

Reseñas



Los canteros de la Catedral de Sevilla

de Juan Clemente Rodríguez Estévez

Diputación de Sevilla, 1998

470 pp., con gráficas e ilustraciones

por

CLARA BARGELLINI

Hay libros que son demostraciones de cómo se puede trabajar para acrecentar el conocimiento. Éste es uno de ellos. Basándose en una enorme labor de observación de la Catedral de Sevilla y en la lectura cuidadosa de muchos documentos escritos –afortunadamente conservados–, Rodríguez Estévez nos presenta una relación detallada de lo que fue el proceso de construcción de esa magna obra. Aporta información sobre la supervisión de la fábrica, las canteras de donde salió el material para su edificación, la extracción y el transporte de la piedra de cantería, los canteros y todos los aspectos de su trabajo.

A lo largo del texto, la acumulación de información y su manejo inteligente demuestran cómo el conocimiento de los procesos de construcción es un acercamiento

indispensable para la comprensión histórica y artística del monumento. Entre los problemas fundamentales para el estudio de catedrales están los relacionados con la larga duración de los procesos constructivos. En este trabajo se exponen los procedimientos administrativos que hicieron posible la continuidad de la obra por más de doscientos años, aunada a la renovación renacentista en el rumbo original gótico de la construcción. También quedan expuestos los nexos entre la disponibilidad de fondos y las decisiones básicas para la construcción. Otro aspecto fundamental en la obra sevillana fue el predominio del gremio de los canteros.

Tales circunstancias y los mecanismos de organización tienen implicaciones para todo lo tocante a cuestiones de la autoría de este tipo de obras arquitectónicas. Respecto a éste y a otros puntos, el libro invita a preguntarnos sobre la eventual posibilidad de estudios de este tipo para la historia de la arquitectura de la Nueva España. No cabe duda de que serían provechosos. Para algunas de las fábricas catedralicias mexicanas seguramente se podrían desarrollar investigaciones análogas, ya que los problemas son parecidos y existe la documentación necesaria. Algún día se harán estos estudios y habrá que agradecer la inspiración que proporcionó la presente obra.



***Espacios distantes... Aún vivos.
Las salas cinematográficas de la
ciudad de México***

de Francisco Haroldo Alfaro Salazar
y Alejandro Ochoa Vega

México, Universidad Autónoma
Metropolitana, 1997

por

LOUISE NOELLE

Dentro de este periodo finisecular, en el que estamos insertos en el recuento del acontecer y las aportaciones de los últimos cien años, resulta particularmente apropiada la referencia al cinematógrafo. Efectivamente, dicho aparato nació hace un siglo, en 1895 para ser precisos, por lo que su presencia bien puede ser sinónimo de este periodo en cuestión. Así, libros como *Espacios distantes... Aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*, de Francisco Haroldo Alfaro Salazar y Alejandro Ochoa Vega, cumplen ampliamente con este cometido de reseñar el desarrollo de este invento, que pronto fue conocido como el séptimo arte, a través de una investigación sobre la historia de las salas cinematográficas de la ciudad de México, su creación, sus vicisitudes y, en muchos casos, su triste desaparición.

Por otra parte se debe apuntar que se trata de un libro profusamente ilustrado con excelentes fotografías antiguas y buen número de dibujos, que se acompañan con un texto fluido, que cuenta con los datos exactos y la nomenclatura apropiada. Se debe señalar que contiene además tres ane-

xos con valiosa información, donde se registraron los nombres de los ingenieros, arquitectos y decoradores, la fecha de inauguración y la capacidad de las salas cinematográficas; a esto se agrega la lista de archivos consultados, una bibliografía y una amplia hemerografía. Estas cualidades no nos sorprenden ya que Alfaro y Ochoa se han dedicado durante varios años a estudiar este género de edificios, lo que les ha permitido ser posteriormente los autores de un video, *El despertar de los palacios. La revitalización de las salas cinematográficas en la ciudad de México* (México, UAM, 1997), y de un libro para todo público, *La república de los cines* (México, Clío, 1998), que amplía su mirada a todo el país.

En la publicación encontramos una meticulosa investigación especializada, producto de su labor como investigadores en el seno de la Universidad Autónoma Metropolitana. En sus páginas los autores nos llevan de la mano para recorrer de manera simultánea el acontecer de las salas cinematográficas en la ciudad capital durante el último siglo y su particular conexión con los habitantes de la urbe. En el fondo, el amplio conocimiento de estos arquitectos e historiadores, que se han dedicado al estudio de este género arquitectónico, es el pretexto para conocer la profunda relación que siempre existe entre los hechos históricos, la sociedad y su papel en la demanda y producción de edificios, "el testigo insobornable de la historia", como diría Octavio Paz.

A todo esto hay que agregar, desde luego, el acercamiento particular al tema de la construcción de salas cinematográficas, donde destacan nombres de conocidos profesionistas como Juan Segura, Francisco J. Serrano o Juan Sordo Madaleno. Sin embargo, el interés de esta publicación radica

en el hecho de que sus autores rastrearon minuciosamente la apertura de las salas, sus condiciones físicas, aportando dibujos sobre la distribución urbana de las mismas y su diseño arquitectónico particular; además, la originalidad del material fotográfico de época y la inclusión de imágenes periodísticas constituyen un valioso apoyo a este estudio. Así recorreremos en sus páginas tres capítulos: “La génesis de las salas”, la “Consolidación y desarrollo del género arquitectónico” y la “Decadencia y transformación de las grandes salas”, para concluir con una interesante aportación: “Opciones para el rescate y la permanencia”. Con ello queda patente por un lado el trabajo de estudio y examen, que lleva a estos investigadores a establecer tres distintas tipologías para las salas en su periodo de esplendor, con un análisis puntual de dieciocho salas; por el otro, debemos apreciar que, en este caso, la nostalgia del pasado deja un saldo propositivo, al dilucidar las causas de la desaparición de muchos de los cines e incluir toda una serie de recomendaciones para conservar y reutilizar lo que aún queda de este patrimonio construido.

Finalmente, resulta importante destacar que, haciendo honor a su título, esta publicación nos muestra el acontecer cinematográfico en la ciudad de México y sus posibilidades de salvaguarda, por lo que podemos afirmar que se trata de un estudio verdaderamente aportador, ya que, además de suscitar recuerdos nostálgicos con el contenido de sus líneas, nos lleva a descubrir y apreciar un género arquitectónico que se desarrolla ante nuestros ojos, “como en el cine”.



El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos
de Filippo Picinelli

(Trad. Rosa Lucas González y Eloy Gómez Bravo.
Introd. de Jaime Cuadriello y Elena Estrada de Gerlero)
México, El Colegio de Michoacán-Conacyt,
1999, 445 pp.

por
ARNULFO HERRERA

El más reciente volumen del *Mundus Symbolicus* (1679) publicado por El Colegio de Michoacán en 1999 contiene los libros 7 y 8 de la versión latina de Agustín Erath. Esta famosa enciclopedia italiana de emblemas fue publicada por primera vez en 1669 y tuvo tal éxito que acabó sustituyendo a la influyente *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano que había sido impresa más de un siglo antes, en 1556, y reimpressa en numerosas ocasiones y en diferentes lenguas. La suerte de *El mundo simbólico* de Picinelli es muy parecida a la de tantos otros “libros máquina” que inundaron las bibliotecas de los hombres del Renacimiento y el barroco. Por su naturaleza de fuentes secundarias, de compendios de sabiduría resumida y ordenada que dispensaba la lectura directa de los autores, muchos la utilizaban sin mencionarla siquiera, de la misma manera que hoy hacen nuestros estudiantes cuando acuden a los tomos de Luis Nueda y Antonio Espina donde aparece el resumen de por lo menos *Mil libros*¹ o van a las enciclopedias mayores (la Británica o la Espasa-Calpe), o

1. Edit. Aguilar. En 1969 ya iba en la sexta edición.

a los diccionarios especializados de literatura, filosofía, retórica, política o lingüística y nos entregan arduos trabajos colmados de intrincadas citas y copiosas bibliografías donde, por supuesto, no incluyen las fuentes responsables de su repentina erudición. Así, los falsos sabios de entonces (y seguramente los sabios auténticos también) acudían a los *Florilegios*, las *Polianteas*, los compendios de *Aurea Dicta*, los *Diccionarios históricos*, las *Mitografías*, las *Officinas*, las *Cornucopias*, las misceláneas, las florestas y, desde luego, los libros de emblemas, empresas y jeroglíficos. Oradores, predicadores, académicos, poetas, pintores, arquitectos, escultores, grabadores y demás amantes de la sabiduría antigua se beneficiaban de estas obras y casi nunca consignaban el crédito correspondiente. La razón es obvia: nadie quería admitir la procedencia humilde de sus saberes; todos alegaban numerosas y dilatadas lecturas. Pero estos conocimientos suelen ser endeble y muchos de los libros más difundidos estaban plagados de errores o sus contenidos eran tan sucintos que saturaban muy pronto los ambientes cortesanos, de manera que las conversaciones intelectuales en los palacios, las tabernas o los "mentideros" se convertían en tristes parodias de las disquisiciones universitarias o en las caricaturas de supuestas ágoras intelectuales.

Como siempre, los talentos más despiertos de la época se burlaban de los pedantes. Es muy conocida la letrilla de Góngora que recuerda esta costumbre de lucir la sabiduría ajena:

Que acuda a tiempo un galán
Con un dicho y un refrán,
Bien puede ser;
Mas que entendamos por eso

Que en *Floresta* no está impreso,
No puede ser.

Esta *Floresta* no es otra que la del toledano Melchor de Santa Cruz de Dueñas, publicada por primera vez en 1574² y reeditada después en numerosas ocasiones. El caso más notable es el de Lope de Vega. Así como presumía nobleza (en *La Arcadia* se hizo descendiente de Bernardo de Carpio y estampó un escudo de armas con diecinueve torres), presumía de erudición. En el *Isidro* (1599) citó 267 autores y al final de *El peregrino en su patria* (1604) puso un índice con 145 autores que había mencionado. Citaba a Plinio en latín cotejando cada frase en la traducción española de Gómez de Huerta y era notable su abuso de los libros-máquina de Ravisius Textor. En *El peregrino...* llegó a extremos inefables. Entre los sonetos preliminares puso uno que seguramente escribió él mismo y que atribuyó a "la bachillera" Camila Lucinda,³ es decir, Micaela de Luján, con quien procreó tres hijos; una hermosa actriz cuyo analfabetismo era conocido en todo Madrid y en Sevilla. Por eso las burlas de Cervantes. En el prólogo del primer *Quijote*, para disculpar la llaneza del estilo que tiene la historia de don Alonso Quijano, el imaginado amigo del prologuista le sugiere:

Vengamos ahora a la citación de los autores que los otros libros tienen, que en el vuestro os faltan. El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa

2. Hay ediciones modernas. La más conocida está en la Colección Austral de Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.

3. Es el soneto que empieza "Mientras a un dulce epitalamio tiemplo..."

que buscar un libro que los acote todos desde la A hasta la Z, como vos decís. Pues este mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro; que puesto que a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que vos teniades de aprovecharos dellos, no importa nada; y quizá alguno habrá tan simple que crea que de todos os habéis aprovechado en la simple y sencilla historia vuestra; y cuando no sirva de otra cosa, por lo menos servirá aquel largo catálogo de autores a dar de improviso autoridad al libro. Y más, que no habrá quien se ponga a averiguar si los seguistes o no los seguistes, no yéndole nada en ello.

Al igual que las anteriores del prólogo, esta puya iba dirigida contra la falsa erudición de Lope. Góngora fue más directo. En un par de sonetos atribuidos al Cordobés, con un tono lapidario, se hace burla de su pretendida nobleza:

No fabrique más torres sobre arena,
Sino es que ya, segunda vez casado,
Nos quiere hacer torres los torreznos

Y de los embustes que emprende su imposible sabiduría:

Y en cuatro lenguas no me escribas có—,
Que supuesto que escribes boberí—,
Lo vendrán a entender cuatro nació—;

La inteligencia de los tercetos mencionados radica en que su segunda mujer, Juana de Guardo, era hija de un carnicero acaudalado. El chiste es sanguinario: quería convertir en torres de nobleza los pedazos de tocino o torreznos que vendía su suegro. El segundo terceto está formado con versos de “cabo roto”. Lope había escrito un soneto alternando versos en cuatro lenguas distintas,

con lo cual publicaba su ignorancia entre los hablantes de cuatro naciones.

Tampoco debió ser tan deshonroso utilizar estos libros. Seguramente había modos adecuados de utilizarlos, ocasiones que lo ameritaban, maneras de disfrazar o dignificar su consulta. En la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, sor Juana menciona abiertamente varios de estos libros (Jovio, Ripa, Colonna, Valeriano, Textor, Alciato, Cartario, Natal y por supuesto Boccaccio, Ovidio y Plinio, que no son ya autores de segunda mano) y nos deja entrever, con ello, que la existencia de esta sabiduría de enciclopedia también podía ser empleada por los sabios auténticos, como ella.

Lo cierto es que muy pocos poetas, predicadores y artistas fueron sinceros y expresaron el crédito a estas obras cuando obtuvieron algún saber de ellas; de ahí que Carlos Herrejón⁴ haya encontrado tan pocas referencias a Picinelli en el *corpus* de sermones novohispanos que estudió.

Lo importante es que en El Colegio de Michoacán se entendió el valor de estos libros semiocultos y enterrados por la hipocresía cultural de otros siglos y se ha emprendido la tarea enorme de traducir y editar la obra del agustino, cuyos libros 7 y 8 están apareciendo a la luz.

Decir que *El mundo simbólico* es un libro básico para comprender mejor los primeros tres siglos de nuestra historia moderna es una afirmación tan obvia o tan inútil como las citas que hacía Lope con la ayuda de su precaria biblioteca. Pero hacer una demostración de la forma en que la cultura emblemática pudo estar fundida en las

4. “La presencia de Picinelli en Nueva España”, en *El mundo simbólico: los cuerpos celestes*, libro 1, México, El Colegio de Michoacán, 1997.

expresiones artísticas o en las manifestaciones más cotidianas de aquellas sociedades no es ya una afirmación de Pero Grullo. Y, lo más importante, señalar la utilidad que puede tener para el lector de nuestros días una obra como *El mundo simbólico* es una empresa que requiere de una apertura intelectual amplia, o por lo menos de un esfuerzo para hacer a un lado el menosprecio que instintivamente sentimos hacia esta suerte de “sentencias lapidarias ilustradas” que son los emblemas.

Una lectura superficial de la *Antología griega* puede ser la puerta de entrada hacia esta literatura. Epitafios supuestos o reales de conmovedora belleza que nos permiten otear la existencia de una literatura brevisísima que, en su condensación poética, es capaz de conmovernos hasta las lágrimas. Un género que sugiere la existencia de otros parecidos: las inscripciones en los árboles (cuya abundancia en la literatura bucólica de la Antigüedad nos revela que el camino ya fue recorrido), los *graffitis* en las bardas y en los baños públicos, las frases inscritas en los cuchillos, los letreros pintados en las defensas de los camiones, las inscripciones de los relojes, los epígrafes de los monumentos, etcétera. Una gama inmensa de pequeñas obras literarias que igualmente podían ser sólo documentos de la vulgaridad cotidiana. Los que nos importarían a la luz de la *Antología griega* son aquellos que fueron reproducidos por los poetas y se convirtieron en expresiones vivas del ingenio y de la poesía. Un poeta español del siglo XVI, Juan Rufo, nos dejó muchos ejemplos en sus apotegmas. Baste mencionar el que dedicó al sevillano Fernando de Herrera: “¿por qué lo llamáis divino, si ni siquiera es humano?” o, refiriéndose a aquel vecino que encontró a su mujer con un hombre y no

pudo vengar su honor por no tener un arma a la mano, “¿Cómo... no dijisteis que era cornudo?” Las expresiones populares modernas guardan mucho de estas ingeniosas síntesis. En su *Omnibus de poesía mexicana*, Gabriel Zaid consigna varios letreros de camión que no le piden nada a Rufo: “Viejita, pero señorita”, “Pujando, pero llegando”; hay muchos otros que por el uso diario se han venido transmitiendo: “No es DINA, pero camina”, “Vieja, pero no de todos”. Efraín Huerta no desperdició la oportunidad de jugar con lo que él llamó los “poemínimos”: “Que no se diga que no cumplí con mi beber”, “Que no se pulque a nadie de mi muerte”, etcétera. La manifestación del ingenio está por todos lados y en todas las épocas; es una frase lista para brillar. Pero un emblema es más que una frase ingeniosa; bien mirado, el mote casi nunca tiene la concisión de estos textos breves. El mote es apenas una flecha que indica el sentido de una figura. Y ambos —figura y mote— no bastan para comprender cabalmente el significado que llevan. Es necesario el epigrama, ya sea en verso o en prosa, para orientar en forma adecuada el contenido, casi siempre moral, del complejo emblemático. Sin embargo, también se da como un chispazo y, al igual que los textos mínimos, el emblema deja una enseñanza que en nuestra sociedad no tiene validez. Es semejante a los refranes. Porque, en efecto, los refranes están confinados en el ámbito de lo pintoresco. Su valor ambiguo los devalúa y su puntualidad o su impecable lógica resta méritos a sus prevenciones; es muy difícil evadir la cursilería al pronunciarlos como advertencia y su preceptiva tiene demasiadas contradicciones. Su valor reside más bien en los resultados. Cuando a la vista de un éxito se pronuncia el dicho o

refrán (*aureum dictum*) que motivó el acto cuya conclusión acabó felizmente. Así, por ejemplo, en enero de 1616, cuando Hernán Sánchez de Vargas vio el corral madrileño (el Teatro del Príncipe) lleno de espectadores que acudían al estreno de *El sembrar en buena tierra*, comprendió los alcances del viejo refrán “más tiran las nalgas en el lecho que los bueyes en el barbecho”. Lope de Vega había cedido a los encantos de la rubia Lucía de Salcedo y le había escrito una obra para su compañía. El empresario casi podía palpar la belleza del refrán. Y aunque nosotros no sepamos si así ocurrieron las cosas y si ése fue el refrán que estructuró los hechos, pensamos como el novelista que urdió esta probable escena⁵ y nos maravillamos de reconocer en ella un refrán que de otro modo se perdería en la vulgaridad y en el anonimato de un *corpus* inconmensurable.

Asimismo ocurre con los emblemas. Los eruditos textos de introducción a los volúmenes 7 y 8 de Picinelli, escritos por Jaime Cuadriello y Elena Estrada de Gerlero, se solazan reconociendo los emblemas en un retrato de Manuel Fernández Fiallo, o en el *Cristo del aposentillo* de Villalpando, o en la *Americana Thebaida* de fray Matías de Escobar y, cuando no ha sido posible mencionar otras presencias, discurren encontrando las genealogías de los emblemas en otros libros del género, midiendo las diferencias, enumerando las variantes, lo cual representa el mismo ejercicio: un emblema, lo mismo que un refrán, no es una fórmula para actuar en el futuro, sino la médula que da cuenta del éxito o del fracaso de una

actuación pasada. Y si está en la vida, ¿por qué no había de estar en las obras de arte? Y ésa es otra razón por la que no se da el crédito correspondiente. Ni la vida ni la obra se atienen a un emblema preciso; la riqueza de los actos vitales escapa a la reticulación, la supera. Bástenos un solo ejemplo tomado del mundo de los insectos: el emblema 263 que anima el siguiente soneto de Luis de Sandoval Zapata:

XVI

RIESGO GRANDE DE UNA GALÁN
EN METÁFORA DE MARIPOSA

Vidrio animado que en la lumbre atinas
con la tiniebla en que tu vida yelas,
y al breve tiempo del morir anhelas
en la circunferencia que caminas.

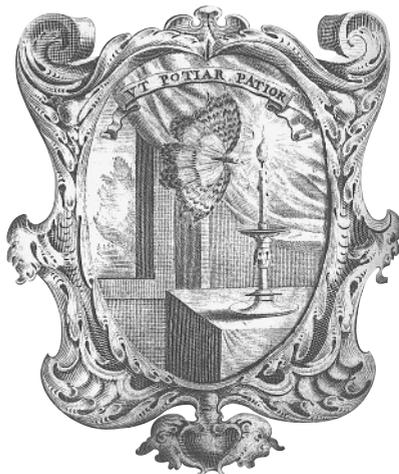
En poco mar de luz ve oscuras ruinas,
nave que desplegaste vivas velas;
la más fúnebre noche que recelas
se enciende entre la luz que te avvicinas.

No retire tu espíritu cobarde
el vuelo de la luz donde te ardías,
abrásate en el riesgo que buscabas.

Dichosamente entre sus lumbres arde,
porque al dejar de ser lo que vivías
te empezaste a volver en lo que amabas.

Dice: “como padezco, gozo”, que se aplica a quien se consume en “el fuego de la felicidad” o se sacrifica para obtener un beneficio anhelado. Pero el soneto también engloba la connotación del siguiente emblema, el 264: “padecerá y no podrá”, cuya lección va dirigida al hombre sensual que persigue a una mujer impúdica y, no obstante los sacrificios y los sufrimientos que padece, jamás logra gozar de ella. El fototropismo de la

5. Antonio Sarabia, *Amarilis* 1991. Hay ediciones en la editorial colombiana Norma, en la española Espasa-Calpe y en Seix-Barral.



mariposa es un engaño que conduce a la muerte y no a la felicidad. Claro que la riqueza de las imágenes verbales en el soneto apenas hace reconocible la presencia de los emblemas, pero es obvio que están ahí y son la parte central del tema. No pueden venir de Picinelli, cuyo libro seguramente no conoció Sandoval Zapata; tal vez hayan sido tomados de su antecedente, Carlo Rancati, pero lo más probable es que este emblema anduviera en el aire, como suelen andar los refranes, sin que se conozca al autor.

Ahí vemos el valor del Picinelli y de muchos otros libros de emblemas. En que estos saberes ya no están en el aire, como en la época de Sandoval, y que es preciso, por tanto, recuperarlos en alguna fuente accesible. El Colegio de Michoacán ha hecho

posible esta fuente. Los libros 7 y 8 son apenas una parcela. La que nos brinda el acceso a los animales ponzoñosos y a los “animales imperfectos” o insectos. El valor emblemático que les dieron los antiguos no será el mismo que para nosotros; no despondremos valiosas lecciones morales de sus características y costumbres; no nos serán útiles para actuar, sino que servirán para que encontremos la belleza de la actuación. En otras palabras, no hallaremos verdades científicas en los emblemas sino verdades alternativas para el principio que pudo animar nuestros actos. Ése es, antes que nada, el valor que los modernos podemos hallar en esta literatura. Lo que sigue pertenece a los usos particulares que cada uno pueda conferirles: mayor comprensión de las sociedades antiguas, entender la codificación de las obras de arte, discernir el alcance de las razones esgrimidas por los predicadores de sermones, ampliar nuestros conocimientos sobre las fábulas y los bestiarios antiguos; pero lo más importante sería explicar nuestras propias vidas con la ayuda de estos saberes perdidos. Hoy todo eso es posible gracias a esta magna empresa académica y editorial que patrocina El Colegio de Michoacán y que se han echado a costas los investigadores Eloy Gómez Bravo, Bárbara Skinfill y Rosa Lucas.



En la más honda música de selva

de José Antonio Alcaraz

Lecturas Mexicanas, Conaculta, 1999

por

CLARA MEIEROVICH

La aparición de *En la más honda música de selva*, del crítico musical José Antonio Alcaraz (1938), corrobora que el manido debate en torno al nacionalismo musical mexicano no es ya extenuado manantial, y que en sus inquietas aguas todavía abrevan suculentas e, incluso, múltiples y enrevesadas lecturas.

Este libro, aguzado y “carnoso”, reúne una antología que “consistió en servir de material ilustrativo –o complemento, según se prefiera– a una serie de discos... Textos de orígenes y propósitos diversos se reagrupan ahora con afán divulgatorio...”, advierte Alcaraz al término (curiosamente) del *corpus*, y no en el texto preliminar o “Preludio”. No deja de sorprender, asimismo, el alegato de su empeño por constituirse ahora en un texto de divulgación, no obstante que, en su condición de complemento a los discos, también cumple con este cometido.

En *En la más honda música de selva* confluyen los aspectos históricos, culturales, estéticos e ideológicos que contextualizaron el surgimiento, expansión y ocaso del nacionalismo musical y, obviamente, de sus protagonistas: los compositores que dieron expresión, cohesión, *maderamen* a este período fecundo y colorido de la música de México. Sin embargo, en el primer ensayo,

“A manera de presentación”, el autor busca deslindar el concepto relativo a los fenómenos de lo folklórico (o folclórico, en su actual castellanización) y lo popular, y su vínculo con la música. Para ello recurre a la insustancial definición de “folklórico” que proporciona el *Oxford Dictionary of Music* (que bien vale la pena consultar en rubros estrictamente musicales y musicológicos, pero no en aquellos relativos a disciplinas de la antropología cultural), dejando poco afianzada la que corresponde a lo popular, por lo que su bifurcación conceptual queda un tanto neutralizada en la trama de su intención didáctica e ilustrativa, y sin subrayar que una de las más contundentes diferencias entre un concepto y otro es que la música folclórica es anónima, o de autor desconocido, en contraposición a la popular, que cuenta con una autoría identificada. Considero que tal propósito, esencial a los efectos de esclarecer la expresión de nacionalismo, hubiera sido más afortunado con el sustento de especialistas y teóricos reconocidos en el área de la folclorología, como los latinoamericanos Vega, Cortázar y Daneman, en quienes Alcaraz hubiera hallado una elucidación de probada competencia y, sobre todo, de mayor eficacia pedagógica.

“Modo de valores e intensidades” es el segundo de los tres ensayos introductorios, donde, entre matices y precisiones, el autor desmenuza su interpretación de lo que califica como “músico nacional”, oponiéndolo al adjetivo de músico “nacionalista”, sustitución o tal vez rejuvenecimiento para su reconsideración: “por todo lo que de estrecho puede llegar a tener, al presente, se revela imperioso descartarlo, en aras de un enfoque renovador, actual, drástico a la vez que amplio, alejado de cualquier chovinismo posible”. Y argumenta para la defensa de

este concepto, que tanto Bartók, de Falla, Janacék y Villa-Lobos “son calificados de manera más incisiva y precisa si se les adjetiva como ‘músico nacional’, sin necesidad de aducir otro fundamento para esta fórmula que su propia obra”.

Así también, antes de abordar la materia cardinal de su interés con todo el ímpetu crítico del que es capaz y del que siempre hizo ostentación, se sumerge en unas “Observaciones colaterales” en busca de explicaciones históricas y políticas al fenómeno de nacionalismo en Europa, que reverbera en México a partir de 1928, año que Alcaraz señala como inicio de su expansión, cuando Carlos Chávez (1899-1978) funda la Orquesta Sinfónica de México (vertical ancestro de la actual Orquesta Sinfónica Nacional) y se extingue (siguiendo con el juicio del autor) con la muerte de José Pablo Moncayo (1912-1958). Obviamente, dichos años pueden considerarse un tanto arbitrarios, si reparamos en el hecho de que, antes como después de este periodo, hubo en la música mexicana innegables rasgos o inclinaciones en este sentido. Ya en el siglo xix Aniceto Ortega (1825-1875) había compuesto un *Valse brillante* (1875) inspirado en la celebrísima *Marcha Zaragoza* y también una pieza que llamó *Valse-jarabe*. Y es, por supuesto, Manuel M. Ponce (1882-1948) su definitivo y reconocido apóstol. En 1911 da a conocer su *Rapsodia núm. 1*, a la que seguirán la *Rapsodia núm. 2* y, en 1915, la *Barcarola* y la serenata (todas “mexicanas”) que subrayarán e impulsarán el tramo de su estilística vernácula. Un pos o neo nacionalismo será reemprendido por compositores ligados a la contemporaneidad de nuevos lenguajes y códigos de expresión: Mario Kuri Aldana (1935) y Leonardo Velázquez (1935) son algunos ejemplos. Ya en los últimos años,

Arturo Márquez (1950) imprime a sus composiciones un halo efectivo de colorido local en sus muy disfrutables *Danzones* para orquesta sinfónica; una renovada polícromía como reafirmación de pertenencia y rúbrica de identidad.

A continuación de este preámbulo abarcante y conciliador, a modo de identificar en el paisaje histórico la causa de su génesis y su efecto en la conciencia nacional y en los compositores mexicanos, Alcaraz se detiene en la reflexión estética de cada uno de los músicos que asumieron en sus obras respectivas el influjo a ultranza de las peculiaridades sonoras localistas. Así, 13 compositores (todos fallecidos) son diseccionados en espíritu y obra, con un discurso crítico que entrelaza la mordacidad con la admiración, sin escatimar, tampoco, la ternura. Este sentimiento lo demuestra en el panegirico “Al maestro con cariño” que dedica a Luis Sandi (1905-1996), a quien íntegramente llama “hombre de música”.

Entre los infalibles distintivos que particularizan la copiosa producción de textos de José Antonio Alcaraz (quien desde hace varios años ha capitalizado notoriedad en su columna del semanario *Proceso*, y en volúmenes diversos que reúnen ensayos en torno a la música, la ópera y el teatro), se señalan una indisimulada ostentación culterana, y la mordacidad, en la mayoría de los casos, bien sintonizada con el objeto de su disquisición. Recuérdense, a modo de ejemplo, sus ágiles escritos de *En una música estelar* (1987) y *Allá en el teatro grande* (1988). Sin embargo, pese a dichas “cualidades” no deja de situarse en un terreno polémico dentro de la investigación musicológica, en el que, al igual que en cualquier otra disciplina humanística, resulta indispensable, para la seriedad y credibilidad del tema que

se aborda, incluir referencias a fuentes documentales y bibliográficas en las que, supuestamente, se sustenta el resultado de la investigación. De estos elementos carecen los escritos de este crítico que, tampoco en esta ocasión, alude a un texto verdaderamente sustancial para el análisis, la reflexión y la comprensión del asunto, como lo es *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación* (Fondo de Cultura Económica, 1989), de la ya desaparecida

musicóloga Yolanda Moreno Rivas, quien fundamenta y edifica su trabajo sobre una nutrida e indefectible bibliografía del tema en cuestión.

El libro, por consiguiente, es atractivo para aquellos lectores que, sin otra pretensión, busquen en sus páginas una visión ilustrativa y vistosa del fenómeno estilístico que caracterizó la música del México de las primeras décadas del siglo xx.