunos pintores neoyorkinos adoptaron esta técnica, a la que le dieron el nombre de “dripping”, y se sirvieron ampliamente de ella, en particular Jackson Pollock, a quien sus amigos pusieron el mote de “Jack the Dripper”. Como se sabe, los más fervientes de aquellos pintores no se contentaron con los resultados puramente ópticos de la aventura, y llegaron a ser los maestros del expresionismo abstrac-

to en Nueva York [Max Ernst, *Escrituras*, Barcelona, Polígrafa, 1982, pp. 63-64].

¡Tan bonito y redondo hubiera sido que el desembarco de Ernst en 1941, su amistad con Matta y su relación amorosa con Peggy Guggenheim, que organizó la primera exhibición individual importante de Pollock, en 1943, fuera la genealogía directa y contundente de la Escuela de Nueva York! Y sin embargo, en 1936, se trabajaba en Nueva York con técnicas semejantes, algunas relacionadas con el —así denominado por Siqueiros— “accidente controlado”. Seguramente, Siqueiros no fue el primero en utilizar el goteo y el chorreado como recursos plásticos, y Pollock no utilizó el *dripping* como técnica concienzuda sino hasta 1943, pero la existencia, muchas veces ignorada, del laboratorio neoyorkino de Siqueiros nos recuerda que las vanguardias del siglo xx no se condujeron en una sola dirección, que los artistas estadounidenses abrevaron de varias fuentes, y que nuestra panorámica del arte de los años treinta y cuarenta se oscurece muchas veces por telones ideológicos o de mercado, por encubrimientos discretos de evidencia o por falta de sustento bibliográfico para buscarla (pensemos, de pasada, en las vanguardias argentina, uruguaya y brasileña).

En la opinión del que esto escribe, uno de los ejercicios que realiza Harten, como uno de sus implicados, es criticar la aproximación que el investigador de arte hace por medio de géneros estilísticos, escuelas y formas de representación. El curador de la muestra está bien al tanto de que Orozco y Miró estaban más cerca del corazón de Pollock en su primera época, y que Siqueiros nunca hubiera concedido que sus recursos técnicos estuvieran por encima

de la intención de representar un “mensaje” por medio de la pintura. El meollo del asunto probablemente se encuentre ahí. Para Pollock, el arte era una herramienta en la búsqueda angustiosa de un “otro lado”, para el que sus botes de pintura, sus varillas de madera y sus soportes eran una respuesta insatisfactoria pero redituable para el galelista. Hemos atribuido a esa actitud de búsqueda personal, finalmente suicida, un carácter romántico, propio del artista como ente extraño que añoramos, pero ponemos, cautelosos, la etiqueta de “este acto es realizado por profesionales, no lo practique en casa”. Siqueiros, en cambio, es un héroe proveniente de otra tradición: su activismo lo lleva a veces tras las rejas, doblegado pero no vencido; su postura política forma parte de su arte, en donde una mezcla de megalomanía y compromiso social lo hace unificar, en una sola perspectiva, tres muros enfrentados en el espacio. Ilustran sus obras libros de texto oficiales, pero qué bueno que podemos celebrar su aniversario luctuoso.

De 1950 a 1990 se establece, se impone incluso para el que podría estar al margen del asunto, un modelo mundial de posturas ideológicas antagónicas. Cada una genera su modelo de artista héroe, siendo Siqueiros y Pollock parte de esta mitología de arquetipos: el contestatario comprometido con cambiar el mundo, el alcohólico individualista que rompe con las normas de etiqueta, el rompedor portapistola, el que dice obscenidades frente al comprador potencial el día de la inauguración. La gran contradicción entre la actitud del artista y la sociedad que lo sostiene puede ser reconciliado para la posteridad tanto por medio de la mitificación del genio, como por un objeto que denominamos artístico y que dotamos de valor patrimonial. El museo como institu-

ción y el curador y el crítico como hombres doctos otorgan a ese objeto artístico un sentido edificante y educativo, y todos tranquilos. Pero, ¿qué significaba ese objeto para el artista: un fin o un medio creativo? Y la pregunta de siempre: ¿Es el objeto artístico un pretexto para construir alrededor de él el mito maleable del genio o el sensato relato del creador, determinado, como todos, por su momento histórico? ¿Versan las exposiciones de arte, y las investigaciones de arte, sobre fenómenos *artísticos*?

En la museografía de la exposición existían dos momentos claves. En una sala se disponían pinturas de Siqueiros del primer lustro de la década de los cuarenta: las fuerzas de la nueva democracia compartían muro con el centauro de la Conquista, figuras que apenas pueden sostener los formatos. En el otro lado de la sala existía un laberinto en el que se colgó obra de Pollock sobre papel, del mismo periodo, que nos conducía por un camino de una sola dirección cronológica hacia la abstracción definitiva. Partiendo de un elemento a la Jung, Harten nos relata en ese laberinto un viaje hacia el interior y el origen. Dividiendo a los dos pintores, en unas mamparas se colgaron unas fotografías monocromas de Edward Weston, tanto figurativas como abstractas (véase, por pura curiosidad, el facsímile de *Contemporáneos*, núms. 40-41, septiembre-octubre de 1931, editado por el Fondo de Cultura Económica), especie de remanso ante visiones tan divergentes, apenas reconciliadas por la visión del *Coronelazo* (1945), autorretrato en que un Siqueiros pintado trata de rasgar la superficie que separa lo real de lo virtual. Otro punto culminante de referencia entre los dos artistas, aunque separado en el espacio, lo constituyen dos reproducciones de obra imposibles

de transportar, la de Siqueiros por dimensiones, la de Pollock por seguridad de la obra. Ambas son obras del último periodo creativo y vital de los artistas: el mural del taller de Cuernavaca (*La tallería*, 1973) y #29, 1950, de Pollock. En el caso del mural, un grupo de rotulistas reprodujo la obra a muro directo, fachada casi abstracta, si no notamos que se refiere al tipo de vista aérea, tan cara a Siqueiros desde los años cincuenta. Las líneas y sus ángulos son asimismo reflejo de esa voluntad de que la obra prosiga más allá de las limitantes de su formato. Por otro lado, #29, 1950 es el testimonio intransportable, filmado y musicalizado (por Hans Namuth y Milton Feldman, en parte responsables de la idea de la obra, para un documental), de un intento fallido —según Pollock— pintado sobre vidrio, en que el pintor trataba de romper con el soporte opaco de su acción pictórica. Para compensar la falta de la obra original, Harten colgó #32, 1950, un cuadro de gran formato, separado del muro, tratando de representar esa voluntad última de Pollock de liberarse de la omnipresente superficie.

Un detalle del catálogo, que quisiera interpretar como comentario irónico, es una fotografía, tomada alrededor de 1962, del apartamento neoyorkino del coleccionista Ben Heller: en una cómoda sala estilo funcionalista, con sillones a la Mies van der Rohe, se aprecian, bien colgados, muy civilizados, un cuadro de Pollock, dos Rothko y una fina escultura africana, de las que inspiraron a Picasso. Faltaría en el catálogo una fotografía del World Trade Center, y a sus pies el Poliforum Cultural Siqueiros, para completar el tono de contextualización de la obra.

Como comentario último: ¿Qué mejor lugar que Alemania, una vez más reunifica-

da, para reunificar el codiciado arquetipo del mundo libre, el ideal moderno del arte por el arte, con el respetado —en la extinta República Democrática Alemana— paladín del arte comprometido? Si el comentario internacional sobre los dos artistas es desigual, también lo fue el procedimiento de reunificación de las dos alemanias. Es cierto que la exposición *Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros* pudo generar mucha polémica, generalmente en términos que podríamos definir como extra artísticos, enfrenta-opiniones (que sería un objetivo anhelado de cualquier exhibición). El guión curatorial, a pesar de su argumentación sustentada, facilita, más que una interpretación objetiva, comentarios subjetivos, que es lo que esperaríamos de un discurso sustentado primariamente en objetos artísticos. Supondríamos que subestimamos las posibilidades del arte y el potencial de la curaduría de arte.



Paisaje, identidad, territorio

Alfil, revista cultural del Instituto Francés de América Latina, México, invierno de 1993-otoño de 1994, núm 14

por
GEORGES ROQUE

El número 14 de *Alfil*, cuyo tema es “Paisaje, identidad, territorio”, presenta varios aspectos de los problemas que plantea el paisaje; tema interdisciplinario, puesto que tiene que ver con la geografía, la ecología, la geopolítica, la estrategia militar, la historia

del arte y de la literatura y la estética, entre otras disciplinas.

Un primer problema es determinar lo que es un paisaje y cómo definirlo. "Paisaje" es un concepto y en este sentido no goza de universalidad en el tiempo ni en el espacio. Así, por ejemplo, la Antigüedad no conocía esta noción (salvo en China), lo que quiere decir que el paisaje es algo producido: en efecto, la noción de paisaje aparece en el Occidente sólo alrededor del siglo xvi.

Por otra parte, la complejidad de la idea de paisaje radica en que parece pertenecer a la naturaleza, pero en realidad se ubica en una percepción visual y cultural de la naturaleza. Al mismo tiempo, se trata de un proceso de transformación de la naturaleza por el hombre. Es decir, que el paisaje se ubica entre la naturaleza y la cultura. Sin embargo, si estamos de acuerdo en decir que lo que llamamos "naturaleza" es ya algo cultural, en contra del mito romántico según el cual el paisaje sería algo dado, se necesita plantear de otra manera el problema del paisaje.

La reflexión sobre el paisaje, iniciada por Alain Roger en su tesis de doctorado (*Nus et paysages: Essai sur la fonction de l'art*, París, Aubier, 1978), constituye un excelente punto de partida. El artículo se llama "Un paysage peut-il être érotique?" (pp. 5-11). Roger propone distinguir entre "terruño" (*pays*) y "paisaje" (*paysage*). El terruño es el grado cero del paisaje, es la naturaleza tal como es antes del proceso de estetización que le confiere precisamente el estatuto de paisaje. A este proceso Roger lo llama "artealización", palabra que para mí suena muy fea, a pesar de que viene de Montaigne. Hay así dos formas de artealización: una, *in situ*, consiste en transformar directamente el terruño, haciéndolo paisaje; la otra, *in visu*,

es una transformación estética, por la mirada, que permite la creación, la invención de categorías que antes no existían.

Por ejemplo la montaña, como categoría estética del paisaje, es una invención de los poetas, novelistas y pintores de la Ilustración; antes sí existía, pero como terruño, no como paisaje. Está en particular valorada dentro de la estética de lo sublime, como en la obra de Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757). El arte desempeña así un papel muy grande en la valoración estética del paisaje. Para mencionar solamente a los pintores y grabadores, el Fujiyama debe mucho a los grabados de Hokusai, la montaña Santa Victoria a los cuadros de Cezanne y el Popocatepetl a los de Velasco. A propósito del Popocatepetl, María Estela Eguarte nos recuerda en su artículo, "Paisajes decimonónicos y nacionalismo" (pp. 54-58), la ascensión que hizo Landesio, acompañado por su alumno José Obregón y por el fotógrafo Desiré Chatnay, ya que esta ascensión contribuyó a construir una imagen del Popocatepetl como paisaje, y luego —volveré sobre este punto— parte de la identidad nacional. (Estando acostumbrados a ver el Popocatepetl como parte del paisaje, como un paisaje *sublime* con su cumbre que domina parte de los estados de Morelos y Puebla, nos costó mucho trabajo, cuando se supo que el *Popo* podía hacer erupción, entender que esta montaña *sublime* es también un volcán y un volcán susceptible de despertar y causar daño. La estetización del Popocatepetl nos había hecho olvidar su naturaleza de volcán.)

He insistido sobre la producción del paisaje *in visu*, pero lo mismo se aplica también a la transformación del terruño en paisaje *in situ*. En efecto, las maneras de modi-

ficar la naturaleza son numerosas, y pueden inclusive llegar hasta la desaparición misma de la naturaleza. Eso es particularmente verdadero para las montañas: cerros enteros desaparecen del paisaje cada año, porque sirven para hacer atena, cal, grava o piedras de construcción.

Desde el momento en que pensamos en el paisaje como algo construido (o destruido) por la mano y la mirada del hombre, este concepto de paisaje ya no puede ser utilizado como lo es por algunos geógrafos, como algo dado por la naturaleza, puesto que, según esta concepción que acabo de resumir, no se podría construir una teoría puramente física del paisaje. Por eso, y para evitar este tipo de problemas, se propuso hacer una distinción entre geosistema y paisaje, es decir, entre la parte que se puede describir sin la intervención del hombre —el geosistema— y la parte que implica la intervención del hombre —el paisaje.

Esto refleja las tensiones entre los geógrafos acerca de la finalidad de la geografía. Es un hecho que esta disciplina ha sido durante largo tiempo muy conservadora, y es solamente desde hace aproximadamente veinte años que las cosas están poco a poco cambiando. Basta pensar en las reacciones de indignación cuando el geógrafo francés Yves Lacoste publicó su libro, significativamente llamado *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre* (París, Maspéro, 1976). El mismo Lacoste fue uno de los fundadores de la revista *Hérodote*, que dedicó dos números especiales a la cuestión del paisaje, tratando de plantearla desde otra perspectiva.

En efecto, desde el momento en que dejamos de pensar el paisaje como algo dado, se plantea necesariamente el problema del poder y de los usos de la producción del paisaje por el poder. Esto remite a un pro-

blema más general, el del espacio, dentro del cual hay que ubicar el del paisaje. En efecto, todo lo que he dicho acerca del paisaje vale también para el espacio, es decir, que el espacio no es una categoría *a priori*, sino que es un producto de la actividad social, tal como lo había planteado Henri Lefebvre en su libro precursor, llamado precisamente *La production de l'espace* (París, Anthropos, 1974). A partir de esas premisas, un geógrafo estadounidense, Edward W. Soja, ha tratado de pensar una geografía posmoderna —tal es, de hecho, el título de su libro—, entendiendo la espacialidad como un producto social: “La espacialidad concreta —la geografía humana— es entonces un campo competitivo para peleas sobre producción y reproducción sociales, para prácticas sociales cuyos fines son el mantenimiento y reforzamiento de la espacialidad existente, o bien su reestructuración significativa y/o su transformación radical” (E.W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres y Nueva York, Verso, 1989, p. 130).

Esto nos proporciona un esquema general para entender cómo el paisaje contribuye tanto a reforzar cierta visión ideológica, digamos, del espacio, como a la transformación del espacio existente. Una de las secciones del número de *Alfil* que estoy comentando está precisamente dedicada a las transformaciones del paisaje. Uno de los artículos, por ejemplo, describe las transformaciones que produjo la construcción de una enorme presa en un valle cerca de Bogotá (H.M. Aldana Alfonso y J.B. Granger de Boissel, “Este paisaje es un dolor de cabeza”, pp. 19-23). Se trata no solamente de una transformación del paisaje, sino también de la identidad de la población: de rural ha pasado a urbana, con todas las con-

secuencias que implica esto. Otra contribución (S. L'hommée, "Éclats de couleurs sur camaïeux de gris", pp. 24-27) analiza cómo la extensión urbana en México se tradujo por el desarrollo "salvaje" de suburbios, en particular en el valle de Chalco. Otro texto (F. Tomas, "Enjeux paysagers en centre-ville à Mexico", pp. 28-32) analiza los cambios en el centro histórico de la ciudad de México, en particular las tensiones provocadas por dos proyectos opuestos: por un lado, los responsables políticos quieren restaurar el centro histórico para poner en evidencia su carácter de ciudad colonial y su papel en el proceso de identidad nacional, mientras que, por el otro, los que están amenazados de expulsión desean preservar la función del centro como vivienda para las clases populares. Un síntoma de esta tensión entre dos proyectos muy distintos es la pugna acerca de los vendedores ambulantes: para éstos se trata de la posibilidad de ganarse la vida, pero para las autoridades los negocios ambulantes constituyen un conflicto con los comerciantes establecidos, y ofrecen una imagen que contrasta mucho con la que quieren dar a los turistas.

Estas indicaciones bastan para poner en evidencia el papel del espacio, y del paisaje, en las luchas sociales, políticas y económicas. El paisaje nunca es neutral y por eso expresa, revela las luchas y tensiones presentes. Pero hay más: el paisaje expresa o simboliza problemas de identidad, ya sea en el nivel local, regional o nacional. Así, otra sección de este número de *Alfil* examina algunos de los lazos que existen entre el territorio y la identidad: desde el punto de vista de la demografía, los mapas estadísticos expresan de manera muy clara algunos aspectos constitutivos de la identidad mexicana. Por ejemplo, el mapa de la proporción

de la población protestante (D. Delaunay, "Paysages démographiques", pp. 41-45) muestra una concentración de estas religiones, minoritarias en México, en las regiones cercanas a Texas y también en el sur del país, en toda la región que corresponde a la extensión territorial del antiguo imperio maya.

Sin embargo, si los mapas nos enseñan cómo se distribuyen los factores de identidad dentro del territorio, existe también otra manera de pensar la relación del paisaje con la identidad, es decir, la constitución, la construcción del paisaje en el marco de la producción y el fortalecimiento de la identidad nacional. Para lograr este fin, los artistas (pintores, grabadores, fotógrafos, poetas, escritores) desempeñaron un papel muy importante en la constitución y la difusión de imágenes del paisaje mexicano. Esas imágenes se difundieron también en el extranjero, a través de la participación mexicana en las grandes exposiciones universales.

Se plantea, así, una visión renovada de las relaciones entre el paisaje y la identidad; desde este punto de vista, las imágenes, tanto literarias como pictóricas, desempeñan un papel muy importante. Hay, en efecto, en la historia del arte del siglo xx, una concepción clásica —y, digamos, modernista— de la función del paisaje: consiste en pensar que la aparición del paisaje en el arte occidental significaría algo así como un "progreso" en la evolución del arte, contemporáneo del humanismo del Renacimiento, puesto que habría nacido una pintura "pura", sin otro "tema" que el propio paisaje (es la tesis que defiende E. Gombrich en su ensayo "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", de 1953, evocado en Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Chicago, Chicago

University Press, 1966, pp. 107-121). La aparición del paisaje, según este modelo, sería el primer paso en la evolución del arte "puro", que culminaría en el arte abstracto. Tal concepción borra no solamente toda relación del paisaje con la identidad, sino también el sentido de la representación del paisaje.

Ya hemos visto que el paisaje refleja, expresa, simboliza relaciones de identidad a cualquier nivel que sea. Sin embargo, hay que ir más allá, es decir, dejar de considerar la representación del paisaje como un puro reflejo, un elemento ideológico que serviría solamente para fortalecer la identidad. Al contrario, la representación del paisaje, en la medida en que es un producto, tiene un papel muy grande en la constitución de la identidad (G. Roque, "Le 'sujet' de la peinture de paysage", pp. 46-50). La dificultad para pensar esto viene de que la frase "representación del paisaje" es engañosa, porque implica que el paisaje ya existe, de tal suerte que lo único que tiene que hacer el artista es, precisamente, representarlo. Ahora bien, muy a menudo se trata de la producción de un paisaje que no existe antes de su fabricación. Si el paisaje es una arrealización de la naturaleza, hay que pensarlo más bien en términos del surgimiento de algo nuevo que antes no estaba representado de la misma manera.

De ahí la importancia de las imágenes del paisaje dentro de los procesos de construcción de la identidad, lo que remite —otra vez— a las relaciones del paisaje con el poder. En este sentido, uno de los textos me parece muy interesante: "La conquista del paisaje", de Guy Rozat (pp. 63-66). En efecto, el paisaje es algo que se conquista, pero al mismo tiempo es algo que sirve para conquistar. La contribución de este autor

pone precisamente en evidencia que la invención de América consistió en una transformación del paisaje, tanto en el espacio de los mapas cartográficos, para "escribir América en una legitimidad", como en el espacio real de la ciudad, arrasando Tenochtitlan para construir una ciudad europea, levantando iglesias y palacios, es decir, los símbolos del poder. Así, la "conquista del paisaje" es al mismo tiempo militar y artística.

Como sabemos, las expediciones militares para la conquista de territorios incluían pintores, dibujantes y, luego, fotógrafos, cuyo papel fue muy importante en la difusión de nuevas imágenes de identidad. En este sentido, nos podríamos preguntar si el éxito de las pinturas de Velasco en la construcción de la identidad mexicana no tiene mucho que ver con la semejanza que tienen sus pinturas con las fotografías de paisaje que hicieron las misiones geográficas estadounidenses en los años 1860-1870, encargadas del reconocimiento de los territorios conquistados a México.

Quisiera, finalmente, evocar un libro que por desgracia se publicó después de la entrega de las contribuciones al número 14 de *Alfil* y que, por lo tanto, los autores no pudieron utilizar. Se llama *Landscape and Power* (Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1994). El editor, W.J.T. Mitchell, expresa con gran claridad ideas básicas y hace explícitos los fundamentos epistemológicos y metodológicos de una concepción del paisaje que se encuentra también, implícitamente, en algunas de las contribuciones de este número de *Alfil*. Por eso me parece interesante examinar brevemente algunos de sus puntos.

Se trata, en efecto, de pensar en el paisaje no tanto como un objeto que se tiene que ver o un texto que se tiene que leer, sino co-

mo un proceso por el cual se forman identidades sociales y subjetivas. En este sentido, el paisaje no significa o simboliza simplemente relaciones de poder; es un instrumento de poder cultural y su manera de actuar se parece mucho a la de la ideología, puesto que constituye la naturalización de una construcción cultural y social, representando un mundo artificial como si fuera dado, natural. De ahí el poder de las imágenes del paisaje. En la medida en que las

representaciones del paisaje lo presentan como natural y no convencional, se borran los signos de nuestra propia actividad en la formación del paisaje como significado, para producir una forma artística que esconde su propio artificio (véase W.J.T. Mitchell, "Introduction", en *Landscape and Power*, pp. 1-4). Eso me parece una clave para entender mejor el poder persuasivo que ejerce el paisaje, mientras sirve para construir imágenes de poder y de identidad.