



*Faking Ancient Mesoamerica*

Nancy L. Kelker y Karen O. Bruhns

Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2010

por

ANN CYPHERS

En el libro *Faking Ancient Mesoamerica*, Nancy L. Kelker y Karen O. Bruhns ofrecen una recopilación de las falsificaciones de arte prehispánico, las catalogan en clases y estilos y describen la manera en que se fabrican, se comercializan y se colocan en grandes museos. El propósito un tanto ingenuo de las autoras es hacer una llamada a los estudiosos y profesionistas que laboran en museos para que estén conscientes del problema de las falsificaciones. La principal virtud del libro es la compilación de muchos ejemplos de piezas falsas cuya autenticidad ha sido previamente verificada por especialistas en la materia, aunque el cuestionamiento caprichoso que hacen de otras piezas lamentablemente perjudica el estudio del mundo prehispánico.

Sería un ejercicio formidable identificar todas las falsificaciones, ya que las autoras estiman que alrededor de 40 a 60 por ciento de las piezas que se encuentran albergadas

en museos son fraudulentas. Es de esperarse que en sus siguientes investigaciones se atrevan a señalarlas con todos los pormenores de su existencia. Sin embargo, la espera podría ser larga porque en este libro Kelker y Bruhns no se arriesgan a actualizar la información sobre los mecanismos y los actores involucrados pese a su aparente familiaridad con el mundo del tráfico de piezas arqueológicas.

La obra en cuestión se compone de 10 capítulos y un epílogo, todos intitulados con frases que, pretendiendo ser cómicas, caen en la fanfarronería: 1. Las mentiras secretas de las falsedades; 2. La imitación no es sólo un arte moderno; 3. Las nueve vidas de las falsificaciones; 4. Una galería de delincuentes: imitadores, falsificadores y proveedores; 5. Escapando de la hoguera de las vanidades de De Landa; 6. Entre una roca y una dura falsedad; 7. Hazaña en arcilla; 8. El lamento de un lapidario; 9. Truco (*Skullduggery*); 10. Hombres de madera, dioses de oro y cuentos en la pared, y el Epílogo: una palabra para los sabios. Estos encabezados poco graciosos advierten al lector que debe prepararse para enfrentar un grado de prepotencia poco visto en nuestros tiempos en las disciplinas de arqueología e historia del arte. Y también debe sospecharse que el volumen no fue redactado por ilustres estudiosas del arte prehispánico, lo cual se confirma más adelante al toparse con errores y mensajes tendenciosos en cuanto a los mexicanos y su cultura.

En el capítulo 1, Kelker y Bruhns proporcionan a los lectores (incluyendo, por supuesto, a los coleccionistas, traficantes y falsificadores) las herramientas para identificar o crear falsificaciones prehispánicas en casi todos los medios imaginables. La información sobre los antecedentes de la falsificación aparece en el capítulo 2, para que no se engañen con piezas cuyo pedigrí pareciera confiable. Extraña la ausencia de algún comentario sobre la importancia de la procedencia de las obras prehispánicas en vista de que el desconocimiento de su entorno original afecta su valor científico de manera negativa, convirtiéndolas en objetos descontextualizados cuyas cualidades plásticas quedan como el único testimonio cultural. En su lugar, ofrecen los pormenores de varios métodos de autenticación, desde técnicas físico-químicas hasta el “ojo del conocedor”, todos sujetos a engaños.

Se preocupan más por presentar noticias viejas sobre la distribución y el reciclaje de piezas falsas en el capítulo 3, que por destapar a los culpables de todas las épocas. No obstante, proporcionan el nombre de algunos coleccionistas, comerciantes del arte y curadores —ya fallecidos— sin ninguna atención similar a los vivos, quienes gozan de un anonimato cómodo y seguro.

Los muy conocidos falsificadores que denuncian en el capítulo 4 también en su mayoría ya murieron y en vida no tuvieron inconveniente en expresar con claridad su oficio. Sin embargo, es interesante que los fallecidos hermanos Barrio, Luis Bianchi y Wilbert González, así como el actual técnico académico de la Universidad Veracruzana, Brígido Lara, no exportaran sus obras al extranjero. Eso fue fruto de otros, de los intermediarios y de los vendedores. Los verda-

deros falsificadores son los compradores y los revendedores que promueven las piezas como auténticas. ¿Será por temor que las autoras no mencionan sus nombres? Sorprende la audacia con la cual lanzan insinuaciones tendenciosas, que no utilizan para desenmascarar a los que en la actualidad promueven y mueven el tráfico de piezas prehispánicas.

En los capítulos 5, 7, 8, 9 y 10 dan los pormenores de la falsificación de códices, pintura mural y piezas hechas en arcilla, piedra, metal y madera, sin faltar un tema de interés popular: las calaveras de cristal de roca. Una falsedad espeluznante sale a relucir en el capítulo 8: su afirmación de que el esgrafiado en la pieza conocida como El Señor de Las Limas fue aplicado durante el siglo xx, en San Antonio, Texas.<sup>1</sup> Las escritoras ignoran dos artículos publicados por Alberto Beltrán y Alfonso Medellín, respectivamente, en el mismo año en que se halló la pieza, 1965, en los cuales se muestra gráficamente la presencia del esgrafiado.<sup>2</sup> También arrojan acusaciones sobre la autenticidad de la escultura misma, alegando que su hallazgo en medio de una vereda es “sospechoso”. Matthew Stirling también localizó una escultura olmeca en medio de una vereda. ¿Desconfían también de él o solamente de los campesinos que han hallado esculturas?

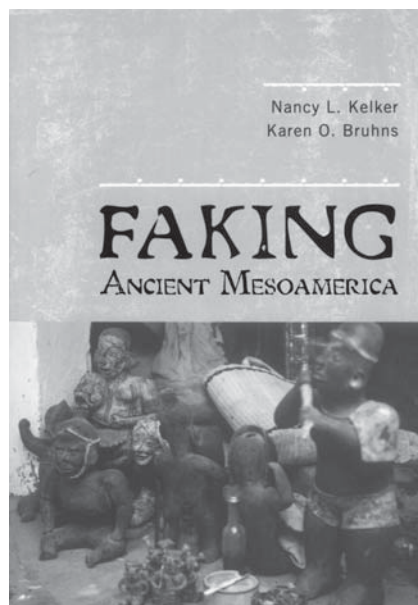
El capítulo 6 es de particular interés para la que suscribe porque ahí las autoras intentan refutar la autenticidad de la pieza olmeca conocida como El Luchador, un tema que

1. Nancy L. Kelker y Karen O. Bruhns, *Faking Ancient Mesoamerica*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2010, pp. 182-183.

2. Alberto Beltrán, “Reporte gráfico del hallazgo de ‘Las Limas’”, *Boletín del INAH*, vol. 21, 1965, pp. 9-16; Alfonso Medellín, “La escultura de Las Limas”, *Boletín del INAH*, vol. 21, 1965, pp. 5-8.

he investigado con detalle.<sup>3</sup> Debido a que su discusión contiene múltiples errores y comentarios tendenciosos, aprovecho esta oportunidad para ponerlos en evidencia, lo cual sirve para ilustrar en detalle la baja calidad de este libro.

El texto sobre El Luchador es el segundo intento de Kelker por desacreditar esta pieza, ya que previamente publicó un artículo sobre el mismo tema,<sup>4</sup> el cual fue rebatido robustamente en tres artículos, uno por Michael D. Coe y Mary Ellen Miller<sup>5</sup> y dos que publiqué en coautoría con Artemio López.<sup>6</sup> En *Faking Ancient Mesoamerica* se repite de nuevo la información que publicó Kelker anteriormente con la adición de un toque cínico. La escultura El Luchador ha sido motivo de mucha polémica desde su primera exposición pública, ya que algunos especialistas han notado que no encaja perfectamente con sus percepciones del “estilo olmeca” debido al realismo anatómico y la postura activa que presenta. No obstante, Matthew Stirling no



tenía duda alguna sobre la pieza,<sup>7</sup> y Beatriz de la Fuente la incluyó en su catálogo como una escultura olmeca.<sup>8</sup>

Al igual que muchas piezas prehispánicas que fueron halladas fortuitamente, El Luchador también cuenta con un pedigrí, el cual consiste en un artículo publicado por Gustavo Corona,<sup>9</sup> el penúltimo dueño de El Luchador, quien lo vendió al Museo Nacional de Antropología antes de la inauguración en 1964 de su actual edificio. El artículo de Corona proporciona evidencia de primera mano solamente cuando afirma que

3. Kelker y Bruhns, *op. cit.*, pp. 119-128.

4. Nancy L. Kelker, “Olmec Wrestler Revisited”, *Minerva. The International Review of Ancient Art and Archaeology*, vol. 14, núm. 5, 2004, pp. 30-31.

5. Michael D. Coe y Mary E. Miller, “The Olmec Wrestler: A Masterpiece of the Ancient Gulf Coast”, *Minerva. The International Review of Ancient Art and Archaeology*, vol. 16, núm. 1, 2005, pp. 18-19.

6. Ann Cyphers y Artemio López Cisneros, “El Luchador: historia antigua y reciente”, *Arqueología Mexicana*, vol. XV, núm. 88, 2007, pp. 66-70; “La historia de El Luchador”, en María Teresa Uriarte y Rebecca González Lauck (eds.), *Olmeca: balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo, 2008, t. II, pp. 411-423.

7. Matthew Stirling, “Notes and News”, *American Antiquity*, vol. 11, núm. 2, 1945, p. 137.

8. Beatriz de la Fuente, *El arte olmeca. Escultura monumental olmeca. Catálogo*, México, El Colegio Nacional (Obras), t. IV, 2006, pp. 154-156.

9. Gustavo Corona, “El Luchador Olmeca”, *Boletín del INAH*, vol. 10, 1962, pp. 12-13.

adquirió la pieza de su amigo Luis Bernáldez García, habitante de Minatitlán, alrededor de 1945. La mayor parte del escrito es la transcripción de un texto de Carlos Godard Buen Abad.<sup>10</sup> Kelker y Bruhns ponen en tela de juicio dicho artículo, se burlan de él y tergiversan su contenido. Incluso mezclan indiscriminadamente la información reportada por otros autores con la de Corona y Godard y, por supuesto, sin citar fuentes. En lugar de intentar esclarecer la autenticidad de la pieza, su revisionismo desorientado sólo añade mayor confusión al asunto.

También critican el trabajo que publiqué con López en 2007, primero, alegando que teníamos la “necesidad” de publicar nuestro estudio en el “órgano oficial” del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la revista *Arqueología Mexicana*, a petición de Felipe Solís, el entonces director de dicha entidad. Esta cadena de errores es alarmante porque ni dicha revista es “órgano oficial” del INAH ni Felipe Solís fungió nunca como director de éste; tampoco se enteró Solís de nuestra investigación hasta que se presentó públicamente por primera vez. Además, de lo que he sabido durante los últimos 30 años como universitaria, ningún académico de la Universidad Nacional Autónoma de México hace una “arqueología oficial” por mandato gubernamental. Es verdaderamente triste y poco profesional que en su afán de desprestigiarnos lleguen a difundir patrañas.

Dudan de la procedencia de El Luchador en el poblado de Antonio Plaza, la cual fue claramente especificada por Corona y Godard. Su suspicacia logra cumplir dos

finés: primero, provocar dudas sobre la procedencia de la escultura, y, segundo, golpear a Michael D. Coe, quien, para su desgracia, en este caso encabeza la lista de autores que ubican erróneamente la procedencia de El Luchador en Arroyo Sonso.<sup>11</sup> Si en realidad Kelker y Bruhns cuestionaran la reconocida ubicación del hallazgo, entonces ¿por qué no consultaron el Archivo Técnico del INAH? Ahí podrían ver un plano fechado el 28 de diciembre de 1944 con la ubicación original de El Luchador en el solar de Miguel Torres en Antonio Plaza, una pequeña aldea con 11 edificios domésticos y una escuela. Quizá viendo la escala del plano despejarían sus dudas sobre el supuesto esfuerzo sobrehumano que hizo Miguel Torres para cargar a lomo “su tesoro” desde el lugar lejano donde Kelker y Bruhns conjeturan que lo encontró. Además, si se hubieran tomado el tiempo para visitar el pueblo, los habitantes seguramente les habrían enseñado el lugar exacto del hallazgo de El Luchador, así como el de otras esculturas del mismo estilo.<sup>12</sup>

Tampoco Kelker y Bruhns comprenden la línea de tiempo con relación a El Luchador —me refiero a la secuencia de descubrimiento y trasposos—, por lo que falsean la cronología, lo cual les produce lagunas temporales que tuvieron a bien rellenar con sus propias invenciones. Por ejemplo, alegan que Corona adquirió El Luchador después de que Luis Bernáldez lo guardó durante 15 años. *Incorrecto*. Bernáldez lo tuvo menos de un año y Corona lo adquirió menos de un año después de que Bernáldez lo trasladara a

11. Michael D. Coe *et al.*, *Atlas of Ancient America*, Nueva York, Equinox Books, 1986, p. 95.

12. Véase Cyphers y López, “La historia...”, *op. cit.*, para mayor información sobre las piezas adicionales encontradas en Antonio Plaza.

10. Véanse Cyphers y López, “El Luchador...”, *op. cit.*, p. 59, y “La historia...”, *op. cit.*, p. 416, para mayor información.

Minatitlán a finales de 1944.<sup>13</sup> Más adelante, Kelker y Bruhns dicen que Corona, por codicia, *inmediatamente* lo vendió al Museo Nacional de Antropología. *Incorrecto*. Como se mencionó antes, lo mantuvo en su colección privada durante casi dos décadas.

La vívida imaginación de Kelker y Bruhns les hace pensar que el tiempo transcurrido entre dueño y dueño es una “evidencia” de conspiraciones cuya finalidad era aparentar una antigüedad mayor de El Luchador —suponiendo, por supuesto, que se trata de una falsificación. Su hallazgo por Torres en 1933 y su posterior adquisición por Jesús Cabrera en 1937 les parecen sospechosos, al igual que su resguardo en una choza y luego en un gallinero.

Las sesudas autoras no pueden concebir que Torres viviera en una pequeña aldea somnolienta, sin carretera, luz, agua potable, radio y periódicos, y que no se diera cuenta de los hallazgos arqueológicos tan espectaculares que se realizaban en el resto del país en ese tiempo. Pero, según la bola de cristal de Kelker y Bruhns, Torres sabía de ellos y le despertaron una gran avaricia, y por eso guardó la escultura falsa en malas condiciones para envejecerla artificialmente, incrementando así su valor mercantil. Es absurda la idea de que un pobre campesino haya podido conseguir una escultura recién fabricada (¿dónde?) y luego que haya planeado su añejamiento con fines de lucro. Para el campesino había asuntos de mayor envergadura que El Luchador: al igual que el resto de los habitantes del sur de Veracruz, Torres estaba inmerso en el largo y difícil proceso de reparto de tierras posrevolucionario de la década de 1930,

que produjo serios conflictos en torno a la distribución de parcelas. Fue tal lucha la que dio fin violento a su vida en 1937, dejando a su viuda y a sus hijos sin tierras y sin sustento alguno. Por ello, la viuda vendió El Luchador a Jesús Cabrera por la suma de cinco pesos.

Luego Kelker y Bruhns siguen conjeturando que el siguiente poseedor de la pieza, Jesús Cabrera, deliberadamente encerró El Luchador en un gallinero para que se llenara de materia fecal y suciedad, con el fin de hacerlo parecer todavía más antiguo. Las sabias autoras confunden un criadero con un nido de gallinas, ambos llamados “gallineros”. ¿Acaso nunca han estado en una casa humilde de pueblo donde la gente y sus valiosas gallinas ocupan el mismo hogar? La viuda de Cabrera recordó que la escultura se conservaba en su casa, su hogar, y sobre la figura anidaban las gallinas.<sup>14</sup>

En seguida Kelker y Bruhns tienen en la mira a Gustavo Corona con sus siguientes acusaciones. Alegan que Luis Bernáldez, quien recibió la escultura de manos de Jesús Cabrera, la conservó durante 15 años. *Incorrecto*. Bernáldez la llevó a Minatitlán en diciembre de 1944; luego él y Carlos Godard enviaron la información de la pieza a Corona a principios de 1945, mismo año en que cambió de manos nuevamente, finalizando en la casa de Corona en la ciudad de México.<sup>15</sup>

Al terminar con su crítica a los artículos de Corona y de Cyphers y López, Kelker y Bruhns prosiguen atacando a Coe y Miller.<sup>16</sup> Luego inician un discurso sumamente entretenido: una consideración del “estilo” de El

13. Cyphers y López, “El Luchador...”, *op. cit.*, p. 59; “La historia...”, *op. cit.*, p. 417.

14. Cyphers y López, “El Luchador...”, *op. cit.*, p. 59; “La historia...”, *op. cit.*, p. 416.

15. *Ibidem*, p. 70; *ibidem*, p. 418.

16. Coe y Miller, *op. cit.*

Luchador, basándose en su propio y singular concepto del “estilo olmeca”. Los olmequistas se van a sorprender con la menuda lista de elementos que, según Kelker y Bruhns, definen el “estilo olmeca”: cuerpos gruesos o corpulentos, torsos cortos, piernas y brazos cilíndricos, cinturones anchos, cascos, orejeras, presentación frontal, poses estáticas, la común representación de adultos de edad indeterminada y la proporción 1:3 (cabeza:cuerpo). Ya que nos iluminaron con una definición tan sencilla y directa del “estilo olmeca” que generaciones de olmequistas no han podido captar, la aplican en su análisis de El Luchador, el cual curiosamente no concuerda con sus conceptos simplones.<sup>17</sup>

17. Hay numerosas incongruencias entre lo que afirman Kelker y Bruhns y la información actualizada de los olmecas. Dicen que la escultura olmeca no muestra detalles anatómicos y tampoco las figuras presentan poses activas o con movimiento. *Incorrecto*. No son la mayoría, pero hay esculturas que claramente los muestran, entre las cuales figuran, por ejemplo, las siguientes: los Monumentos 34, 77 y 112 de San Lorenzo, los Monumentos 3 y 11 de Loma del Zapote, el Monumento 11 de La Venta y los Monumentos 3 y 5 de Laguna de los Cerros. Las cuatro pequeñas esculturas encontradas en Antonio Plaza casi medio siglo después de la aparición de El Luchador también muestran musculatura y movimiento. Hay que mencionar que Kelker y Bruhns alegan que el taparrabo que usa El Luchador nunca ha sido representado en el arte olmeca, por lo que es claro que jamás han revisado el Monumento 112 de San Lorenzo ni muchas pequeñas figuras que también lo portan.

En cuanto a la proporción 1:3 que supuestamente caracteriza el arte olmeca según la definición de Kelker y Bruhns, cabe destacar que se *equivocan* nuevamente. Las figuras plasmadas en los siguientes monumentos pétreos tienen una proporción de 1:5: los Monumentos SL-14, SL-107 y SL-112 de San Lorenzo; los Monumentos LZ-8 y LZ-9 de Loma del Zapote; el Príncipe de Cruz del Milagro; el Monumento 77 de La Venta, y otros más.

En busca de una justificación científica para rechazar la autenticidad de la escultura, se aferran valientemente al comentario de Howell Williams y Robert F. Heizer<sup>18</sup> con que observan que la roca de la cual se elaboró El Luchador parece ser diferente a la de otros monumentos olmecas. Tan desesperadas están Kelker y Bruhns por fincar su opinión sobre una plataforma científica, que no pueden o no quieren reconocer o entender que la inspección de El Luchador que realizó Williams fue *macroscópica*, mientras que su estudio de otros monumentos partió de un análisis microscópico de tipo petrográfico. Y por mala suerte, sus apuntes sobre la inspección visual se perdieron, por lo que su observación es nada más un recuerdo de uno de tantos monumentos que examinó. No hay ojo humano que pueda identificar confiablemente todas las pequeñísimas partículas minerales en una roca de grano mediano, así que, pese a la gran experiencia de Williams como vulcanólogo, su examen visual no debe considerarse definitivo sin el apoyo de un estudio microscópico o, en su defecto, uno de tipo físicoquímico.

Los desprecios y los chismes de Kelker y Bruhns no prueban que El Luchador sea una falsificación y mucho menos sirve su valoración “estilística”. Es probable que nunca se sepa a ciencia cierta si la pieza es auténtica o falsa, pero la información actual hace que la balanza se cargue a favor de la legitimidad de la pieza.

Un serio problema en este libro es la aparente falta de comprensión adecuada del

18. Howell Williams y Robert F. Heizer, “Sources of Stone Used in Prehistoric Mesoamerican Sites”, *Contributions of the University of California Archaeological Research Facility*, vol. 1, 1965, p. 23.

español y de la cultura mexicana. Kelker y Bruhns no entienden cuestiones básicas ni siquiera el uso de los dos apellidos. Hacen referencia al señor Bernáldez García simplemente como “García”. También le achacan a Corona motivaciones ulteriores por su uso del término “ídolo”, ya que para ellas es una muestra de su intención premeditada de otorgarle un “estado primitivo” a la escultura como parte de su plan maquiavélico de promover una estatua falsa y venderla como una obra maestra olmeca. ¿Acaso no recuerdan que Hermann Beyer, Alfredo Chavero y Marshall Saville utilizaron el término “ídolo” en sus respectivos estudios? ¿Acaso eran falsificadores? ¿Permitirá una visita al campo mexicano iluminarlas un poco al escuchar que los campesinos hacen referencias a las obras prehispánicas como “ídolos”, “muñecos”, “indios” o simplemente “piedras”? De manera experta, las autoras combinan una pobre comprensión del español con un casi nulo entendimiento de la cultura que supuestamente estudian en todas sus facetas y épocas.

En el epílogo señalan correctamente que el eje del problema del saqueo y la falsificación descansa en el coleccionista, un consumidor adinerado cuyas preferencias alientan las actividades ilícitas. Protestan por los costos y el trabajo involucrados en la exposición pública de piezas falsas, las cuales contaminan la investigación científica. Al parecer, los propósitos originales que motivaron la elaboración de este libro son nobles; no obstante, la falta de rigor anula en gran parte las buenas intenciones.

En conclusión, *Faking Ancient Mesoamerica* contiene rumores, medias verdades y afirmaciones sin fundamento que las autoras han recolectado principalmente de

informantes no identificados, falsificadores que protegen con seudónimos, saqueadores, coleccionistas felices en el anonimato y, afortunadamente, una que otra fuente fidedigna. Se evalúan muchos objetos con base en chismes o, en el “mejor” de los casos, en la opinión teóricamente experta de las autoras que seazona profusamente con sus juicios y prejuicios. Lo anterior no quiere decir que el tema de la falsificación no sea importante. Lo es, y además urge su consideración y difusión por expertos de alto nivel cuya reputación intachable pueda resistir los embates que no faltarán.



*Entwerfen und Entwurf. Praxis  
und Theorie des künstlerischen  
Schaffensprozesses*

Gundel Mattenklott y Friedrich Weltzien  
(eds.)

Berlín, Reimer, 2003

por

PETER KRIEGER

El libro en cuestión ya tiene una “antigüedad” de más de siete años en el mercado intelectual de nuestra disciplina, pero, aun en tiempos de sobreproducción editorial, sus contenidos no han caducado; al contrario, todavía inspiran debates importantes e innovadores sobre historiografía del arte. Sin embargo, su comunicación global de contenidos tiene un obstáculo considerable, que afecta también su