

Reseñas



La iconografía de la cerámica de Río Blanco, Veracruz

de Hasso von Winning
y Nelly Gutiérrez Solana

México, Universidad Nacional Autónoma de México
(Instituto de Investigaciones Estéticas), 1997 (Estudios
y Fuentes del Arte en México, 54), 161 p., ils.

por

EMILIE CARREÓN BLAINE

En *La iconografía de la cerámica de Río Blanco, Veracruz*, Hasso von Winning y Nelly Gutiérrez Solana buscan describir e interpretar los relieves de una cerámica moldeada cuyo centro de manufactura se encontraba en la Mixtequilla, cerca de un poblado llamado Huachin, en el área centro-sur de Veracruz. Este centro alfarero estuvo en actividad entre los años 700 y 900; a lo largo de lo que se estima su duración, los autores calculan que se produjeron aproximadamente 120 ejemplares. En este libro se estudian 27 vasijas de manera pormenorizada y se incluyen los datos pertinentes —localización y breve descripción— de otras 37, algunas ya trabajadas.

Por desgracia, se sabe poco de esta cerámica. No se conocen los centros de producción, los hornos, los moldes ni los yacimientos de barro, ya que las piezas, supuestamente, provienen de una zona poco estudiada. Asimismo, influye el hecho de que la gran mayoría de las vasijas no tienen contexto arqueológico y ahora se encuentran en museos estadounidenses y europeos y, sobre todo, en colecciones particulares de la costa oeste de Estados Unidos.

Recordemos que en la región centro-sur de Veracruz, durante el Preclásico, hay estelas y esculturas con fechas en cuenta larga, por ejemplo la estela c de Tres Zapotes (31 a. n. e.) y la estela de La Mojarra (143 y 156), y que, en el Clásico, las estelas de un sitio poco conocido, llamado Cerro de las Mesas, tienen clara influencia del altiplano central. Asimismo, en esta etapa se encuentran en la región una serie de estilos locales contemporáneos.

¿Cómo se reconocen las vasijas Río Blanco, cerámica que participó en el florecimiento del área de la costa del golfo de México y que fue contemporánea de las figuras huecas de El Zapotal, las llamadas caritas sonrientes y los objetos de piedra relacionados con el juego de pelota, los yugos, las hachas y las palmas? Von Winning y Gutiérrez Solana distinguen estas vasijas, por una parte, por una dimensión promedio de 11 cm de altura y 16 cm de diámetro, por

el uso de dos moldes de manera simultánea para fabricarlas —es decir, los relieves son impresos— y, por otra parte, porque en las vasijas, de diferentes estilos, se representan el mismo tipo de escenas narrativas que tratan temas diversos como ritos agrícolas y ceremonias relacionadas con la investidura de un personaje de alto rango, aunque los temas más representados son rituales asociados al juego de pelota. En todos los casos, las escenas son complejas: vemos personas, animales, parafernalia ritual, objetos de culto, volutas de la palabra, plantas, glifos y numerales.

El primer ejemplar de esta cerámica y, por cierto, una de las dos vasijas de este tipo excavadas en situación controlada, se conoció en 1957 en El Faisán, Veracruz. Ahora está perdida, pero en ese momento se pensaba que era maya. A lo largo de treinta años y gracias a hallazgos —o más bien saqueos— que tuvieron lugar en la región de la Mixtequilla, se han llegado a conocer, de manera parcial, otras vasijas y se vio que compartían una determinada iconografía.

Los autores describen la manufactura, formas y decoración de la cerámica. Son cajetes hemisféricos y de paredes verticales con fondo plano aunque hay unas vasijas con soportes globulares. Tienen el borde liso y en algunas piezas está pintado de color rojo. En cuanto al barro, es pasta fina anaranjada, de color café claro, o bien, con menos frecuencia, café oscuro. El interior es mate o algo pulido y en ocasiones lleva engobe café. Los diseños, en relieve, cubren toda la circunferencia exterior de la vasija y, además, el fondo exterior también tiene un relieve que por lo general representa una cabeza zoomorfa de perfil.

Es una cerámica que presenta una temática variada, aunque ciertos episodios se re-

piten en distintas piezas y se detecta una iconografía compartida, efectuada en estilos diferentes. En algunas de las vasijas se repiten los mismos diseños en lados opuestos, en paneles con bordes verticales, en tanto que en otras se encuentran escenas que los autores califican como narrativas complejas de carácter ritual religioso e histórico ceremonial. La variedad estilística que se distingue entre las vasijas —proponen Von Winning y Gutiérrez Solana— se debe ya a un desarrollo cronológico que afectó a uno o más estilos y que llevó a la decadencia técnica y formal, ya a la existencia contemporánea de talleres locales de la región que utilizaban estilos diferentes.

Se sabe que las vasijas están hechas con doble molde, ya que los autores detectaron el pequeño lomo de la junta e indican que algunos de los moldes se usaron para hacer más de una y que después se destruyeron. Además —lo cual es muy interesante—, señalan que algunas vasijas demuestran que, tras ser sacadas del molde, los relieves fueron remodelados, por lo cual en ciertos casos hay dudas en cuanto a si son de molde. La manufactura de molde es una de las características de la cerámica Río Blanco, por lo cual en este libro se menciona el desarrollo de su uso en Mesoamérica. Los autores explican que la manufactura con moldes de cerámica decorada con relieves se inició en Teotihuacan en la fase Metepec (650-750). De esta época es el único ejemplar teotihuacano perteneciente al complejo Río Blanco, la vasija de Las Colinas.

En cuanto a los factores que estimularon el surgimiento de la cerámica Río Blanco, Von Winning y Gutiérrez Solana indican que fueron la proximidad de los grandes centros alfareros de Napiloo, el intenso intercambio interregional que facilitaba la dis-

tribución de pastas, las conexiones con el área maya y oaxaqueña y la menguante influencia de Teotihuacan.

Von Winning y Gutiérrez Solana sugieren que el molde de la vasija de Las Colinas fue fabricado en Huachin y llevado a Teotihuacan, donde se hizo la vasija con pastas locales. Asocian la vasija con el complejo Río Blanco dadas sus características y procedencia. Esta pieza también es llamada "vasija de Calpulalpan" por haberse descubierto en la tumba de un teotihuacano importante enterrado en este sitio, en Tlaxcala, que en el Clásico fue importante como parte del llamado corredor teotihuacano, la ruta del Altiplano al Golfo.

Los autores estudian las vasijas con "Escenas rituales del juego de pelota", pero antes dicen que el juego se inició en la costa del Golfo o en la región caribeña y que de ahí, gracias a los movimientos de los teotihuacanos, entre 400 y 600, llegó a la costa del Pacífico; puntualizan que en ambas regiones se han localizado vasijas con iconografía semejante, relacionada con el juego de pelota.

Mencionan una pieza procedente de Escuintla, en la costa guatemalteca del Pacífico, con temática claramente relacionada con el juego de pelota y la decapitación, pero estampada en un estilo teotihuacano. Subrayan que los relieves son semejantes a aquellos de las vasijas de Río Blanco; mencionan las posturas de los personajes, la forma de algunos elementos de su indumentaria y la pelota de hule utilizada en el juego. Asimismo, distinguen el glifo teotihuacano de sangre y uno maya que significa fin o terminación, glifo que, por cierto, consideran característico de la cerámica Río Blanco.

Tras referirse a esta vasija, los autores

mencionan la tapa de un vaso cilíndrico procedente de un sitio llamado Las Ánimas, en Veracruz, excavado en el siglo pasado, y explican que fue un objeto exportado de Huachin. En ella, a diferencia de la pieza anterior y de las otras que representan escenas asociadas con el sacrificio posterior al juego de pelota, se distinguen los jugadores empujando las pelotas, o sea practicándolo.

Esta pieza ha suscitado polémica. Primero la estudió la doctora Schuler Schoenig en 1985 y afirmó que correspondía a la cerámica Río Blanco. Años más tarde, Nicolás Hellmuth cuestionó esta propuesta. Los autores de este libro indican que la pieza tiene elementos teotihuacanos (la forma de la tapa), mayas (la postura de los jugadores) y del propio complejo Río Blanco (el cinturón ancho, el paño cuadriculado, el adorno en la cabeza, los labios gruesos y las manos con tres dedos y pulgar) y enuncian, por vez primera, que la cerámica Río Blanco muestra componentes de cultos de origen maya y teotihuacano adaptados a un particular culto regional.

Dado que es imposible hacer un recuento detallado de cada vasija, sólo mencionaré los temas más sobresalientes que tratan Von Winning y Gutiérrez Solana. Ocho vasijas completas y un fragmento de una representan ritos de decapitación asociados con el juego de pelota. La más conocida de las piezas es la de El Faisán, la otra con contexto arqueológico. En ella se distinguen formas orgánicas asociadas a personajes, de labios gruesos y manos con tres dedos y pulgar. Algunos son jugadores de pelota: llevan yugo y palma y visten un paño cuadriculado. A los vencidos se los reconoce por sus cuerpos acéfalos y el sacrificador se asocia al murciélago, animal relacionado con la decapitación y con las cabe-

zas trofeo. Otros personajes ofrendan corazones a un dios con máscara bucal rectangular y asociado con el jaguar, que se vincula al sacrificio por extracción de corazón. Los autores observan la misma escena y reconocen los mismos personajes en tres vasijas más.

En otras se distinguen ceremonias posteriores a la decapitación, cuando la cabeza es presentada como trofeo. En ellas, los autores identifican a un personaje con anteojeras y se refieren a él como el Gran Señor de las Anteojeras. Es un sacrificador porque lleva un cuchillo triangular y figura prominentemente en escenas de confrontación y con jugadores de pelota, asociados con cabezas trofeo. Ante él, otras figuras toman una actitud de sumisión. En algunas de estas vasijas, además, se representa un personaje con plumas en los brazos. Como indican los autores, es patente que las escenas en las vasijas representan el sacrificio eminente o ya ejecutado, el cual, asociado con las formas orgánicas, subraya la relación entre el culto a la fertilidad agrícola y el juego de pelota.

En el estudio de los “Dioses y personificadores”, los autores analizan cinco vasijas pero primero manifiestan que es válida la metodología según la cual se proyectan las creencias y costumbres de los mesoamericanos del siglo XVI al pasado para reconstruir la ideología de los hombres del Clásico. Con esta aclaración, especifican que en la cerámica Río Blanco se distinguen algunas deidades con máscara bucal rectangular o bien con el labio superior prolongado o la nariz alargada. Tras una breve revisión de la evolución y distribución de la máscara bucal alargada, nos recuerdan que es un elemento común en la escultura de la costa del Pacífico y que también lo encontramos en las estelas de Cerro de las Mesas. Con ello ex-

plican que los alfareros de Huachin conocieron los relieves de este último sitio, que entendieron su iconografía y que adaptaron las máscaras.

En cuanto a las figuras que tienen alas, además de la máscara bucal de labio superior alargado, los autores adelantan lo siguiente: un personaje alado es frecuente en Izapa y en el arte maya y se lo identifica como la “deidad ave principal”. En el Clásico tardío, éste se transforma en un “hombre pájaro”. Es este hombre pájaro, que por cierto frecuentemente lleva una cabeza de ave asociada con él, posiblemente su nombre, al que los autores identifican en varias vasijas de Río Blanco. En una, levanta los pulgares y de su brazo cuelga una cinta o cuerda, lo cual lo vincula a los portadores de años y a la corrección del calendario. Al referirse a la máscara bucal rectangular de la cual emergen formas orgánicas, asientan que, como en Cerro de las Mesas, las figuras que la llevan son reyes en su función de protectores de la agricultura y los identifican con una deidad de la fertilidad-tierra-lluvia.

En algunas de las vasijas con representaciones de deidades, los autores notan que las que llevan máscara bucal rectangular gesticulan con sus brazos y manos. Algunos de los gestos los comparan con glifos mayas; por ejemplo, con el glifo mano extendida que significa entregar, regresar, distribuir, y con el de mano extendida con pulgar levantado para significar asir o poseer un objeto. Señalan que estos gestos expresan la acción de cada individuo y su rango, en un elaborado ritual de sacrificio para fertilizar la tierra. Otras deidades, o sus personificadores, además de llevar las máscaras bucales rectangulares llevan aros alrededor de los ojos y en ocasiones orejeras con el glifo maya de decapitación.

Según Von Winning y Gutiérrez Solana, los aros alrededor de los ojos están relacionados con Tláloc, el dios teotihuacano de la guerra sagrada. Explican que, en Teotihuacan, se relacionan con los guerreros y aclaran que con la expansión teotihuacana este elemento y otros relacionados con el culto guerrero —*atlaltl*, signo de año y media estrella— se propagaron a otras regiones mesoamericanas. Localizan los aros en relieves mayas y en las figuras de terracota de Veracruz y asientan que es un elemento que invoca el culto de la guerra sagrada del Tláloc teotihuacano. Concluyen que los aros en las caras de los personajes de la cerámica Río Blanco los califican como grandes jefes militares o administrativos.

Hay vasijas cuya temática difiere de la de las demás. Por ejemplo, en una se representa una procesión de los portadores de las imágenes de las deidades. Los autores los identifican como *teomamaque*. Dado que se asocian con ellos algunos personajes, identificados como mercaderes por cargar un báculo y llevar un abanico, concluyen que se representa un rito particular en el cual participan mercaderes y cargadores de deidades.

Von Winning y Gutiérrez Solana analizan cuatro vasijas con “escenas narrativas” que consideran representan episodios históricos. En una se ilustra la entrega de un sartal de cuentas de jade con largo fleco a un señor importante y los autores, a la luz de los relieves del Edificio de las Columnas en El Tajín, consideran que simboliza un acto ceremonial relacionado con la investidura de un personaje de alto rango de un grupo étnico particular. Los autores adelantan que la ceremonia del sartal, originaria de El Tajín, fue transmitida por gente de esa ciudad que emigró al sur y que inspiró a los alfare-

ros de Río Blanco a representar un hecho semejante, pero en barro y con sus técnicas y estilos propios para conmemorar un suceso local.

En otra vasija con una escena muy complicada, los autores identifican a los personajes como representantes de un sector o de una ocupación particular en algún ritual. Igualmente, explican que las medias estrellas en el borde superior se refieren al simbolismo del planeta Venus, lo cual denota una influencia teotihuacana, y que las formas en la base inferior, signos acuáticos y animales grotescos, remiten a la región terrestre. Concluyen que esta vasija conmemora un evento histórico relacionado con el culto a Venus.

Entre sus objetos de estudio, los autores incluyen otras cuatro vasijas que consideran cerámica Río Blanco. Ello porque están fabricadas con molde, supuestamente provienen de la región de Huachin y en ellas, además del rostro frontal de un jaguar y sus zarpas en simetría bilateral, un recurso formal frecuente en Teotihuacan, se distinguen tallos con hojas, un rasgo típico de la Mixtequilla. Explican la relación entre el jaguar, el juego de pelota y el sacrificio humano por decapitación y señalan que en las vasijas se muestra un jaguar como sacrificador de una víctima humana. Resumen diciendo que el propósito del sacrificio es el deseo de obtener una buena cosecha.

Von Winning y Gutiérrez Solana no se limitan al estudio de objetos de barro y analizan detalladamente una caja de piedra con relieves que representan a dos hombres con rostros, atavíos y atributos diferentes, que gesticulan sobre una cabeza trofeo. Esta caja, al parecer de los autores, muestra una iconografía afín a la de las vasijas Río Blanco. Identifican el tema de la presentación de una cabeza decapitada y por la indumen-

taría de los personajes, la máscara bucal rectangular y los cuchillos triangulares en los brazos, consideran que la caja es del sur de Veracruz y que fue llevada a la región del Pánuco, de donde supuestamente proviene. Con una breve revisión del uso y significado de las cajas de piedra y barro de otras culturas mesoamericanas, proponen que esta caja, por ser más grande que las que comúnmente se conocen, probablemente contenía cráneos de jugadores de pelota decapitados.

En el último capítulo, los autores abordan, entre otros temas, el estudio de los “diseños en las bases de las vasijas”. Explican que, en lo que toca a la cerámica teotihuacana, la imagen del dios de la lluvia figura como el emblema pictográfico de la urbe. Así, al referirse a las cabezas zoomorfas en las bases de algunas de las vasijas Río Blanco, en este apartado los autores explican —a pesar de que los dos primeros capítulos asentaron que el diseño es el glifo emblema de Huachín o de La Mixtequilla— que, en vista de los pocos ejemplares existentes, es imposible determinar si este diseño se refiere a sitios o regiones, como en el caso de los glifos emblema mayas, o si son insignias heráldicas o indicadores de jerarquía.

Otro tema que brevemente se trata es el de los cartuchos con glifos y numerales. Indican que los glifos son, o bien cartuchos, y que consisten de cabezas de animales en perfil, o bien glifos, con numerales superpuestos, pero que en las vasijas están muy destruidos. Consideran que posiblemente son los naturales o nombres de determinados personajes, como en El Tajín y Cacaxtla, pero no profundizan. He de mencionar que, páginas atrás, señalan que en una vasija se usaron dos sistemas de notación, el de puntos y barras y el de puntos para unida-

des mayores de cinco, y sugieren que posiblemente son fechas. El último tema que abordan es el de las representaciones de las pelotas en las vasijas. Los autores explican que, cuando son de juego, son lisas, o sea sin decoración alguna, pero que aquellas que se asocian con los ritos de decapitación pueden llevar un cráneo o un ave. En este punto, no llegan a propuestas novedosas.

En la “Recapitulación” del libro, Von Winning y Gutiérrez Solana descubren los elementos que denotan las influencias de Teotihuacan, El Tajín y el área maya en la cerámica Río Blanco. Se preguntan asimismo por qué y para quién se hicieron las vasijas. Asientan que posiblemente tenían un uso funerario, dado que la vasija de Calpulalpan se encontró en una tumba y que la de El Faisán estaba asociada a entierros primarios y ofrendas abundantes. Indican que estas piezas se exportaron de Huachín, pero a regiones cercanas, y explican que, por falta de conocimiento de la estructura política de los cacicazgos y sobre el poder de los regentes de la región de Río Blanco, es difícil comprender del todo su simbolismo. Asimismo, señalan que en ellas no se alude al culto a la gran diosa —Teteo Innan, Tlazoltéotl, Coatlicue— que existió en la zona del Golfo desde el Preclásico tardío y consideran que los aros sobre los ojos de los personajes en la cerámica Río Blanco se debe a que los alfareros, originarios posiblemente de Teotihuacan, emigraron y se refugiaron en la Mixtequilla tras la desintegración de la gran urbe.

En cuanto a los apéndices que acompañan al texto, el primero proporciona una lista de los personajes, animales y glifos representados en las vasijas. El segundo es una lista de las vasijas no incluidas en el estudio. La bibliografía, amplia pero específica, in-

cluye muchas obras recientes donde se adelantan nuevas interpretaciones para la función del juego de pelota y el significado de los relieves que lo representan en El Tajín, así como estudios novedosos sobre la iconografía de Teotihuacan y de los mayas del Clásico. Esto es importante dado que Von Winning y Gutiérrez Solana toman algunos de los adelantos de esos textos para fundamentar mejor sus propuestas acerca de la cerámica Río Blanco. El índice de las ilustraciones es extenso y fundamental dado el número de figuras que ejemplifican los planteamientos de los autores. Pero más importantes, por supuesto, son las imágenes en sí. Por una parte se cuenta con excelentes dibujos reconstructivos, desplegados, hechos por Von Winning, y por otra con fotografías de algunas de las vasijas que destacan la perfección de la técnica de los alfareros y la finura de los detalles.

Por último, quisiera hacer unas observaciones. Al estudiar un conjunto de vasijas, muy hermosas, de procedencia más o menos conocida —la Mixtequilla-Huachin—, el libro aborda temas muy importantes para el estudio de las culturas mesoamericanas: el juego de pelota y el sacrificio humano por decapitación y extracción del corazón principalmente, así como ciertos ritos de fertilidad y de instauración. Estas piezas, como dicen los autores, son pequeños códices, pero yo más bien diría que son pequeños relieves, equiparables a los ya muy conocidos de los juegos de pelota de El Tajín y de Chichén Itzá. Así, contamos no sólo con los relieves de gran escala, sino también con unos de pequeña escala que dan a conocer, por una parte, las costumbres de los habitantes de la región de Río Blanco y, por otra, noticias de los rituales que tenían lugar luego del juego de pelota. Cada vasija debe ser vis-

ta como un monumento que, por ser portátil y estar desarticulado de su contexto original, a mi manera de ver ha perdido mucho de su valor.

Independientemente, son piezas fundamentales para el estudio de una etapa muy importante de la historia mesoamericana que abarca los años 700 a 900. Dado que estas vasijas, como indican Von Winning y Gutiérrez Solana, tienen un carácter ecléctico y reúnen elementos de muchas culturas mesoamericanas, y ya que han sido fechadas en estos años, lo cual se comprueba por la presencia de ciertos elementos, particularmente la escritura (la combinación de sistemas numéricos) de Teotihuacan, Xochicalco, Monte Albán, Teotenango, El Tajín, Cacaxtla y la cultura maya, estas vasijas deben considerarse como pertenecientes al Epiclásico y —en mi parecer— estudiadas a la luz de los cambios que tuvieron lugar en Mesoamérica tras la disolución de los grandes centros que dominaron el área en el Clásico.

Este libro es una importante aportación al conocimiento de una serie de objetos, a pesar de que no estoy de acuerdo con algunos de los planteamientos de los autores; por ejemplo, con el uso del término “complejo cerámico” para referirse a unas vasijas de las cuales se sabe muy poco. Pero el hecho de dar a conocer en conjunto piezas que en su mayoría pertenecen a colecciones particulares y hasta ahora desconocidas, hace que este libro sea de consulta obligada al estudiar diversos temas mesoamericanos. Sólo espero que los saqueos que se han efectuado en la región de la Mixtequilla se detengan y que las otras 50 vasijas que los autores mencionan se excaven bajo condiciones controladas antes de que las encuentren los saqueadores y los coleccionistas.



*Primer director de la escuela
de arquitectura del siglo XX.
A propósito de la vida y obra
de Antonio Rivas Mercado*

de Marta Olivares Correa

México, Instituto Politécnico Nacional,
1996, 265 p., ils.

por

LOURDES CRUZ GONZÁLEZ FRANCO

El porfiriato, hasta fechas recientes, había sido poco estudiado y valorado en el aspecto arquitectónico porque significa una etapa difícil de analizar con claridad, pues en ella comenzó a gestarse el movimiento revolucionario y la cristalización de algunas características del cercano nacionalismo del siglo XX. Los primeros textos de esa época son históricos y descriptivos y no profundizan en el aspecto teórico que dio lugar al proyecto arquitectónico; su importancia reside, como todas las obras pioneras, en que son el punto de partida indispensable para los interesados en el tema. El trabajo de Marta Olivares fluctúa entre lo histórico y lo teórico y —como ella lo advierte— no es una biografía de Antonio Rivas Mercado sino un documento donde se presentan las ideas y las influencias que le permitieron ser un arquitecto “eclectico universal”, como lo califica Marta Olivares. Hasta la fecha, a pesar de la relevancia de este arquitecto, no existía ningún estudio sobre él, aunque sí hay publicaciones sobre las diversas obras que lo hicieron acreedor a la fama, como la

terminación del Teatro Juárez y la Columna de los Héroes de la Independencia.

Antonio Rivas Mercado fue un personaje de dos mundos, América y Europa, y de dos épocas, una que moría y otra que despuntaba. Nació en Tepic, Nayarit, el 25 de febrero de 1853. A los once años de edad viajó a Inglaterra para estudiar en Baylis House. En 1870 ingresó al Liceo Imperial de Burdeos y dos años más tarde a L'École de Beaux Arts en París, graduándose a los veinticinco años. Siempre se distinguió por su excelente desempeño académico, que se reflejó en varios premios. A su regreso a México presentó un examen de grado para poder ejercer su carrera, recibéndose de ingeniero-arquitecto en 1879, en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Desde temprana edad realizó práctica privada, en especial para la clase dominante y para el estado; paralelamente a su trabajo profesional impartió clases de dibujo arquitectónico y de composición, entre otras materias, en la Escuela de Ingenieros y en la Escuela Nacional de Bellas Artes, de la cual fue director. Cabe anotar que también se distinguió por escribir algunos artículos sobre arquitectura, que en su momento causaron gran controversia; al mismo tiempo incursionó en la política y varias veces fue diputado, entre otros estados por Guanajuato. Recibió a lo largo de su vida diversas distinciones, como ser nombrado doctor *honoris causa* cuando se creó la Universidad Nacional. Murió a los setenta y cuatro años de edad en su bella residencia de la calle de Héroes número 45.

Rivas Mercado no fue ningún teórico pero sí difusor de las ideas de los franceses Julien Guadet, Eugène Viollet-le-Duc, Charles Garnier, César Daly y el inglés John Ruskin, aunque siempre cuestionaba y polemizaba con sus conceptos. Sin duda consti-

tuye un puente indispensable para comprender a la arquitectura nacionalista que se consolida a partir de la revolución de 1910, pues contribuyó a difundir, entre sus alumnos de la Academia de San Carlos, las teorías europeas plenas de ideas eclécticas, racionalistas y nacionalistas.

Para comprender mejor la obra y la vida de Rivas Mercado, el orden establecido en el texto va de lo general a lo particular. Los primeros tres capítulos están dedicados a darnos un panorama de los aspectos culturales generales tanto en Europa como en México, relacionados sobre todo con la arquitectura. En un principio se presenta una breve síntesis de arquitectos como J. N. L. Durand (1760-1834), Jean Baptiste Rondelet (1764-1829), John Ruskin (1819-1900) y Viollet-le-Duc (1814-1879), así como una explicación de las principales corrientes y teorías existentes en Europa entre 1750 y 1900, como romanticismo, nacionalismo, historicismo, racionalismo, pintoresquismo, eclecticismo y positivismo. En cuanto a los teóricos, a lo largo del texto se menciona reiteradamente la importancia de Guadet (1834-1908) y sus observaciones acerca del programa arquitectónico, el cual —como sostenía Rivas Mercado— era la brújula y el timón que le marcaba el rumbo creador para culminar en el desarrollo de la composición.

Respecto a México, Olivares menciona la situación económica, social, cultural e histórica durante el porfiriato; trata de la Academia de San Carlos y de personajes relevantes como el arquitecto Federico Mariscal, figura indispensable para comprender la arquitectura nacionalista. También en esta parte habla del eclecticismo —estrechamente relacionado con Rivas Mercado— como una corriente que en “su defensa di-

ríamos que de ella no se puede realizar una buena lectura si de entrada no se conoce la historia y a las diferentes teorías de la arquitectura porque finalmente la arquitectura ecléctica es un análisis y un cuestionamiento que permitió, gracias a ello, la posibilidad de encontrar un nuevo lenguaje a través del dominio de uno o varios estilos [...]. Precisamente Rivas Mercado al manejar libremente y conocer a la mayoría de los estilos pudo impulsar a la arquitectura mexicana sacándola de su letargo” (p. 180).

Los cinco capítulos restantes se refieren a México y al trabajo profesional y docente de Rivas Mercado, para finalizar con las conclusiones y la cronología, además de una atinada bibliografía y una serie de láminas y fotografías. Interesante resulta la parte del escrito sobre las “Polémicas acerca de un Palacio”, pues de manera amena se nos introduce al concurso (1897) del Palacio Legislativo, acontecimiento donde sobresale la figura de Rivas Mercado. La autora narra la polémica desatada a raíz de una serie de irregularidades encontradas desde las bases mismas del concurso hasta su desenlace, lo que dio como resultado la inconformidad de Rivas Mercado, manifestada en una serie de artículos escritos entre abril y septiembre de 1900 en la revista *El Arte y la Ciencia*, que —a decir de Olivares— constituyen “el primer análisis arquitectónico racionalista elaborado en la historia de la arquitectura de nuestro país” (p. 183).

El capítulo VI está dedicado a un aspecto ignorado y olvidado de la arquitectura de Rivas Mercado: las intervenciones en las haciendas. Como se advierte en el título del libro, éste no es un estudio monográfico, por lo cual Olivares indica que, al existir algunas monografías de las obras más conocidas, solamente optó por presentarlas en la

cronología y con imágenes. De esta manera se abocó exclusivamente a desarrollar el trabajo de Rivas Mercado en las haciendas de los llanos de Apan y el estado de México, donde presenta un panorama de la producción en las haciendas pulqueras, su funcionamiento y los distintos edificios que las conformaban.

La parte final del libro plantea la situación de la Academia de San Carlos a principios de este siglo. Se expone el nuevo plan de estudios propuesto en 1902 por los arquitectos Nicolás Mariscal y Samuel Chávez, discípulos de Rivas Mercado, para renovar los estudios de arquitectura en la Academia, el cual contenía una marcada inclinación nacionalista. Este suceso estuvo estrechamente relacionado con el nombramiento de Antonio Rivas Mercado como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1903-1912), periodo durante el cual se modificó la planta de maestros, se remodeló el edificio y se enriqueció el acervo bibliográfico. Rivas Mercado trató de caracterizar su gestión directiva por la libertad y la pluralidad, lo que le costó problemas y enemigos. Sin embargo, cabe anotar que bajo este plan de estudios, que prácticamente se continuó hasta 1924, se formaron la mayoría de los arquitectos de la llamada arquitectura nacionalista.

Parte esencial de una investigación como ésta son las ilustraciones, que consisten en una serie de planos, fotos y sobre todo croquis de las obras de Rivas Mercado; algunas de éstas están acompañadas de dibujos de edificios europeos, seleccionados minuciosamente, con el objeto de realizar un interesante análisis gráfico comparativo que finalmente nos lleva a compartir el parecer de la autora: "Su obra posee un especial encanto logrado indudablemente gracias a su maestría en la composición y por la calidad

de su factura, la cual se ve demostrada tanto en las grandes obras como en las pequeñas. En ellas sobresale un dominio hedonista de la profesión que no viene dado ni por la extensión, ni por la calidad ni por la novedad, pues las obras son bellas y pasan a la historia por su disponibilidad para jugar con todos los recursos y hacer con ellos una relectura. Así como por el dominio de los programas y por su sinceridad que puede ser respecto a la obra misma y a su época" (p. 180).

Con este libro, el Instituto Politécnico Nacional inicia la publicación de una nueva colección de libros de carácter académico y costo reducido (la edición es muy sencilla). Sin duda, su lectura resulta interesante porque, además de que se dan a conocer aspectos prácticamente desconocidos de la obra edilicia de este arquitecto, nos introduce paulatinamente al universo cultural que rodeaba a Antonio Rivas Mercado; de manera clara, aunque a veces repetitiva, la autora va tejiendo la trama del contexto donde este personaje actuó y se convirtió en un elemento clave para comprender la arquitectura mexicana de principios de siglo.



*Mexico at the World's Fairs:
Crafting a Modern Nation*
de Mauricio Tenorio Trillo

Berkeley-Los Angeles, University of California,
1996, xiv + 373 p., ils.

por
CLAUDIA AGOSTONI

El año pasado, la Universidad de California publicó un libro ambicioso, revelador y original, que transita entre las nociones abstractas de nacionalismo y modernidad y entre la especificidad histórica y cultural del México porfiriano y posrevolucionario. Si vemos a *Mexico at the World's Fairs* como un análisis acerca de la modernidad, el libro cumple con el objetivo que se propuso: redefinir la dicotomía conceptual entre tradición y modernidad y desentrañar la manera en la que el fenómeno mundial del nacionalismo se manifestó en México. Visto como una historia de México, logra revalorar y reexaminar un periodo relativamente poco tratado por la historiografía mexicana: el porfiriato. El eje que articula ambos objetivos es el detallado estudio de la participación de México en las ferias mundiales —gestos espectaculares que durante breves lapsos acaparaban la atención del mundo antes de desaparecer en un abrupto olvido, víctimas de su planeada temporalidad—. A través de un minucioso análisis de la participación mexicana en las ferias mundiales, Tenorio distingue y define cuáles fueron los elementos constitutivos de la imagen de un

México moderno, cosmopolita y nacionalista, e ilustra las formas que adoptó esta multifacética y ambigua imagen del país, así como su impacto a nivel nacional e internacional.

Tenorio afirma que hay que situar el origen del México moderno en la época porfiriana, ya que fue precisamente entre 1877 y 1910 cuando las ideas de una nación moderna lograron materializarse. Para el régimen del general Porfirio Díaz, participar en ferias mundiales era crucial para consolidar su legitimidad nacional e internacional. Si bien México estuvo presente en la feria mundial de Filadelfia en 1876, no fue sino hasta 1884, con su participación en la feria mundial de Nueva Orleans, cuando surgen los primeros esbozos de lo que nutrirá a la imagen de una nación moderna, nacionalista y cosmopolita. Estas imágenes fueron creadas por un grupo de futuros expertos en ferias mundiales. Políticos, literatos, artistas, publicistas, médicos, arquitectos e ingenieros —los llamados “wizards of progress” (pp. 48-63), identificados en el apéndice 1 del libro— se volcaron al estudio de la historia, la ciencia, el arte y el pasado indígenas para construir la imagen de un México moderno. Sin embargo, para que la modernidad mexicana fuese convincente e integrante de la modernidad universal, era necesario que la imagen propuesta cumpliera con el requisito de ser simultáneamente nacional y universal. Ése fue uno de los mayores obstáculos al que se enfrentaron los “hechiceros del progreso”.

El libro comienza con una introducción cuyo objetivo es presentar los principales elementos conceptuales que dieron sustento ideológico a las ferias mundiales de finales del siglo XIX. Esta aproximación teórica ubica a las ferias mundiales en el ámbito del

imperialismo, el surgimiento del progreso moderno, capitalista e industrial, así como en torno de la convicción finisecular de que ese ámbito era en realidad una etapa ahistórica y natural de la humanidad. Apoyándose en lo ya expuesto por Paul Greenhalgh en *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939* (Manchester, Manchester University, 1984) y en las especificidades ideológicas, políticas y culturales de la élite porfiriana, Tenorio define cuáles eran las supuestas verdades universales que daban razón de ser a las ferias mundiales. Estas verdades universales, representadas, reinventadas y recreadas, estaban constituidas por las ideas de paz y libertad, por los grandes objetivos y logros del progreso —entre los que dominaban la ciencia y la industria— y por el nacionalismo y el apetito occidental por lo exótico, entre otros elementos. De acuerdo con Tenorio, examinar la participación de México en las ferias mundiales del siglo XIX y principios del XX es “to write the history of what modernity and progress have meant for them: a continual, tiresome, expensive, hopeless, and yet unavoidable attempt” (p. 17).

El libro está dividido en dos partes. En la primera (que consta de diez largos capítulos) se analiza la participación del México porfiriano en la Exposición Universal de París de 1889. Estar en París —la capital cultural e intelectual del siglo XIX— durante la celebración del centenario de la revolución francesa, representó para México la oportunidad de mostrar al mundo sus virtudes, logros y riquezas, y dejar atrás la imagen de un país violento, inestable e inseguro. Al mismo tiempo, marcó el ingreso de México al circuito de las ferias mundiales y simbolizó el acercamiento diplomático y comercial entre México y Francia. A partir de

un análisis minucioso del pabellón mexicano, o Palacio Azteca, diseñado por Antonio Peñafiel y Antonio M. de Anza, el autor logra asir los elementos constitutivos de la imagen del México moderno representado en esa ocasión.

En la segunda parte (capítulos 11 a 13) se compara la presencia porfiriana en París (1889) con la participación del México posrevolucionario en Río de Janeiro (1922) y Sevilla (1929). En estos capítulos se resalta la perdurabilidad de los elementos constitutivos de la imagen finisecular del México moderno durante el periodo posterior a la revolución de 1910 y apunta hacia algunas de las transformaciones que sufrieron las ferias mundiales en su sustento ideológico, así como en sus objetivos, métodos y organización.

Uno de los aspectos más estimulantes y originales del libro es la manera en la que aborda la participación de México en la Exposición Universal de 1889. Partiendo del postulado de que la presencia mexicana en la capital francesa era un aspecto fundamental de la política económica y comercial de la élite porfiriana, Tenorio conduce al lector a un recorrido exhaustivo del exterior y del interior del Palacio Azteca. Logra identificar los componentes esenciales de la imagen de un México moderno y nacionalista, que tenían la virtud de ser fácilmente identificados por extranjeros y nacionales. En este marco, afirma que el Palacio Azteca fue el lugar donde se logró plasmar la reconstrucción histórica de México elaborada por la élite porfiriana y que este edificio sintetizó la historia nacional en forma elocuente, intensa y monumental. Tenorio demuestra que el Palacio Azteca fue la versión en hierro de *México a través de los siglos* (concluida también en 1889). En su opinión, la síntesis

histórica así recreada, no sólo en su fachada, sino también en su interior, fue un ensayo que tenía como finalidad representar a la nación como una entidad coherente y homogénea que simultáneamente dio a conocer su diversidad física, económica, geográfica y social. A partir de un muy completo examen de las características arquitectónicas, iconográficas y de las exposiciones montadas en su interior, Tenorio traza la manera en la que este edificio logró convertirse en un emblema de la historia de México. Mediante los múltiples elementos que formaban el pabellón mexicano —mapas, fotografías, libros, panfletos, estadísticas, esculturas (en particular las de Jesús Contreras) y pinturas (resaltan las de José María Velasco)—, los “hechiceros del progreso” lograron plasmar en un espacio efímero la imagen de un país con un pasado indígena épico y con un presente moderno y cosmopolita. Tenorio también subraya y demuestra que este edificio satisfacía los requerimientos de cosmopolitismo dictados por las naciones europeas y que alimentaba el insaciable apetito por lo exótico.

Otro aspecto del libro que merece ser resaltado es la atención que presta a la ciencia como elemento constitutivo de la imagen nacional. A través del estudio de los postulados antropológicos, arqueológicos, etnográficos, médicos, higiénicos y sanitarios de la época —y de su representación en las ferias mundiales—, Tenorio subraya que un problema común a todas esas ramas del saber científico residía en la definición y ubicación que se le debía dar al componente indígena de la nación mexicana.

Antes de incursionar en el análisis de las imágenes de México expuestas en las ferias mundiales posteriores a 1910, el autor propone un análisis de la imagen de México

creada para las ferias mundiales de Chicago (1893), París (1900), Búfalo (1901), San Luis (1894) y Luisiana (1904), entre otras. A la vez que resalta las rupturas y continuidades de éstas con las imágenes creadas para la feria mundial de 1889, explora el debate que suscitó la idea de una arquitectura auténticamente nacional para representar al país en 1900. Para ello discute los argumentos y los proyectos a favor y en contra de una arquitectura nacional. Asimismo, muestra por qué se optó por el neoclasicismo para representar a la nación en los albores del nuevo siglo.

Al abordar el estudio de las ferias mundiales posteriores a 1910 se resalta que, de los años noventa del siglo pasado a los años treinta del presente, las ferias experimentaron una transformación fundamental “in their very essence as comprehensive pocket pictures of the world” (p. 198). Por ser éstas incapaces de representar una multiplicidad de realidades sociales, políticas y culturales vertiginosamente cambiantes, surgieron, de manera inevitable, nuevas bases simbólicas y conceptuales para las ferias, entre las que resalta el turismo, el consumo masivo y el poder corporativo. En México, el cambio de siglo estuvo marcado por la revolución de 1910. Sólo hasta 1922 regresó a los escenarios de las ferias mundiales. Durante la Exposición del Centenario de Río de Janeiro en 1922, año clave en la historia del Brasil contemporáneo, la creación de la imagen del México posrevolucionario estuvo a cargo de José Vasconcelos.

Tenorio analiza de qué manera fue creada la imagen de un país revolucionario y patriótico anclado en la historia, en la antropología y en la sociología, que no desechó los fundamentos artísticos elaborados por los intelectuales y políticos porfiristas.

Para representar arquitectónicamente a la nación se optó por un edificio estilo colonial, a cargo de los arquitectos Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tardetti, y su interior fue adornado con pintura mural a cargo de Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma. El pabellón mexicano en Río de Janeiro —dice Tenorio— fue presentado como “an example of the optimal synthesis of the essence of Mexico—the Spanish spiritual legacy—and the particular expression given it by the Indian influence, as exemplified in the Mexican baroque” (p. 206). Por lo tanto, a partir de un análisis de las características arquitectónicas y artísticas del pabellón mexicano, de la situación política del México posrevolucionario y de las ideas de José Vasconcelos, en particular de su tesis de la raza cósmica, Tenorio presenta el proceso por medio del cual se reinventaron y reprodujeron imágenes nuevas y viejas del país (una síntesis de esta parte del libro está en Mauricio Tenorio, “A Tropical Cuauhtemoc: Celebrating the Cosmic Race at the Guanabara Bay”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [México], 1994, vol. xvi, núm. 65, pp. 93-137).

Me ha sido imposible mencionar en esta breve reseña cada uno de los aspectos traídos a colación en *Mexico at the World's Fairs*, dada la riqueza conceptual y temática del mismo. Me parece pertinente concluir señalando algunos elementos específicos: la bibliografía es riquísima, las ilustraciones son fundamentales para que el lector logre visualizar las representaciones de la nación y la modernidad mexicanas y el epílogo (leído junto con la introducción) constituye una discusión bien fundamentada sobre los conceptos manejados a lo largo de libro.

Por último, cabe mencionar que si bien *Mexico at the World's Fairs* es un libro que

toda persona interesada en la historia, el arte y la cultura del México porfiriano y posrevolucionario debe leer, la cantidad de información que contiene es a veces abrumadora. El propio autor parece ser consciente de ello, pues a menudo siente la necesidad de resumir el argumento (véanse, v. g., pp. 37, 47, 62, 81, 95, 141 y 219). A pesar de dichos resúmenes, el hilo conductor es a veces difícil de seguir. Esto hace que en ocasiones su lectura deje de ser placentera y corrida para convertirse en una tarea un tanto ardua y penosa. Espero que pronto se publique la versión en español pues tengo la convicción de que suscitará amplias discusiones y mucha reflexión en torno de la percepción de una realidad tan importante y de su representación.



Mis recuerdos
de Alfredo Carrasco

Edición, introducción, notas y catálogos de Lucero Enríquez, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Estéticas-Coordinación de Difusión Cultural), 1997, 640 p.

por
JAIME CUADRIELLO

Aunque constituida como género literario a partir de la ilustración inglesa del siglo XVIII, la autobiografía es todavía una *rara avis* en el contexto de las letras hispanoamericanas. Ésta es una verdad largas veces repetida pero aún más contundente si la confrontamos entre los hombres que no ejercen la literatu-

ra misma: pintores, actores, músicos, eclesiásticos y, sobre todo, entre políticos desplazados a la banca. El carácter del criollo americano —ya lo intuía Humboldt en su conocido *Ensayo*— es propenso a recogerse “dentro de sí mismo”. Y luego añadía: “Allí es donde el aislamiento y la soledad le parecen preferibles a todo, si se quiere disfrutar pacíficamente de los bienes que ofrecen la hermosura de aquellos climas, la vista del verdor siempre fresco y el sosiego político del Nuevo Mundo.” El proverbio que se podría aplicar a esta aguda observación del sabio alemán es *en boca cerrada no entran moscas*. La rareza de los apuntes autobiográficos puede tener móviles de compleja hondura moral, psicológica y cultural. Actitudes muy nuestras como el pudor, la cautela, el acomodo político, los conflictos de conciencia, las contradicciones de la vida personal, el temor al juicio póstumo o la simple pereza inhiben ciertamente el autoexamen, lo que los jesuitas llamaban en su pedagogía espiritual *el discernimiento de sí*. Hay muchos mexicanos “con obra” que han quedado “sin vida” y “sin voz”, autosilenciados por los golpes de la vida o aferrados a su memoria selectiva, y desde luego son muy pocos aquellos que se han aventurado a ejercer las virtudes narrativas de un género que, según definición del abate Claude Chartelain, nos “transmite como ninguno la impresión de una personalidad verdadera”.

Por eso son tan bienvenidas estas ediciones de rescate, en este caso desempolvadas del baúl familiar. Por eso siempre hay que agradecer la publicación de “escrituras de la memoria”, las que con mayor honestidad pueden llamarse, justamente, “mis recuerdos”, ya que ésa es su fuente documental primordial y primaria. Nos son tan apreciadas porque, aunque sea a destiempo,

aumentan la escasa bibliografía “de sí y por sí” —una forma de nombrar a la autobiografía— y que es, nada menos, “la más universal de las historias posibles”, tanto por lo que recogen como por lo que callan. Es obvio que los recuerdos del compositor Alfredo Carrasco comparten el principio formal del género, el carácter testimonial del relato en primera persona, principio cuyo mejor efecto es acicatear nuestra curiosidad y obligarnos a perseverar en la lectura. Más aún, los recuerdos son el medio propicio para acceder al cuadro histórico en que el protagonista se desenvuelve. Por eso decimos que “la autobiografía es la más universal de las historias posibles”, ya que nos proporciona el retrato más vívido y directo del fenómeno histórico que nos interesa; en este caso, la sociedad de las ciudades de Guadalajara y México con la revolución de por medio.

Sin embargo, la autobiografía no sólo es un vehículo que nos introduce en el contexto sino también la clave mayor que permite el acto de interpretación histórica. La editora y prologuista de *Mis recuerdos*, Lucero Enríquez, desconfiada de que esto no fuese así, sometió las afirmaciones de Carrasco a la tortura de las operaciones de la crítica histórica, no para establecer un criterio de verdad sino para comprobar que la voz del narrador “dice todavía más” que los documentos con los que confrontó sus asertos: *verbi gratia*, la lastimosa realidad del Hospicio Cabañas, el silencio sobre la ausencia del padre, la rígida y asumida estratificación de clase de la sociedad tapatía finisecular. En todo esto la memoria de Carrasco salió bien librada, pese al valor de los aportes documentales de la editora. Ella estará de acuerdo conmigo en que la riqueza y las sugerencias de cualquier discurso autobiográfico

son mucho mayores que el discurso de la historiografía científica. La mirada del narrador en primera persona goza de un privilegio negado a cualquier otro autor: mientras el historiador empobrece con su discurso la capacidad de evocación, el autobiógrafo enriquece la imagen de esa realidad y aumenta de modo originario el conocimiento, aunque diga mentiras o haga distorsiones.

Para muestra permítaseme traer a colación algunas estampas coloreadas por Carrasco. Allí está ese cuadro inmejorable sobre el trajinar juvenil del compositor como organista de coro. ¿Qué otro testimonio, que no sea pictórico, puede darnos una imagen análoga! ¿Dónde puede palpase mejor la sobrevivencia, casi increíble, de los usos y costumbres virreinales que en la vida cotidiana de la capilla musical de la catedral de Guadalajara? En pleno 1890, allí sigue vivo y esplendoroso todo el reino de la Nueva Galicia: las pugnas y tensiones entre los canónigos ampulosos, la algarabía de los infantes cantores, llamados “coloraditos”, dueños y señores de la dirección musical en su fiesta particular el 28 de diciembre, conmemoración de los mártires inocentes. Nos sorprende todavía más la imagen de una ciudad levítica no obstante la secularización liberal: el control físico y moral que el clero y la aristocracia tapatía mantenían sobre las clases medias, el temor reverencial que imponía la dirección espiritual del confesor o el paternalismo benefactor de los mecenas sobre sus ovejas desprotegidas. Aristocracia y clerecía interviniendo siempre en las coyunturas más decisivas del resto de la población, como puede ser la vocación de los jóvenes. Las familias pudientes y los hombres de sotana, para Carrasco guías respetables aunque timoratos, son el fiel de la ba-

lanza ante la disyuntiva “del ser y el deber ser”, lo mismo que fueron para tantos de sus paisanos u hombres de la generación inmediata: Azuela, Yáñez, Gómez Morín o el paradigmático López Velarde.

La autobiografía de Carrasco también permite asomarnos a otros pasajes de crudeza y contemporaneidad dramática, en que justamente ese antiguo orden está siendo resquebrajado, todo en medio del llanto y la barbarie. Repasemos la prisión humillante del patriarcal canónigo Silva, su mentor indiscutible, y traigamos a cuenta un episodio aún más estrujante, la ocupación de las tropas revolucionarias, acampadas en las naves catedralicias de Guadalajara, y el saqueo inmisericorde de sus archivos y del ajuar litúrgico.

Ya hemos dicho que la autobiografía es valiosa no sólo por su expresividad elocuente y directa, por lo vívido y lo explícito, sino también por lo que calla, por lo que a su autor le resulta indecible: las presencias se comprenden mejor por el enigma de las ausencias. Bien ha hecho la maestra Enríquez en efectuar una tipología de *Mis recuerdos* por su materia, que en suma aborda tres aspectos: los avatares personales, la vida laboral y profesional y la historia de las instituciones que el artista visita. Tendríamos que preguntarnos, como ella, cuáles son las zonas que Carrasco deja sin iluminar. Y así respondemos: uno, la que toca al círculo de su intimidad doméstica y del mundo de sus afectos y, dos —y quizá sea la zona más significativa—, la casi nula consideración crítica sobre su propia obra, en otras palabras, la omisión o resistencia para hacer examen de su trabajo como compositor.

No se trata de exigirle a *Mis recuerdos*, que inicialmente fueron escritos como un acto de amor filial, las pretensiones de una

autobiografía intelectual, en el sentido con que ésta se entendía desde Rousseau hasta Collingwood, es decir, cuyo énfasis está en mostrar la génesis y desarrollo de sus propias ideas. Pero no deja de ser inquietante que el compositor, que hace de su inspiración la razón de su vida, jamás especule sobre el origen de su vocación y las pulsiones más íntimas que lo llevaron a confesar su amor por la música. Da por sentado, de una forma espontánea, que el hecho de practicar con el clarinete y el piano fue un despertar natural, ligado a la ruda pedagogía del orfanatorio. Lo cual es cierto, ¿pero acaso no hubo razones mucho más subjetivas y profundas que un adulto nostálgico pudiera columbrar? Nótese además cómo Carrasco sólo se detiene en dos breves momentos para “teorizar” sobre la música y esto lo hace, desde luego, como un acto de afirmación. El primero es cuando, en el seno de la Academia Francisco Godínez, se ve obligado a definir un concepto más actualizado de intervalo, y el segundo cuando aborda el concepto de vanguardia y los valores atonales y cacofónicos de los compositores “ultramodernistas”, que se situaban en un universo estético ajeno al suyo. Aunque a los ultramodernos les reconoce matices de “genialidad”, para él la música no puede dejar de ser un fenómeno unitario, convincente, revestido de poesía y emoción. Que no de asombro, notoriedad o estridentismo, que es lo que ve en los compositores de música culta de la ciudad de México.

En todas estas ausencias aparece la mirada de nosotros, los inquisidores posmodernos. ¿Qué responder? ¿Recato, pudor o excesiva modestia? ¿Conciencia de sus limitaciones o de sentirse vulnerable ante los músicos “oficiales” de vanguardia? Un tratadista actual del género autobiográfico,

Georges May, afirma que los hombres memoriosos viven sumidos en una paradoja, entre el uso que hacen de la razón para “la mediación de sí” y los inconfesados impulsos de venganza o de simple vanidad. Dice este autor: “La necesidad de escribir con el fin de justificar al público las acciones que se ejecutaron o las ideas que se profesaron [...] se hace sentir de manera particularmente penosa cuando alguien piensa que fue calumniado.”

¿Hay, pues, un último resorte apologetico en la prosa de Carrasco que lo hace hablar y callar a conveniencia? Tal vez, pero no siempre un libro de memorias es una vehemente apología *pro vita et opera suae* y éste es el caso más ilustrativo. Aunque Carrasco se ve obligado a denunciar actos de plagio, a aclarar enredos propiciados por la inquina burocrática o a lanzar uno que otro mentís a sus detractores, éstas no son las causas últimas que lo mueven a escribir. Porque, a fin de cuentas, *Mis recuerdos* está escrito con una actitud legítima, noble y sincera: la de un padre que quiere legar una serie de valores a su abundante prole y descendencia. Hay que reconocer que un proyecto de autobiografía, aparte de ser un mecanismo defensivo, apela finalmente a resolver un problema moral, a reflejar una peculiar visión que su autor se formó de la vida y que, por la madurez que dan los años, se ve en la necesidad de transmitir. Al formar su propio retrato moral, Carrasco asume, ante sus hijos, que sus valores tienen que ser predicados con el ejemplo. Así vemos cómo transcurre una existencia bajo el mejor sentido de las siguientes palabras, que entonces significaban mucho: decencia, decoro, propiedad, austeridad. Un conjunto de valores que, quiérase o no, justifica ante todo la disposición de un hombre memo-

rioso: la recuperación de su dignidad, el reconocimiento de su llana humanidad, la voz de la persona que toma la pluma porque simplemente lo considera valioso.

El mejor elogio que puede hacerse de esta tarea de restitución histórica que significó la esmerada empresa de edición de Lucero Enríquez —dar a conocer por primera vez los escritos, la figura y el catálogo de obras de este romántico tardío, “de cultura provinciana y conservadurismo ideológico”— lo haré tomando en préstamo sus propias palabras anotadas en el prólogo. Bien vistos, tanto el texto autobiográfico como el estudio introductorio son ambos, de un modo correspondiente, una suerte de manifiesto enderezado en contra del nin-guero. En otras palabras, de la tan traída

“mezquindad” y “farsantería” del artista mexicano que según Carrasco y Enríquez atraviesa todos los tiempos. Dice, pues, la apasionada prologuista de este libro: “Carrasco es la voz de los que no existen en las historias panorámicas o de los nombres que, uno tras otro, sin jerarquía ni distinción, inundan páginas enteras de otras historias [...]. El México de Carrasco corresponde a la visión de un hombre de esa clase media a la que en Guadalajara se llamaba ‘recorte’, esforzada y trabajadora, muy consciente de las clases sociales pero inconsciente de su propia discriminación racial y social, siempre existente y siempre negada [...]. En vida de Carrasco triunfaron la farsantería y la pequeñez de espíritu. Justo es que a su muerte triunfen la sinceridad y la nobleza.”

Publicaciones recientes del Instituto de Investigaciones Estéticas



Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte

Compilación de Gustavo Curiel, 1997
(Estudios de Arte y Estética, 46), 826 p., ils.,
ISBN 968-36-6250-1

Una mirada a vuelo de pájaro sobre los estudios que forman este volumen permite afirmar que el patrocinio y el coleccionismo han ocupado la atención de los historiadores del arte y de algunos arqueólogos, así como de expertos e iniciados desde una perspectiva intimista, ligada al peritaje y al anecdotario de cómo los objetos de arte fueron comisionados, trasladados, comprados e intercambiados, vendidos, regalados o robados. Sin embargo, a lo largo de este siglo, y quizá más en las últimas décadas, se ha ido conformando una visión subjetivista y más crítica del papel que han desempeñado en estos procesos las relaciones diplomáticas, las guerras, las colonizaciones y conquistas, las distintas modalidades del poder temporal y eclesiástico y el despojo de toda índole en lo que hoy reconocemos como tesoros nacionales. ¿Cómo interpretar hoy la presencia del obelisco que Napoleón hizo traer

de Egipto? ¿Qué significan las salas dedicadas a las esculturas del Partenón en el Museo Británico? ¿Cómo fue a parar la espléndida colección prehispánica al Museo Dahlmén en Berlín? O, para el caso, ¿qué hacen pedazos de murales teotihuacanos en las colecciones privadas de Washington?

Aunque se ha trabajado sobre el tema de patrocinio, colección y circulación de las artes, todavía hay mucho por hacer. Este coloquio es una aportación a estos estudios e intenta diferenciar categorías, historia y hechos que contribuyan no sólo al mejor conocimiento del arte, sino también a exponer de manera crítica el papel de estos factores en la conformación actual de la circulación de las artes y sus problemas éticos y sociales.



Textos en prosa sobre arte y artistas de Carlos Pellicer

Compilación, introducción y notas de Clara Bargellini,
ensayo de Alfonso Colorado, coedición con el Instituto
Nacional de Bellas Artes (Museo de Arte Moderno),
1997, 135 p., ils., ISBN 968-29-9886-7

Las relaciones del poeta Carlos Pellicer con las artes visuales fueron continuas y abar-

caron no sólo la escritura de textos sobre obras y artistas desde los años veinte. También se ocupó de idear y fundar museos y, en su calidad de funcionario de la cultura, al frente del Departamento de Bellas Artes —de 1943 a 1946—, organizó exposiciones de gran envergadura como las retrospectivas de José María Velasco, José Guadalupe Posada, Joaquín Clausell, Alberto Fuster, Francisco Goitia, el Doctor Atl y José Clemente Orozco. Con los dos últimos tuvo una amistad cercana y gracias a Atl, sobre todo, se adentró en el estudio de la pintura de paisaje; vale la pena mencionar que uno de sus últimos textos, escrito en 1974, está dedicado al pintor vulcanólogo.

Éstos son sólo algunos de los temas incluidos en esta cuidadosa edición sobre los escritos en prosa de Carlos Pellicer, relativos al arte y los artistas, que fue realizada por Clara Bargellini, investigadora del instituto, a cuyo cargo estuvo también el estudio introductorio, la recopilación de los textos —dispersos en catálogos, antologías y cartas— y las notas a los mismos. El estudio de Bargellini está precedido por un ensayo de Alfonso Colorado, jefe del Departamento de Investigación del Museo de Arte Moderno.



*Temas y problemas.
1^{er} Coloquio del Seminario
de Estudio del Patrimonio
Artístico. Conservación,
restauración y defensa*

Compilación de Armando Torres Michúa y
Enrique X. de Anda Alanís, 1997, 204 p.,
ils., ISBN 968-36-5400-2

De todos los ámbitos en que intervienen la historia y la historia del arte, la conservación y la restauración —junto con la crítica y la autenticación de obras artísticas— son quizá los únicos en los cuales los profesionales de estas disciplinas pueden incidir directa y decisivamente en el carácter de sus objetos de estudio y, lo que resulta más importante, en las señas de identidad de una comunidad dada. Los efectos concretos, físicos, de una restauración o de un esfuerzo conservacionista hacen que en estas prácticas se hallen involucradas una considerable cantidad de saberes particulares —estéticos, históricos, químicos y arquitectónicos, por ejemplo— pero, sobre todo, preocupaciones de orden tan general como las éticas.

En el 1^{er} Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, cuyas memorias constituyen este volumen, se discutieron éstas y otras cuestiones teóricas, con enfoques lo mismo jurídicos que historiográficos y aun vivenciales. Asimismo, se expusieron algunos casos particulares —tan diversos como el acondicionamiento del Museo Nacional de Historia, la restauración del Templo Rojo de Cacaxtla, el rescate de la catedral de la ciudad de México, la conservación de los retablos de la iglesia franciscana de Cuautin-

chan o la destrucción del museo El Eco—, que evidencian, por una parte, la diversidad e importancia de las labores de restauración y conservación que se realizan en nuestro país y, por la otra, algunas de las dificultades, las inercias, las desidias y las alevosías que es necesario superar para preservar el patrimonio artístico mexicano.



*La catedral de México.
Problemática, restauración
y conservación. 2º Coloquio
del Seminario
de Estudio del Patrimonio
Artístico. Conservación,
restauración y defensa*

Compilación de Martha Fernández, 1997, 189 p., ils.,

ISBN 968-36-4809-6

La historia de la catedral de la ciudad de México es mucho más que la historia de su construcción y de sus avatares en el tiempo. Tanto o más que éstos, las múltiples y repetidas iniciativas para evitar su colapso han influido —muchas veces de manera decisiva— en la naturaleza arquitectónica, artística y social del principal templo católico mexicano: piénsese, por ejemplo, en las múltiples modificaciones hechas al proyecto original durante el primer siglo de su construcción, alguna de las cuales provocó diferencias de casi un metro entre los muros, o en el involuntario aire posmoderno que le proporcionó el andamiaje metálico que sostiene las bóvedas en nuestros días.

La más reciente de estas iniciativas, una compleja maniobra que pretende uniformar

el ritmo del hundimiento mediante la excavación de las zonas más duras del subsuelo —que son, por cierto, resultado de los esfuerzos de consolidación hechos por los mexica antes de la conquista europea—, fue el objeto principal de discusión y análisis del 2º *Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa*, que se llevó a cabo en la ciudad de México en noviembre de 1993. Los efectos más inmediatos de esta “nivelación” —de signo contrario a las que hasta ahora se emprendieron— ya han tenido una profunda influencia en el trabajo de los restauradores y los conservadores arquitectónicos de México, quizá tanto como el diseño de la catedral influyó en el conjunto de la arquitectura novohispana.



*La sociedad civil frente
al patrimonio cultural.
3er Coloquio del Seminario
de Estudio del Patrimonio
Artístico. Conservación,
restauración y defensa*

Compilación de Francisco Vidargas, 1997, 147 p., ils.,

ISBN 968-36-5977-2

La situación que enfrenta el patrimonio cultural en México revela que, si bien las acciones y políticas del estado han contribuido a su preservación, éstas no han sido suficientes para salvaguardar la herencia patrimonial del país. Monumentos y sitios patrimoniales se destruyen aún por causa de la corrupción, la ignorancia y la falta de recursos. Es necesaria la participación activa y

democrática de la sociedad civil, la cual colaboraría en encontrar los medios idóneos para la protección y preservación del acervo cultural.

La creación de asociaciones civiles y el trabajo conjunto entre restauradores y comunidades pone de manifiesto el interés de la sociedad mexicana ante la destrucción de monumentos y zonas patrimoniales. Durante las sesiones del *3er Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa*, se abordaron aspectos técnicos y teóricos de la restauración y los vínculos de las asociaciones civiles con las instituciones gubernamentales, se expusieron casos específicos de zonas patrimoniales en riesgo y se dieron a conocer los problemas y las soluciones que se han aplicado para la defensa, conservación y restauración del patrimonio cultural de México.



*Especulación y patrimonio.
4º Coloquio del Seminario
de Estudio del Patrimonio
Artístico. Conservación,
restauración y defensa*

Compilación de Enrique X. de Anda Alanís, 1997.
160 p., ils., ISBN 968-36-5889-X

El viejo conflicto entre conservación del patrimonio y comercio de bienes artísticos, lejos de estar resuelto, es cada día más agudo y con frecuencia suele resolverse en favor del más tosco pragmatismo mercantil. En todos los ámbitos, pero especialmente en el campo de la arquitectura, estrecheces conceptuales y pequeñas mezquindades han

convertido un dilema natural e inevitable —¿qué debe destruirse, qué vale la pena conservar?— en una agria disputa que parece no tener otro remedio que la imposición y la irresponsabilidad.

Encuentros académicos como el *4º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa*, sin embargo, muestran con claridad que esta dicotomía irreductible tiene mucho de falso problema. No obstante los peligros causados por la valoración comercial de un bien artístico, es evidente que una adecuada comercialización de los valores estéticos e históricos puede contribuir lo mismo al desarrollo económico de una zona que a garantizar la preservación y aun el mejoramiento de los bienes colectivos de una comunidad.



*La crítica de arte en México
en el siglo XIX*
de Ida Rodríguez Prampolini

Segunda edición, 1997, 3 vols., ISBN 968-36-4810-X
(obra completa)

La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos, obra de Ida Rodríguez Prampolini, fue publicada por primera vez en 1964. Esta primera edición se agotó en poco tiempo y hoy, consciente de una necesaria política de reediciones, el instituto presenta al lector este libro que tan favorable acogida ha tenido, sobre todo entre el público especializado.

En el prólogo a la segunda edición, Rodríguez Prampolini relata cómo elaboró esta investigación entre 1958 y 1960: concurría

diariamente a los gélidos espacios de la antigua Hemeroteca Nacional y, sin la ayuda de becarios o de computadoras, pasaba largas horas revisando el material y transcribiendo a pluma el equivalente de tres tomos impresos; realmente, este trabajo fue hecho a mano.

Esta nueva edición está constituida por

una sustanciosa introducción y por los más de 700 documentos incluidos en las ediciones anteriores, a los cuales Angélica Velázquez —joven investigadora especializada en el arte mexicano del siglo XIX— agregó otros muchos; de modo que la obra cuenta ahora con más de mil.