



***Archaeological Researches  
at Teotihuacan, Mexico***

Sigvald Linné

Prólogo de Staffan Brunius, introducción de George L. Cowgill, Tuscaloosa, Alabama/Londres, The University of Alabama Press, 2003, 236 pp., 339 figs., 6 mapas<sup>1</sup>

por

EMILIE CARREÓN

Me extrañó constatar que, tanto en las enciclopedias como en los diccionarios biográficos recientemente publicados, la obra de Sigvald Linné se menciona de manera escueta, e incluso en algunos casos es omitida.<sup>2</sup> Tampoco los libros contemporáneos sobre arqueología, historia e historia del arte

prehispánico hacen justicia a su valiosa contribución al estudio de Mesoamérica, en especial a sus aportaciones al conocimiento de Teotihuacán. Por dicha razón, creo necesario reseñar la reedición de su libro *Archaeological Researches at Teotihuacan, Mexico*, escrito hace más de setenta años, pero cuyo contenido es de vital importancia para el estudio del arte mesoamericano.

Entre el 26 de abril y el 29 de julio de 1932, Linné exploró en Las Palmas y en Xolalpan, ambos sectores localizados detrás de la Pirámide del Sol en Teotihuacán, y encontró y estudió estructuras que ahora llamamos “conjuntos departamentales”. Tal vez sus trabajos quedaron opacados por las dos importantes épocas de exploración de Teotihuacán auspiciadas por el gobierno mexicano: la de 1917-1922, dirigida por Manuel Gamio (en el Templo de la Serpiente Emplumada y La Ciudadela), y las excavaciones que entre 1960 y 1964 dirigió Ignacio Bernal (en la Plaza de la Luna y la restauración de muchas de las estructuras que flanquean la Calzada de los Muertos). En otras palabras, el actual olvido de Linné y sus trabajos posiblemente se debe a que excavó sectores residenciales, donde se llevaban a cabo actividades domésticas, y no arquitectura monumental.

Cuando por vez primera se publicó *Archaeological Researches at Teotihuacan, Mexico*, la obra recibió reseñas positivas de impor-

1. Originalmente publicado por el Museo Etnográfico de Suecia, Riksmuseets Etnografiska Avdelning, Estocolmo, Victor Pettersons Bokindstriaktiebölag, 1934, nueva serie, publicación núm. 1.

2. David Carrasco (editor), *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*, Oxford, 2001; Susan Toby Evans y David L. Webster (editores), *Archaeology of Ancient Mexico and Central America. An Encyclopedia*, Nueva York/Londres, Garland Publishing, 2001.

tantes estudiosos de la época. George Vaillant escribió que era un valioso complemento que, desde el punto de vista de un arqueólogo de campo, se suma a los análisis simbólicos de Teotihuacán de Eduard Seler y las descripciones generales de Gamio y sus colaboradores.<sup>3</sup> Esta observación aún es válida. Como bien señala George L. Cowgill en su útil introducción a esta edición del libro de Linné (pp. XIII-XXI), su lectura a la luz de los estudios que se han efectuado en Teotihuacán a partir de los años 30 demuestra que es un valioso documento para los estudiosos del tema, y permite determinar que algunas de sus interpretaciones se mantienen vigentes.

Mi interés al escribir esta reseña es refrescar la memoria de los investigadores. En el tiempo que duró la preparación de este texto, al platicar con colegas y alumnos, me percaté de que tanto la figura como la obra del autor sueco resultan sorprendentemente poco conocidas. Algunos no sabían de Sigvald Linné, otros lo habían leído pero no vuelto a leer; por esto considero necesario referirme brevemente a los datos de su trayectoria, y me baso en el escrito de Staffan Brunius, curador del Museo de Etnografía en Estocolmo, autor del prólogo (pp. VII-XII).

Linné realizó estudios en química y posteriormente se formó como arqueólogo y etnólogo bajo la influencia de Erland Nordenskiöld (americanista sueco) y Hjalmar Stolpe (primer director del Etnografiska Museet, Museo Nacional de Etnografía de Estocolmo). En 1929 Linné inició su trabajo en el mismo museo, donde impartió cátedra, y al cual dirigió entre 1954 y 1966.

3. George Vaillant, reseña de *Archaeological Researches at Teotihuacan, Mexico*, en *American Anthropologist*, 1935, vol. 37, pp. 504-506.

A diferencia de sus maestros que se dedicaron al estudio de Sudamérica, Linné, después de presentar relevantes investigaciones de la región del Darién entre Panamá y Colombia, se abocó al estudio de Mesoamérica. Fue uno de los pioneros suecos en realizar trabajo arqueológico en esta área cultural, y el primero en publicar en Suecia sobre el tema de las antigüedades mexicanas basándose en trabajo de campo. Ello le permitió recibir apoyo de diplomáticos, empresas privadas, colegios académicos y fundaciones —mexicanas y suecas— y la asistencia de eminentes estudiosos mexicanos de la época para un viaje de estudio a la región de Yucatán, así como para sus primeras excavaciones en Teotihuacán en el año de 1932.<sup>4</sup> Después de una breve etapa de trabajo de campo y una intensa investigación, que ahora llamaríamos interdisciplinaria, Linné escribió su libro en sueco. Fue traducido al inglés, y el Museo de Estocolmo lo publicó dos años más tarde. Ésta es la obra que aquí se examina.

Sigvald Linné excavó y consignó puntualmente los resultados, describiéndolos, añadiéndoles la mínima interpretación posible. Expuso sus resultados de tal manera que fácilmente se detectan las relaciones entre las particularidades de sus descubrimientos —contexto y contenido— con el amplio espectro mesoamericano. Ésta es la razón por la cual su obra no pierde su valor. Registró las etapas (Teotihuacán, Mazapa, Azteca)

4. Un par de años más tarde (1934-1935), realizó sus segundas exploraciones en Teotihuacán y los resultados están publicados en Sigvald Linné, *Mexican Highland Cultures: Archaeological Researches at Teotihuacan, Calpulalpan and Chalchicomula in 1934-1935*, prólogo de Steffan Brunius, introducción de George L. Cowgill, Tuscaloosa, Alabama/Londres, The University of Alabama Press, 2003.

utilizando las técnicas de excavación de la época, cuando la metodología principal era la estratigrafía (con el fin de establecer secuencias cerámicas y cronológicas). Pero también empleó análisis microscópicos para su estudio de la alfarería, algo que debe subrayarse, ya que no era lo común en aquellos tiempos. Los resultados obtenidos con la experimentación de tecnologías y métodos son el punto de partida de la reflexión de Linné sobre la realidad teotihuacana, específicamente, de la zona de Xolalpan. El estudio muestra también un amplio conocimiento de Mesoamérica, la literatura especializada y las colecciones precolombinas que vio en los museos.

A pesar de la brevedad de la temporada de excavación (cuatro meses), Linné recolectó un gran cúmulo de datos. No obstante, él no alcanzó a estimar la relevancia de sus aportaciones.<sup>5</sup> En Las Palmas abordó el problema de la cerámica Mazapan y, al excavar en Xolalpan, confirmó su posición estratigráfica (aunque no se percató de que el primer sitio es un representante importante de esta fase). Asimismo, reveló por vez primera un excelente ejemplo de arquitectura residencial teotihuacana.

Los nuevos proyectos arqueológicos (*Teotihuacan Mapping Project*,<sup>6</sup> entre otros) mostraron otros detalles, como menciona Cowgill. Por ejemplo, la dimensión del conjunto departamental de Xolalpan, pues los límites señalados por Linné en su plano no abarcan

toda la extensión del conjunto. Ciertos accesos y pasos entre los templos y plataformas que circundan un patio central tampoco fueron registrados, lo que impide percibir cabalmente la organización espacial y, por ende, su función. Por otra parte, hoy no existe aún consenso sobre el proceso de transformación de Xolalpan y otros conjuntos departamentales (Tlamimilolpa, Zacuala, Tetitla y Yahualala).

Según Cowgill, Linné no se ocupó de recolectar el material de superficie, no registró cerámica utilitaria y no reconoció la importancia de la cerámica Coyotlatelco, a la cual llama "tipo matlazinca". Sin embargo, sus atribuciones cronológicas son acertadas, razón por la cual la obra de Linné, complementada con las observaciones de Cowgill, es lectura obligada.

El extenso índice que se incluye permite percibir lo completo de la obra de Linné. Se divide en ocho partes, que a su vez se subdividen en tres grandes secciones.

La sección introductoria tiene carácter divulgativo: adelanta una breve sinopsis de la historia prehispánica de México, y evalúa las propuestas de la cronología mesoamericana de los especialistas del momento (los años 30). A su vez, hace un resumen de la literatura sobre Teotihuacán y de las crónicas históricas que se refieren al sitio. Da a conocer rasgos generales de Teotihuacán, inserta datos obtenidos de Xolalpan y se esfuerza en buscar puntos de contacto entre el conjunto urbano y el sitio que excava.

La segunda sección está dirigida a especialistas e incluye un registro de las excavaciones en los sitios Las Palmas y Xolalpan. Es la parte medular del libro, ya que presenta las exploraciones y sus resultados. En el primer sitio, excavado anteriormente por George Vaillant, localizó una pequeña cueva

5. Como las registra Pedro Armillas en 1950; véase *Pedro Armillas. Vida y obra*, 2 vols., México, SEP-INAH-CIESAS, 1991, vol. I, pp. 202-203.

6. René Millon, "The Teotihuacan Map", en *Urbanization at Teotihuacán, México*, vol. I, 1ª parte, texto, Austin, University of Texas Press, 1973.

a la cual se desciende por una entrada situada dentro de una casa, interpretada como lugar de almacenamiento. También exploró dieciséis tumbas con cerámica Mazapan.

Su trabajo en Xolalpan reveló las fases constructivas al mostrar los muros, las reconstrucciones y la superposición de pisos de un conjunto que reúne cuarenta cuartos, varios de ellos con atrio, y patios (tipo impluvio). A su vez, todos están agrupados alrededor de un gran patio central con un altar al centro, rodeado por cuatro plataformas con un aposento sobre cada una de ellas. Incluye planos del área que excavó, algunas secciones estratigráficas, así como los perfiles arquitectónicos y la descripción de algunas de las estructuras. Detectó un *temascal* y drenajes, así como cerámica y artefactos de la cultura teotihuacana y mazapan, contenidos principalmente como ajuar funerario en los siete entierros asociados a diferentes etapas del edificio.

Quizás los resultados más importantes de los trabajos arqueológicos de Linné son los datos referentes a estas tumbas. A pesar de que incluye el dibujo de sólo una de ellas y presenta pocos datos de antropología física; al parecer, los restos generalmente fueron incinerados. Los estudios recientes de entierros teotihuacanos, como señala Cowgill, no discrepan tanto de la propuesta de Linné. Entre los entierros teotihuacanos, generalmente de hombres adultos (entierros 1, 2, 3 y 4), el entierro 1 es el más temprano y data de la primera parte de la fase Xolalpan (350-550) y, como los otros tres, contiene los característicos vasos trípodas teotihuacanos. La tumba número 1 tenía también tres pequeñas figuras antropomorfas de obsidiana. Los entierros 5, 6 y 7 son posteotihuacanos, y contenían los restos óseos de niños y cerámica Mazapan.

Al estudiar la cerámica teotihuacana y Mazapan encontrada en las tumbas de Xolalpan, Linné describe cuidadosamente las características de cada una y anexa dibujos de las más significativas. Apunta el contexto y la distribución de los elementos en la tumba (vasijas apiladas en el caso de las tumbas teotihuacanas) y agrega los análisis de la iconografía, la técnica de manufactura y otros asuntos. Especial mención merece la escultura de barro de Xipe Totec que localizó en el cuarto XXVI de Xolalpan y su estudio a partir de la lectura de Bernardino de Sahagún y las propuestas de Eduard Seler.

En la presentación de sus excavaciones, refiere de manera muy breve los objetos aztecas que detectó, esto quizás debido a que fueron pocos. Linné clasificó los objetos hallados según el material (barro, piedra, hueso, obsidiana, pizarra y mica), siempre haciendo hincapié en su procedencia y contexto, con lo cual proporciona una información valiosa.

En lo que respecta a la alfarería, aborda temas diversos. Estudia primordialmente los fragmentos que localizó y los que logró reunir ya de regreso a Suecia. Detectó la presencia no tan sólo de las cerámicas teotihuacanas y Mazapan, sino también de cerámica Coyotlatelco, Plumbate y, de particular relevancia, fragmentos de vasijas que evalúa como extranjeras por presentar figuras en relieve, de estilo maya, procedentes de los cuartos VI, VII y XV de Xolalpan. También se refiere a los fragmentos de vasijas con figuras modeladas o moldeadas, con impresiones de textiles, así como a los fragmentos del incensario tipo teatro que localizó en el altar central de Xolalpan y a los llamados candeleros. Va de lo general a lo particular y estudia las figurillas de barro sólido, las cabecitas, las orejeras, los malacates, silbatos y otros objetos de barro como discos (76 en Las Palmas y 69 en Xolalpan,

cuyo uso desconoce) y las pequeñas esferas de barro que miden entre 8.5 mm y 3.4 mm, que identifica como municiones de cerbatana, instrumento que generalmente no se menciona en la literatura especializada de Teotihuacán.

En cada mención de tipo de objeto o de tipo cerámico profundiza, y se refiere a su factura, su función y, en algunos casos, su distribución en Mesoamérica. A su vez, retoma algunos de los temas y los desarrolla en los apéndices de su obra, con lo cual nos adelanta una visión continental, reflejando claramente una posición difusionista en cuanto a la expansión de técnicas y del empleo de determinados objetos.

En cuanto a los objetos de piedra, encontramos entre ellos una escultura, una máscara y una vasija, así como una serie de artefactos como hachas, bruñidores y golpeadores, que dan la pauta para que Linné se refiera brevemente a las técnicas de aplanado de muros y a las de la fabricación de papel. A su vez, la presencia de rocas como la turquesa da pie para que trate el tema del intercambio de Teotihuacán con otras regiones.

También analiza los objetos de obsidiana, como navajas, puntas de proyectil y adornos corporales (un bezote y una orejera), así como los llamados excéntricos. En cada caso los describe y los trata con detenimiento, haciendo referencia a las minas de obsidiana que explotaban los teotihuacanos. Explica cómo se empleaban pizarra y mica, señalando su distribución en otras áreas mesoamericanas. Cuando trata los objetos fabricados de hueso y molusco y los colorantes que emplearon los teotihuacanos para pintar vasijas y muros, se refiere a su modo de producción y empleo, y en ocasiones también a su simbolismo. Este último apartado de la sección medular del libro de Linné por sí

solo es como una obra completa, ya que abarca temas y asuntos diversos.

Con la tercera sección de su libro, conformada por doce apéndices, se completa la investigación. Estos apéndices reflejan una sincera curiosidad científica y tienen como propósito, según indica el autor, auxiliar a los estudiantes suecos de historia cultural a determinar la distribución de ciertos elementos culturales que percibió a lo largo de sus excavaciones en Teotihuacán. Toca temas que tratan de las técnicas alfareras, de la pintura al negativo, de la pintura al fresco y del modelado, así como del uso del molde. Redondea temas que dejó inconclusos en la segunda sección: la manufactura de papel y las técnicas empleadas para la pintura mural. A partir de largas tablas comparativas y mapas del continente americano, se refiere a la distribución geográfica del comal, de la cerbatana y a la presencia de huesos humanos usados como instrumentos musicales (raspadores). También trata los temas de algunos de los métodos de excavación y restauración de los objetos y se refiere, en un último apéndice, al examen de fragmentos de pintura mural y de cerámica con análisis de láminas microscópicas.

Por último, la bibliografía de la obra de Linné no debe pasarse por alto, ya que con ella se recuerdan algunos de aquellos estudios pioneros que habíamos olvidado, lo que nos permite aquilatar nuestros avances en el estudio del mundo teotihuacano.

La lectura de las exploraciones de Linné nos permite reconocer muchos avances. No solamente en el conocimiento de Teotihuacán sino también de la legislación del patrimonio arqueológico de México. Linné nos informa que el gobierno de México le permitió llevar a Suecia la gran mayoría de sus hallazgos arqueológicos, que fueron un total de 6783 piezas (las autoridades mexicanas se

quedaron con algunas de ellas, particularmente cuando había dos iguales). Finalmente, partió a Suecia con 6 588 piezas, en donde se catalogaron; ahora se exponen en el Museo Etnográfico de Estocolmo y el Museo de Gotenberg. Algunas de las piezas que Linné encontró, pero que permanecieron en México, se exhiben en la sala teotihuacana del Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México (por ejemplo, la escultura de barro de Xipe Totec), y otras las encontramos en el Museo de Sitio de Teotihuacán, lugares que visitamos fácilmente. En cambio, son muy pocos los que tienen la posibilidad de viajar a Suecia y es gracias a la obra de Linné con 339 figuras ilustradas —excelentes dibujos y acuarelas de Nils Odhner— que se conocen las piezas que el estudioso halló a lo largo de sus trabajos. También es posible verlas en catálogos de exposición. Uno de ellos, editado por Kathleen Berrin y Esther Pasztory en 1993, lleva por título *Teotihuacan. City of the Gods*<sup>7</sup>

Como piezas de catálogo, estos importantes hallazgos son meros objetos bonitos que se exhiben e ilustran, pero al contemplarlos, tras la lectura de la obra de Linné y ante el hecho de que adelantó propuestas del posible contacto de Teotihuacán con otras regiones, se aprende, entre otras cosas, de la influencia maya en ciertos tipos de vasijas labradas y en objetos de obsidiana que localizó, y de los vínculos de esta urbe con Oaxaca. Esto es importante mencionarlo, particularmente a la luz de que en fechas re-

cientes numerosos estudios han abordado el problema de la relación entre Teotihuacán y otras regiones mesoamericanas. Se ha discutido la importancia de la interacción entre el centro de México y las Tierras Altas mayas, y algunos han subrayado la preeminencia de Teotihuacán, dejando de lado datos importantes aportados por Linné que, sumados al hallazgo de otros artefactos, hacen evidente la presencia maya en Teotihuacán.

Linné escribió bastante a lo largo de su vida y no se dedicó únicamente al estudio de la gran urbe mesoamericana. Además de dos libros y diversos artículos que registran las excavaciones en Teotihuacán, abordó temas diversos relacionados con las culturas prehispánicas en general, y en particular con las de Oaxaca y Guerrero. Asimismo se interesó en tratar problemas tan específicos como el de las figurillas con ruedas, la mutilación dental y la representación de la figura del jorobado en Mesoamérica, por mencionar sólo una muestra de la gran gama de temas que exploró. Sus informes en el Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia no pueden ser ignorados, como tampoco los documentos que probablemente existan en los archivos de Suecia. Todo este conjunto da una visión de la importante contribución del estudioso.

Mi intención en esta reseña ha sido comunicar el valor de la obra de Linné y la importancia que tiene aún hoy en día su aportación al estudio del arte prehispánico, que ameritó la reciente reedición.

7. Kathleen Berrin y Esther Pasztory (editoras), *Teotihuacan. City of the Gods*, San Francisco, Thames and Hudson/The Fine Arts Museums of San Francisco, 1993.



***Traza española, ropaje indiano.  
El Cristo de Telde y la imaginería  
en caña de maíz***

Pablo F. Amador Marrero

Ayuntamiento de Telde, 2002

***Imaginería michoacana  
en caña de maíz***

Sofía Irene Velarde Cruz

México, Conaculta, 2003

por

MARÍA DEL CONSUELO MAQUÍVAR

Los purépechas o tarascos de Michoacán legaron al mundo del arte una técnica extraordinaria, que fue muy apreciada y demandada por los europeos, no sólo en la Nueva España, sino más allá de sus fronteras, hasta la misma sede del rey; me refiero a la escultura en pasta de caña de maíz. A pesar de la importancia que estos trabajos tuvieron, no sólo desde el punto de vista artístico, sino de la trascendencia que significó su extensa exportación durante los tres siglos del virreinato, poco, muy poco se ha escrito sobre estas imágenes.

Los autores, Sofía Irene Velarde, mexicana de Michoacán, y Pablo Amador, español de las Islas Canarias, abordan este asunto bajo su particular visión y, sobre todo, bajo su personal formación académica: la historia y la restauración. Como es de suponerse, ambos investigadores tienen puntos de vista coincidentes, ya que trabajan sobre las imá-

genes mexicanas, tanto las que se localizan en nuestro país como las que salieron para España durante el virreinato; también, los dos aportan noticias que contribuyen al mejor conocimiento de este arte escultórico tan peculiar y desconocido todavía para algunos.

Según asientan las crónicas novohispanas, fueron los misioneros que evangelizaron la región los primeros que impulsaron a los indígenas a continuar utilizando la técnica heredada de sus antepasados. De esta manera, mientras los naturales les enseñaban a los españoles una nueva técnica escultórica, éstos inculcaban la nueva religión y con ella una nueva iconografía religiosa.

Pronto estos trabajos despertaron la admiración de los mismos europeos, tal como lo menciona el agustino fray Matías de Escobar en la *Americana Thebaida*: “Se paga tanto el Señor de ver consagradas aquellas cañas en imágenes suyas, que quiere obrar por ellas las mayores maravillas, en prueba de lo mucho que le agradan aquellos soberanos bultos fabricados de las cañas.”<sup>1</sup> También un franciscano, fray Jerónimo de Mendieta, alabó la factura de estas imágenes que fueron tan cotizadas en la península: “Como llevan también [se refiere a España] los crucifijos huecos de caña, que siendo de la corpulencia de un hombre muy grande, pesan tan poco, que los puede llevar un niño y tan perfectos, proporcionados y devotos [...]”.<sup>2</sup>

Respecto a los artistas que ejecutaron estas obras, es muy posible que, conforme

1. Fray Matías de Escobar, *Americana Thebaida*, México, Imprenta Victoria, 1924, p. 148.

2. Fray Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1971, p. 404.

llegaron los escultores europeos a estas tierras, algunos debieron entusiasmarse con la nueva técnica y se dieron a la tarea de aprenderla de los propios indígenas. Así fue que elaboraron imágenes en las que se combinó la manufactura indígena, especialmente en cuanto al soporte y el modelado, y la tradición europea, con respecto a los modelos y la técnica de la policromía. Por otra parte, resulta interesante comentar que este material no aparece mencionado en ninguna de las ordenanzas novohispanas expedidas para los escultores,<sup>3</sup> lo cual hace pensar en la posibilidad de que, especialmente durante el siglo XVI, estas imágenes se hayan trabajado en los talleres conventuales dirigidos por los frailes.

A propósito de los artistas, tanto Pablo Amador como Sofía Velarde mencionan —como ya lo habían hecho los investigadores que les antecedieron— a los de La Cerda como los primeros que hicieron Cristos de caña; sin embargo, especialmente Velarde aporta nueva y valiosa información. Dedica un apartado al origen de Matías, el primero de la dinastía, y recuerda que tradicionalmente se ha dicho que Vasco de Quiroga lo mandó traer de España: “Sabemos que Matías contrajo matrimonio con una indígena del lugar y que ambos procrearon un hijo mestizo de nombre Luis.” Utiliza las fuentes tradicionales de los cronistas, así como los estudios contemporáneos, para hablar de la descendencia del escultor y explica las diversas confusiones que se han suscitado entre los escultores y dos pintores del mismo apellido, Juan y Manuel. También se refiere a los caciques indígenas que aparecen retrata-

dos en un lienzo del siglo XVII, Mateo y Antonio de la Cerda, fundadores de la iglesia de Cozamalúpan. Lo cierto es, como la autora bien dice, que faltan por aclararse muchas dudas con respecto a estos artistas, e incluso piensa en la posibilidad de que se trate de dos familias diferentes; reflexiones que nos invitan a continuar investigando sobre el tema.

Muy cotizadas fueron estas esculturas por los conquistadores y religiosos, de tal forma que, desde el siglo XVI, salieron para España cantidad de ellas y, como dice Pablo Amador Marrero: “se encuentran repartidas por toda su geografía”.

Respecto a las ventajas que tenía la novedosa técnica prehispánica sobre la acostumbrada talla en madera que practicaban los españoles, bien sabemos que lo más atractivo para ellos fue el poco peso de las esculturas. La pasta de caña les permitía ejecutar imágenes de grandes dimensiones cuya ligereza facilitaba su traslado en las procesiones. Prueba de lo anterior es la tradición que señala Amador respecto a las “bajadas” del Cristo de Telde: consisten en descender la imagen de su retablo barroco y sacarla en procesión para llevar a cabo ciertas rogativas o para celebrar anualmente su fiesta el mes de septiembre.

Este investigador inicia su libro con una interesante relación de las obras que atravesaron el Atlántico, de la Nueva España a las Islas Canarias. Dice que “Fue la devoción de los emigrantes canarios la causante de que la arribada de la mayoría de las piezas americanas conservadas en las Islas sean de carácter sacro.” Afirma también que las primeras importaciones artísticas fueron precisamente los Cristos de caña y entre ellos destaca la imagen del altar mayor de la iglesia de San Juan en Telde, sobre la que basa su estudio.

3. Las ordenanzas para escultores obligaban a trabajar la madera, el hueso y la piedra, y se expidieron en 1568, 1589 y 1703.

Comenta que, por lo que se ha investigado en los archivos españoles, esta escultura llegó alrededor de 1555 y desde entonces recibe el culto de los piadosos canarios.

Considero que la mayor aportación de este autor es el minucioso análisis que presenta sobre la manufactura de estas esculturas y reconoce los estudios de tres investigadores mexicanos: Abelardo Carrillo y Gariel, quien en 1949 publicó sus hallazgos sobre la restauración del Cristo de Mexicalzingo, así como los trabajos más recientes de Andrés Estrada Jasso y Rolando Araujo. Lo anterior lo lleva a decir que “las restauraciones, tanto europeas como americanas, son las que arrojan mayor cantidad de datos fehacientes sobre las diferentes técnicas en las que se realizaron durante varias centurias esta tipología de imágenes”. Efectivamente, ha sido a través de este tipo de estudios que se ha conocido realmente cómo se ejecutaban estas obras; de otra manera, a simple vista, no se hubieran logrado desentrañar los “secretos” constructivos de estas esculturas.

El autor español presenta las diversas formas de utilizar los materiales que constituían los soportes de las imágenes, así como también menciona los adhesivos más frecuentes. Corrobora el uso de moldes para los Cristos, como ya lo había narrado el cronista agustino Matías de Escobar, y dice que este fraile seguramente fue testigo de la ejecución de alguna de estas imágenes; de ahí que Amador sostenga, con justa razón, que lo que se tenía como hipótesis, ya se pudo confirmar sin duda alguna.

Los dibujos y las fotografías del libro de Pablo Amador son esenciales para comprender mejor los trabajos realizados y los importantes hallazgos que se dieron en la imagen de Telde. Cabe destacar que, además de los análisis químicos que se hacen comúnmente de la poli-

cromía, este investigador también utilizó otros métodos modernos, como la endoscopia clínica y los rayos X, los cuales aportaron importante información sobre la manufactura, los materiales utilizados y las anteriores intervenciones que había sufrido la imagen. Gracias a estos métodos, se pudo corroborar el empleo de diversos tipos de papel, entre los que hay que destacar algunos fragmentos de códices, los que, según explica el investigador hispano, pertenecen al centro de México.

Por su parte, Sofía Velarde principia su libro con una acuciosa revisión histórica sobre la región de Michoacán, desde la época prehispánica hasta la evangelización. Valiéndose también de las aportaciones de sus colegas mexicanos que la antecedieron, habla de la fabricación de estas obras y especialmente dedica unas líneas al problema de los aglutinantes. Según ella, a través de los análisis que se han hecho, se han detectado de variados tipos, como los extraídos de bulbos de orquídeas, de cola de conejo y de baba de nopal; sin embargo, opina: “hay que seguir indagando, mediante estudios formales y multidisciplinarios, la composición orgánica de las imágenes realizadas con esta técnica”.

Me atrevo a decir que la importancia de la investigación de Velarde radica sobre todo en el rescate que hace de las obras que ha localizado en su estado: “en las iglesias y capillas que se encuentran en Michoacán, ya que hemos podido constatar que aún las más pequeñas comunidades, conservan una o varias imágenes realizadas en caña de maíz” y, por lo visto, todas ellas reciben aún el culto de sus fieles habitantes.

Ante la imposibilidad de referirse a todas las obras, Sofía Irene Velarde presenta una relación de las imágenes que localizó en las poblaciones de Morelia, Tupátaro, Pátz-

cuaro, Tzintzuntzan, Quiroga y Santa Fe de la Laguna. Puedo imaginar que muchas de estas esculturas hayan pasado inadvertidas a nuestros ojos, ya que muchas veces suele confundirse a simple vista la talla en madera con el trabajo de pasta de caña de maíz.

A través de la revisión que hace esta autora, se puede confirmar una vez más que, además de la figura de Jesucristo, se trabajaron otro tipo de devociones, como las diversas advocaciones marianas. En las fichas que presenta de cada imagen, aporta interesantes comentarios rescatados de diversos escritos, tal es el caso de la famosa Virgen de la Salud atribuida a un encargo específico de Vasco de Quiroga y que originalmente estaba toda trabajada con la pasta de la caña; sobre ella narra los curiosos sucesos que se suscitaron cuando mutilaron su cuerpo en el siglo XVII, con el fin de colocarle las diversas vestimentas que desde entonces suele llevar.

Varias esculturas llaman la atención en el catálogo que nos brinda, como el relieve del *Descendimiento de la cruz*, que se encuentra en el que fuera convento de San Francisco en Tzintzuntzan. La autora afirma con pesar que este relieve “se encuentra totalmente carcomido por diversos microorganismos y se ha perdido totalmente una de sus partes inferiores, en donde se puede apreciar la caña de maíz”. Sería de suma importancia que, así como se rescató el maravilloso frontal del altar de la pequeña iglesia de Tupátaro, que hoy puede admirarse nuevamente en su lugar y que ciertamente, como dice la investigadora, es una obra “única en su género”, también se restauren otras obras, como el relieve de Tzintzuntzan; de lo contrario se perderán irremediabilmente.

A través de estas dos investigaciones, se recupera un poco más de la historia y procesos de manufactura de las imágenes fabrica-

das con pasta de caña de maíz. Los textos de Pablo Amador y de Sofía Irene Velarde ponen de manifiesto que esta técnica escultórica, que ha prevalecido a lo largo de cuatro siglos, ofrece aún muchas incógnitas que hay que resolver mediante una labor interdisciplinaria. Por lo anterior que se ha comentado y mucho más que no es posible puntualizar aquí, pienso que estos dos libros vienen a enriquecer la bibliografía del arte colonial mexicano.



**Arquitectura de Yucatán,  
Cuadernos, núm. 15, *La identidad  
urbano-arquitectónica  
y la globalización  
del diseño en Yucatán***

Facultad de Arquitectura de la Universidad  
Autónoma de Yucatán (FAUADY)

Mérida, junio de 2004

por

LOUISE NOELLE

Ésta, la edición número 15 de *Arquitectura de Yucatán. Cuadernos*, ofrece los primeros resultados del proyecto, realizado para el Conacyt, “La identidad urbano arquitectónica y la globalización del diseño en Yucatán”; en efecto, incluye algunas de las ponencias presentadas en el I Seminario del citado proyecto, que se llevó a cabo entre el 21 y el 23 de febrero de 2002 en la ciudad de Mérida, Yucatán, bajo los auspicios de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Yucatán. De acuerdo con el programa, se presentaron 30

ponencias, agrupadas bajo tres temas: “Identidad y globalización: crítica urbano-arquitectónica a la luz de la discusión y preocupación teórica contemporánea”, “El reencuentro con la identidad: búsqueda e identificación de rasgos arquitectónicos y urbanos” y “La transformación: el impacto del proceso globalizado en la configuración urbana y en las manifestaciones arquitectónicas”. Esto, naturalmente, hizo necesaria una selección para la presente publicación, que contiene tan sólo la mitad, pues, de acuerdo con la calidad sostenida y la vocación académica de esta publicación, era necesario que dichas ponencias fuesen dictaminadas. Sin embargo, se extrañan las presentaciones que hicieron algunos arquitectos emeritenses, ya que en sus textos planteaban una especie de declaración de principios, por lo que sería muy atinado recogerlos en una publicación con otras características, pues a futuro se pueden convertir en base de un análisis de la arquitectura local en los albores del siglo XXI.

El difícil trabajo de edición corrió a cargo de Marco Tulio Peraza, habiendo fungido Roberto Ancona como responsable del proyecto y Yolanda Fernández como eficiente coordinadora. Asimismo se debe mencionar lo atinado de esta empresa por parte de los directivos de la Facultad, y en especial de la Unidad de Posgrado e Investigación, por la continuidad de estos Cuadernos, que han logrado un sitio destacado dentro de las publicaciones periódicas especializadas de México. A esto es preciso agregar que nueve de las quince ponencias incluidas se deben a investigadores y profesores de la FAUADY, lo que avala la madurez y calidad académica a que han llegado.

Antes de analizar algunos de los artículos, resulta interesante hacer una breve digresión sobre la importancia que aún conserva el movimiento conocido como regio-

nalismo, ya que esto se liga a la actualidad del tema tratado en esta publicación, cuando algunos estudiosos de las corrientes de vanguardia podían haber pensado que esta tendencia ya estaba superada. Por qué no retomar, entonces, este sentido de lo local y lo propio, de manera lúcida, constructiva y pacífica, en los momentos que se privilegia el crecimiento exponencial de las comunicaciones y las interrelaciones económicas. En efecto, el regionalismo es una corriente que busca resolver el debate y el antagonismo que se ha venido dando en las últimas décadas entre las propuestas impersonales y estandarizadas, que se conocen como arquitectura internacional, y aquellas que encuentra en lo regional las respuestas a los problemas específicos de cultura, entorno y economía, entre otros. Asimismo, de manera sensible y creativa, ofrece opciones específicas para la arquitectura de cada sitio, sin olvidar aquellos postulados aún vigentes del movimiento contemporáneo surgido a principios del siglo XX. Sus postulados privilegian tanto a los materiales locales y la adecuación al clima, como a las costumbres y posibilidades económicas de los usuarios; no obstante, es preciso tener en cuenta que esta orientación no desea propiciar ni resultados historicistas, cuya nostalgia favorece las soluciones netamente decorativas, ni posturas populistas de carácter ecléctico o simplemente folklórico.

Esto nos lleva entonces de vuelta al tema de este Cuaderno y la importancia de los artículos contenidos en sus páginas, sobre los que emitiré algunas opiniones. Carlos Vejar es un estudioso que se ha preocupado particularmente por este tema, por lo que resulta adecuado que sea él quien abra la publicación; recordemos que recientemente publicó en libro *Utopía de cristal* y presentó su tesis de maestría “En busca de una identidad para

la arquitectura mexicana”, donde retoma de manera más amplia algunos de los tópicos aquí tratados.

Especialmente interesante resulta el acercamiento de orden general que ofrecen tanto Yolanda Fernández y Pablo Chico, apoyados en una serie de lecturas interesantes y novedosas, para ofrecer una propuesta de acercamiento a tan espinoso problema. Aquí, por su parte, Enrique Urzaiz apunta la dificultad de aprehender los diferentes criterios que se pueden aplicar al término “identidad”, señalando atinadamente lo que él llama las “identidades vinculadas con el hombre” y aquellas “vinculadas con el hábitat”. En especial Fernández y Urzaiz concluyen sus estudios con ejemplos del acontecer arquitectónico de Yucatán, lo que facilita la comprensión de ambas propuestas. A esto se agregan los conceptos de Roberto Ancona sobre la arquitectura de Mérida, a manera de una personal conclusión sobre el proyecto del que fue responsable.

Sobre el acontecer nacional en el terreno de la arquitectura regional o globalizada, Enrique Ayala ofrece una visión histórica crítica de aquellas construcciones que atienden más al aspecto formal que a la solución de los problemas funcionales, pronunciándose por que la búsqueda de la identidad aporte a su vez bienestar para los usuarios.

En el campo del urbanismo encontramos tres aportaciones que buscan dar luces a los cuestionamientos del Seminario “La identidad urbano-arquitectónica y la globalización del diseño en Yucatán”; mientras Marco Tulio Peraza ofrece un visión del desarrollo histórico de Mérida, que ha venido estudiando desde hace tiempo, por su parte Carmen García y Mariana Landeros realizan un estudio específico de la localidad rural de Cholul, actualmente conurbada con la capi-

tal del estado, anotando los problemas que ello conlleva en la modificación de los patrones culturales de dicha población. Sobre una problemática similar, la del centro histórico de Campeche, recientemente declarado Patrimonio Mundial de la Humanidad, presentó una ponencia Josefina del Carmen Campos, aunque su minucioso recuento histórico no le permitió llegar al momento actual y la crítica que merecen muchas de las recientes acciones realmente agresivas de finales del siglo xx. En cuanto a Héctor Quiroz y Gabriela Rosas, se acercan al análisis de un área de reciente urbanización, Quintana Roo, y los resultados de este acelerado crecimiento turístico; el primero de manera general, ya que es un urbanista que ha reflexionado sobre el espacio urbano y su problemática, como lo muestra su libro publicado en el 2003, *El malestar por la ciudad*, y la segunda en la zona particular de Playa del Carmen, del estado donde ella reside.

Dos acercamientos particulares son los de José Antonio Terán y José Román Kalich. Terán interviene desde el punto de vista de su especialidad profesional, la restauración, glosando en esta ocasión sobre la reutilización de las edificaciones industriales. En cuanto a Kalich, atiende, con particular cuidado y dentro de una visión histórica, el tema de las técnicas constructivas locales y su especificidad regional, lo que incide tanto en las actuales construcciones como en el acercamiento a las técnicas apropiadas para la restauración.

Un interesante complemento es el que ofrecen desde sus propias especialidades profesionales, sociología y antropología, Othón Baños y Ella F. Quintal, ya que la identidad arquitectónica tiene una natural relación con estas disciplinas. Por lo tanto, este cuidadoso acercamiento a la problemática yucateca apor-

ta luces en un enfoque necesariamente multidisciplinario. Roger Campos se suma a este aporte multidisciplinario, explayándose sobre la rica producción artística reciente, tanto pictórica como literaria, en Mérida.

En suma, considero que se trata de una publicación que tendrá muchos lectores, tanto locales como en diferentes ámbitos académicos de nuestra América, y cada uno deberá aportar su propio juicio. Deseo reiterar que considero que se trata de un número fundamental dentro de esta colección, por la riqueza temática de los diversos artículos; y esto más allá de su propuesta original de atender al acontecer urbano arquitectónico en Yucatán, al tener una resonancia nacional.



*Musical Ritual in Mexico City*

Mark Pedelty

Austin, University of Texas Press, 2004

por

LOURDES TURRENT

La mayoría de los estudios musicales se construye a partir de un acuerdo implícito. Entre los investigadores existe la idea de que la música es el pensamiento expresado en sonidos, definición que, entre otros, propuso Edgar Varèse a la cultura occidental, a mediados del siglo xx. De esta visión circunscrita a la música y los músicos deriva la mayoría de las biografías y análisis musicológicos que enriquecen la sección de música de las bibliotecas de nuestros países. Ahora bien, después de la crisis del modelo de pensamiento mo-

derno, alrededor de 1968, las expresiones creativas de la contracultura y los sonidos de la posmodernidad, algunos investigadores empezaron a pensar que era momento de hacerle a la música nuevas preguntas. Parecía que el quién y cómo ya no eran suficientes. Así, se empezó a formular el cuándo, dónde, de qué manera y por qué. Y estos interrogantes, que siguen teniendo a la música como el centro de la reflexión, empezaron a revivir e intentar entender en su complejidad un fenómeno artístico que es efímero. Porque la música está presente mientras se interpreta. Cuando el oído deja de escuchar, quedan un código escrito, los intérpretes y la memoria del evento que se ha ido.

Los nuevos planteamientos nos invitan, entonces, a relacionar a la música con el público, los textos que la sustentan, el ámbito cultural que la hace posible, los escenarios y los organizadores o promotores de los conciertos, verbenas o presentaciones, en un momento, lugar y circunstancia. Nos permiten detener el tiempo y verlos ahí, vivos, en el enlace de elementos culturales. Se logra construir una mirada que deja de contemplarlos aislados de la sociedad, resultado de un proceso creativo solitario, inspirado y genial. Ésta parece una salida. Un camino viable y útil que nos permite situarnos en el centro de eventos culturales que quedan fuera de la reflexión sonora. Me refiero a los rituales musicales que son posibles porque el sonido y los elementos que los rodean les dan una dimensión especial, aquella que nos permite diferenciar el tiempo cotidiano de ese otro que algunos estudiosos llaman sagrado o tan sólo signico o festivo, es decir, con otro significado.

Ésta es la postura que Mark Pedelty sostiene en su interesante texto *El ritual musical en la ciudad de México*, que está dividido en

seis partes: Los mexicas (1325-1521), Nueva España (1521-1821), La nueva nación (1821-1910), La revolución (1910-1921), México moderno (1921-1968) y México contemporáneo (1968-2002). Proyecto ambicioso pero muy bien logrado que comienza por el final, ya que es en el apéndice I, titulado Teoría y metodología, el lugar en donde el autor explica con detalle el desarrollo de su marco teórico y del conjunto de herramientas de que se vale para poder aproximarse a los rituales musicales de la ciudad de México.

Acercarse a este trabajo implica, entonces, entender las preguntas que el autor se planteó. De la estructura del apéndice se deduce que Pedelty buscó responder con claridad esto: ¿Qué es un ritual? ¿Por qué la música es importante en él? ¿Qué es la música? ¿Cómo funciona en la sociedad? ¿Cómo se organizan y tejen los rituales musicales en la sociedad? ¿Cuál es el contenido simbólico de un ritual? ¿Por qué los rituales musicales en México son inclusivos? ¿Cuál es el origen de su diversidad, dinamismo y significado?

En el apéndice Teoría y metodología, Mark Pedelty responde: el ritual es un comportamiento simbólico colectivo que socialmente está determinado y que se repite con arreglo a normas preestablecidas. El ritual es el camino mediante el cual la cosmología cultural se pone en práctica. Convierte los mitos en realidad y los hace comprensibles a la colectividad, porque en ellos incorpora a los individuos, continúa explicando en los primeros párrafos. A continuación profundiza: los rituales más efectivos son aquellos que afectan el conjunto del espectro sensitivo de los seres humanos: el oído, el tacto, el gusto, el olfato, la vista. Es esta naturaleza multisensorial del rito la que produce una catarsis en el participante.

Pedelty inició sus estudios sobre los rituales musicales de la ciudad de México a

través de la vivencia y la investigación de campo.

Inicié este trabajo —explica en la página 305 de su libro— asistiendo a los eventos musicales que se realizaban en la ciudad de México. Lo que empezó como un interés personal, para 1997 se convirtió en un proyecto formal de investigación. Empecé a frecuentar tantas presentaciones como me fue posible, hablé con los miembros de las audiencias, tomé notas de campo, realicé entrevistas y examiné música y letras de canciones. Mi trabajo etnográfico, resultado de mi entusiasmo por la música mexicana y mi inclinación por escucharla y analizar tanto películas como programas de televisión, estuvo diseñado para complementar la extensa lectura que había venido realizando por cinco años.

Pedelty describe en algún momento de su trabajo la impresión profunda que le causó caminar por primera vez en el zócalo y comparar la diversidad de eventos sonoros que convivían en ese espacio simbólico. De ahí su interés por entenderlos con detalle. Al estudiar su dimensión temporal descubrió una de sus características. En su apéndice afirma: el ritual musical cumple una función pedagógica. A través de él, no sólo comprendemos el sentido de un texto, un credo o una ideología, sino que terminamos creyendo en él. Y no se trata de una incorporación negociada, sigue explicando, literalmente el ritual nos compele a incorporarnos en esa pedagogía a través de una impresión holística de nuestros sentidos. Se trata de una enseñanza afectiva.

Con estas primeras herramientas teóricas podemos hacer un ejercicio y aproximarnos a un concierto en la sala Nezahualcóyotl. No es el campo de estudio del trabajo

que reseñamos, pero ciertamente a partir de él podemos hacer nuevas preguntas a rituales y espacios culturales que tomamos por cotidianos y valiosos por sí mismos. Varias preguntas surgen: ¿cuál es la razón por la que existe un espacio arquitectónico como éste en la Universidad Nacional? ¿Por qué está dedicado a cierta música, la que conocemos como “clásica”, y no a la que llamamos “popular” o a la “regional”? ¿Por qué es interpretada por un grupo de ejecutantes que tocan instrumentos en su mayoría de origen europeo y no otros originarios de África, América o Australia? ¿Por qué los músicos visten de negro? ¿Por qué el público no habla durante el evento? ¿Por qué dura alrededor de una hora y media y no ocho días o diez minutos? ¿Por qué nadie baila, grita o participa espontáneamente si no está en cierto lugar de la sala y acepta cierto comportamiento regulado? ¿Por qué se aplaude en un momento y no en otro?, etc. La respuesta es que cada semana la OFUNAM y su público forman parte de un ritual musical que responde a una concepción de cierta música. Se trata de un evento construido a partir de las propuestas culturales del siglo XIX en Europa. Está inserto en una historia de la música occidental escrita desde el norte del Atlántico y responde a la necesidad que surgió en el ámbito de la cultura musical centroeuropea de construir salas de concierto, templos para venerar el sonido, de la misma forma como los museos, templos laicos, permitieron sacralizar cierto arte plástico. En estas salas, un ejecutante, el músico, interpreta el arte de la música. Se trata de un ritual sonoro que exalta la idea de que una música es la expresión más elevada y etérea del espíritu humano. Se sitúa en el ámbito de la modernidad y el progreso, cuando el enunciado cultural occidental necesitó separar el mundo de lo

religioso del laico. Entonces, se concibió el origen de los lenguajes creativos no como inspiración divina sino humana. Esta misma música, venerada y sacralizada en las salas de concierto, interpretada en otro espacio, implica para los intérpretes y el público diversas reglas de comportamiento y adquiere significados varios. Por ejemplo, un evento cívico en que se incorpora una sinfonía, un ritual político en que se canta un aleluya o se intenta dar solemnidad a través de la Lamentosa del *Réquiem* de Mozart.

En la página 292, Pedelty va a destacar el efecto catártico y colectivo del ritual. Porque, como todos sabemos, en estos eventos se pierde la individualidad y las personas adquieren una personalidad colectiva. El ritual es el espacio primario en el que tiene contacto el yo con la sociedad, el lugar en donde el ser individual se transforma en ser colectivo, explica el autor. En este proceso obtenemos identidad cultural, señala. Esta frase nos invita a pensar en el conjunto de rituales en los que participamos y que nos llevan a sentirnos mexicanos o franceses. Porque son estos rituales, dice el autor norteamericano, los espacios en los que perdemos algo del potencial individual. El rito es entonces sacrificio, entendido como privación que uno mismo se impone o acepta con la finalidad de obtener algo. En el ritual sacrificamos nuestro potencial individual para convertirnos en aquello que otras gentes, grupos o instituciones nos proponen o quieren hacer de nosotros. Se trata de un fenómeno muy complejo que no excluye otros elementos, afirmará más adelante Pedelty, porque todos sabemos, por experiencia, que la repetición cotidiana de fórmulas y ritos refuerza nuestras convicciones. El ritual construye nuestra identidad alrededor de un credo religioso, nos lleva a manifestar la aceptación de una

nacionalidad, una lectura de lo que es ser mexicano o norteamericano o una ideología de Estado. Este fenómeno es muy conocido en nuestro ámbito cultural. Carlos Monsiváis ha dedicado muchos trabajos al estudio del ritual en México. Tal vez el más notable sea *Los rituales del caos*, que Pedelty conoce muy bien y cita con frecuencia en los últimos capítulos de su obra.

A continuación, en el apéndice que venimos analizando, Pedelty nos propone una definición de música, de la música viva. Se trata de una visión inclusiva e integradora que intenta señalar las partes que constituyen el todo de un evento sonoro. De la misma manera como el estudio de la música enseña que está constituida por ritmo, melodía, armonía, timbre y forma y que las características de cada una se pierden para dar origen a eso que llamamos música. Así, una definición amplia de la música nos permite entender esos rituales en los que el sonido es tan importante. Estudiar a la música en el contexto del ritual, afirma Pedelty, implica observarla de otra manera. Por eso, afirma, consideró como central la definición que de la música hace Carol Robertson en su obra *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance*.<sup>1</sup> En ella, la musicóloga norteamericana considera que la música no sólo es un código escrito, una partitura o un complejo de sonidos con significado. Para Robertson, la música (los rituales sonoros en los que se desenvuelve) es una *Gestalt*, es decir, la estructura o configuración de un fenómeno tan integrado que se constituye en unidad funcional cuyas cualidades son únicas y no derivan de la suma de sus partes.

1. Carol E. Robertson, *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1988.

Porque el desarrollo de este arte efímero que es la música implica en los rituales en que se interpreta: sonido, textos, historia, relaciones humanas y todas las dimensiones de valoración y creencias que están presentes en un "concierto". Y es el conjunto, que se constituye en eso que llamamos ritual, el que se conoce como música. Esta definición amplia no sólo considera los aspectos técnicos o estructurales de la música, señala Pedelty, sino también el significado cultural de la misma que es un aspecto esencial. Pensemos en el siguiente caso: la música de las catedrales. Durante el virreinato se interpretó en las catedrales de Nueva España un gran repertorio musical, que tenía un carácter sagrado. Su función era la de comunicar al hombre con la divinidad. Se le contemplaba como una forma de oración, y de ahí que su interpretación estuviera fuertemente normatizada por la Iglesia. Se debía cantar de cierta forma, a cierta hora, en medio de cierta ceremonia y dentro del calendario litúrgico. Uno tendería a pensar que la música catedralicia nunca cambió. Que, como en otras culturas, surgió la necesidad de considerarla inamovible por su significado. ¿Por qué, entonces, se permitió el desarrollo musical? ¿Por qué se encuentran en las actas de cabildo continuas menciones a que es preferible aceptar en la capilla musical a un candidato que conozca las últimas técnicas de composición? Desde el punto de vista tradicional de la música podemos pensar que se debió a que las autoridades del cabildo tenían un gusto por esas nuevas expresiones y las fomentaban buscando realzar la categoría y prestigio de la catedral, lo cual es cierto en parte. Pero explicar a partir de esta idea que hubo una constante búsqueda de calidad y de nuevos recursos no es suficiente. Observar con estos ojos y sólo con ellos el fenóme-

no, nos puede llevar a confirmar las propuestas *a priori* de la musicología y aceptar una aparente “modernidad” en el ámbito de una institución tradicional como las catedrales. Si lo hacemos, nos salimos de la *Gestalt* constituida por los rituales musicales catedralicios novohispanos. Aunque, si profundizamos en el pensamiento de la Iglesia, descubrimos que desde el siglo IV se consideró benéfico para el culto incorporar a las expresiones artísticas dentro del recinto sagrado pero para *expresar lo mismo con otras palabras*. En el ámbito de las catedrales y de la Iglesia en general se aceptaba y se afirmaba teológicamente un mismo mensaje religioso, aquel que explicaba al mundo. En ese escenario religioso, la música podía cambiar siempre y cuando respondiera a eso, *lo mismo*. Lo interesante es que los vaivenes de la historia hicieron que esto *mismo* se interpretara desde distintas perspectivas. Entonces, la política, las clientelas, los intereses de grupo y sus lenguajes de expresión se filtraron al culto y a la música y constituyeron distintas *Gestalt* a lo largo de los trescientos años de Nueva España.

Continuemos con Pedelty. Ahora nos presenta en Teoría y metodología otra de las cualidades del ritual musical: se trata de su dimensión catártica y simbólica. La estudia la semiótica, que se interesa por el modo de producción, de funcionamiento y de recepción de los diferentes sistemas de signos de comunicación contenidos en un ritual musical y que producen una descarga emotiva en los participantes. Es esta visión con diversos significados, semiótica, la que nos permite reflexionar sobre el papel que la música desempeña en la supervivencia de los rituales, dice Mark Pedelty. La música no es el acompañamiento de los ritos, es el centro de ellos, hace posible la catarsis. Y cuando en estos rituales hay un ins-

tante de silencio, que es el más poderoso, éste nace de la ausencia de sonido, nace de la expectación que produce el no sonido.

No podemos sino estar de acuerdo con la visión del autor de *Musical Ritual in Mexico City*. Esta postura coincide con la que sostuve en otro texto,<sup>2</sup> donde demostré que la música es un lenguaje social. En este trabajo analicé a la música como lenguaje de conquista y de resistencia. Lo observé desde la evangelización y desde el ritual musical en que se constituyó la fiesta indígena desde el siglo XVI en Nueva España. Ahí pude constatar que la música es uno de los medios a través del cual desarrollamos identidades individuales en relación a un grupo social y el mundo de la cultura en la que vivimos.

Ahora bien, la música es un lenguaje social, pero no es el único. Constituye uno de los medios de comunicación de que dispone el ser humano para salir de sí mismo, manipular y relacionarse con el entorno y expresarse. Se entiende muy bien su funcionamiento si recordamos las ideas de Aristóteles en torno al acto y la potencia. Esta segunda, traducida como capacidad. Bien, el ser humano cuenta con muchas capacidades o potencias para expresarse: la posibilidad de realizar trazos lo lleva tanto a la escritura y a la literatura, como al dibujo. La de construir y transformar su entorno a la arquitectura y el diseño. Su necesidad de alimento lo lleva a mezclar y transformar elementos del mundo vegetal y animal; de aquí nacen, recordemos, los brillantes escritos de Lévi Strauss sobre las maneras de mesa. Su capacidad de moverse lo lleva al lenguaje corporal, la mímica y la danza; la de expresarse a través de

2. Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 186.

conceptos, a la posibilidad de hablar, declamar, cantar. Y su capacidad de expresarse a través de sonidos, que no sólo reproduce de la naturaleza, sino que inventa y reinventa, le permiten desarrollar la música. Todos estos lenguajes, hay varios más, que se materializan en formas concretas de expresión, se convierten en actos y entonces son medios de comunicación que adquieren cualidades únicas en cada grupo social. Con el tiempo, se desarrollan a través de cierta *techné*. Cuando ésta alcanza niveles muy depurados, entonces ese objeto producido se reconoce como arte. Pero aun las artes se desenvuelven de acuerdo a códigos sociales. Hay una normatividad en torno a su presentación y cambio y la establecen los grupos sociales que las hacen posibles. El producto de los lenguajes creativos cargado de significados diversos tiene entonces aceptación o rechazo del público. Y la música, como todas ellas, a veces refuerza posturas establecidas, en otros casos propone caminos de expresión, en otros es para ese grupo humano y ese momento cultural claramente confrontativo. Con base en las ideas expuestas, Pedelty afirma, más adelante, que el ritual puede estar al servicio de una ideología. En este sentido puede tender a legitimar y justificar el orden social, continúa. El ritual, dirá después, también está ligado al poder. Pero no se entiende por esto, aclara, que estoy considerando al poder como esa capacidad externa a nosotros que nos empuja a actuar de cierta manera. Siguiendo a varios de los pensadores contemporáneos, como Michel Foucault, el autor señala que todos somos agentes de poder, y de una u otra manera este poder se manifiesta en los rituales musicales que son el resultado de luchas antagónicas y negociaciones entre fuerzas sociales (los estratos sociales, las audiencias, las instituciones) y

los discursos culturales (las ideologías y las metáforas culturales). Por ejemplo, continúa Pedelty, el danzón en México no sólo es una danza, sino un ritual en el que se manifiesta la producción patriarcal de un grupo de hombres que actúa y percibe de cierta manera a las mujeres. Porque el ritual, demostrará el autor, es también una práctica metafórica que señala campos de acción que muestran a la sociedad posibilidades y limitaciones de comportamiento. En el danzón se manifiesta una temática de género así como de identidades. En ella está presente la aculturación.

Los rituales musicales, reitera Pedelty, que ahora se va a referir al efecto espejo que se desarrolla en un ritual, implica la repetición de un aprendizaje. Observamos para ser observados. Participamos para aprender a participar. Por eso, los rituales tienen particular importancia en las ideologías de aculturación, señala el autor. A través de los rituales incorporamos lecciones de poder, las sentimos, nos encarnamos en ellas. Puede ser que hasta lleguemos a amarlas y necesitarlas, a pesar de que no tengan un significado muy claro y se encuentren ligadas a propuestas contradictorias, polisémicas, hasta potencialmente subversivas, alerta al lector. Por eso, no hay duda, continúa, de que los rituales musicales que proponían los mexicas, España, la Iglesia católica romana y el Estado mexicano se desarrollaron (y se desenvuelven) todavía hoy, en México, en medio de una confrontación social en la que se busca representar el poder y la riqueza. Las instituciones no invertirían cuantiosos recursos en rituales musicales populares, si éstos no reflejaran, reconstruyeran, su forma de ver el mundo y exaltaran sus ideales, dice más adelante. Como estas presentaciones involucran a públicos diversos e instituciones con múltiples intereses, siempre ofrecen nuevas posi-

bilidades de lectura y expresión, reitera. Implican una respuesta y una resistencia, tanto para el que las propone como para quien se expresa en ellas y está presente. Pensemos en los concheros y grupos de danzantes que Mark Pedelty pudo observar en el zócalo de la capital mexicana. En el capítulo sobre los mexicas los menciona, y sostiene que se trata de una expresión mixta en donde los danzantes recurren a instrumentos, atavíos y formas de expresión que se inspiran en lo que considera fue la cultura mexicana y se presentan públicamente en sitios urbanos. Explica que, en muchos casos, estos grupos evitan recurrir a objetos o elementos de tipo católico aunque el tiempo juegue una importancia vital en sus rituales. Aseveración cierta, porque fuera de los espacios turísticos, los danzantes procuran estar presentes en las grandes fiestas religiosas o políticas de la ciudad. El 12 de diciembre es para ellos una fecha definitiva, y con días de anticipación se colocan en el atrio de la Villa de Guadalupe. Por otra parte, habría que considerar que muchas veces estos grupos hablan desde ámbitos urbanos de contracultura que han llegado a ser utilizados con diversos fines políticos. Porque los rituales musicales de los concheros y otros grupos rechazan a la modernidad y a los ritos religiosos de la Iglesia católica para proponer una auténtica identidad mexicana. Sin embargo, muchos de ellos recurren a elementos simbólicos como la cruz o imágenes de la virgen y sirven a intereses y grupos con diversas ideologías no necesariamente mexicanas. Algunos tienen una actitud inclusiva e invitan al público a integrarse a la danza, otros denuncian y conservan su personalidad a través del secreto y el sigilo y pueden llegar a desarrollar actitudes antisociales. Su medio de expresión: la música y la danza.

Finalmente, en el apéndice de *Musical Ritual in Mexico City*, Mark Pedelty cuestiona algunos planteamientos teóricos de la musicología tradicional porque desea explicar su tema de estudio desde la audiencia. Estudia eventos populares, sosteniendo que entiende por popular un ritual en el que hay público numeroso. Evita el criterio que establece, a partir del repertorio, una diferencia entre los rituales musicales. Pensemos en el acierto de este criterio. Si para entender a la música en México un investigador parte de categorías jerárquicas y concepciones elitistas del sonido que definen con anticipación lo que es música "cultura" y expresión sonora "artística", a diferencia de lo "popular", se encontrará con muchos rituales sonoros difíciles de explicar. Su campo de investigación se volverá muy restringido y elitista. Se necesita, entonces, plantear nuevas preguntas a los rituales sonoros de México. Es por esto que Pedelty evita jerarquizar los rituales y se aleja de la postura especializada o profesional de las academias. Explica que entiende por popular todo evento musical en el que hay público numeroso. Uso del término coloquial del inglés, señala, que se maneja más como un adjetivo que como un nombre. Y a continuación manifiesta su visión de las valoraciones estéticas: esta propuesta teórica, señala, se opone a los esquemas de clasificación típicos de las academias de lenguas, tanto las de habla inglesa como las que se conocen en México en habla española, en las que la música se clasifica de acuerdo a categorías que se refieren a quién la produce, cuándo la produce, dónde y con qué fin. A continuación el autor establecerá un criterio metodológico y una postura intelectual: en particular me interesa resaltar, afirma, a quién escucha la música, en qué escenario lo hace y por qué. Por lo tanto, en *Musical Ritual in Mexico*

*City*, Mark Pedelty construye una herramienta metodológica que le permite explicar rituales musicales en los que los estilos musicales son diversos, no hay jerarquías entre ellos, comparten un escenario geográfico y elementos ideológicos, culturales y semióticos.

Hay que subrayar que la postura de Pedelty no es la de desechar los planteamientos de la musicología tradicional, sino que los integra a su análisis y muchas veces recurre a ellos. Están presentes en todo su trabajo. Se trata, más bien, de abrir el horizonte de los estudios en torno a la música. Como todos sabemos, las definiciones construidas en entornos culturales ajenos al lugar en el que se trabaja y estudia tienen muchas deficiencias. La más importante es que, al no nacer de una experiencia cultural viva propia, sino de la tradición de pensamiento de otra cultura, en nuestro caso centroeuropea, tienden a convertirse en construcciones teóricas rígidas y limitadas. En muchos casos, las propuestas teóricas de la musicología tradicional han dado resultados espléndidos, esto es innegable, y no se podría partir de un campo de trabajo más adecuado que de sus postulados cuando se investigan ciertos temas, en especial los que se refieren a la música "cultura". El problema es que esta música "cultura" para nosotros, en muchos otros países es popular. Por lo que, mientras a esta "música" definida de cierta manera, en otros lugares se le contempla inserta en su sociedad y dentro del fenómeno cultural que la hace posible, aquí se le percibe descontextualizada. De hecho, en muchos entornos sociales la música culta es considerada, en numerosas ocasiones, como una imposición cultural y se destaca la importante carga de extranjerismo, intereses de poder y valoración de lo no mexicano, o no popular que implica. Por eso, los estudios sobre esta música tienden a subrayar el as-

pecto técnico y biográfico de la música y los músicos y no el social. Simplemente porque situar al arte sonoro culto en un contexto cultural múltiple y diverso es difícil. Lo que Pedelty propone, y que muchos investigadores actualmente sostienen, es que la música debe también estudiarse como lo que es: un lenguaje social y explicar a través de metodologías multidisciplinarias el momento en que se realizan los rituales sonoros. Puede que este ritual, que nosotros conocemos con el término de "concierto", no siempre sea muy emotivo o significativo. Sin embargo, no deja de responder a circunstancias semióticas complejas. Y debido a que siempre es una *Gestalt*, nos atrevemos a preguntar ¿por qué, entonces, no integrar en los estudios musicales su análisis? Esto es lo que propone *Musical Ritual in Mexico City* apoyado en una muy amplia bibliografía. Y lo hace porque es la única manera de comprender la complejidad de expresiones que se manifiestan en los "conciertos", rituales musicales, de países multiculturales como el nuestro que se caracterizan por su diversidad y riqueza de significados. En estos rituales no hay purismos. Su carácter inclusivo, que Pedelty subraya todo el tiempo, permite su enriquecimiento con expresiones sonoras foráneas. Los rituales de la ciudad de México aceptan nuevas propuestas, afirma Pedelty, a las que se da otro sentido, aquel que les permite ser aceptadas por la cultura mexicana.

Los rituales musicales de la ciudad de México se explican como supervivencia de expresiones sonoras de las diversas etapas históricas por las que ha pasado lo que hoy es México. Estas expresiones no pueden explicarse con claridad desde postulados que subrayan la pureza artística y las dotes personales del creador. Se trata de eventos sonoros de mucha calidad, pero también muy emotivos y catár-

ticos. Por lo tanto, acercarse a ellos y comprenderlos en su complejidad implica ampliar la mira de investigación y colocarla en diversos ángulos: el histórico, el semiótico, el cultural y el social. Esto es lo que hace Pedelty, y por ello nos sorprende con su análisis flexible y cronológico de los rituales musicales de la ciudad de México.



### *Memorias*

Balthus

Edición de Alain Vircondelet, trad. Juan Vivanco,  
Barcelona, Lumen, 2002 (Memorias), 252 pp., ils.

por

IVÁN RUIZ

El ejercicio de la pintura, así como el de la escritura y el de otras disciplinas artísticas, comporta, necesariamente, la puesta en marcha o la ejecución de un proceso. Éste se refiere tanto a la relación externa que se establece entre el pintor y su obra, como a la relación interna que se manifiesta entre los elementos que componen a la pintura en sí misma (cada una de estas articulaciones se encuentra ubicada en dimensiones distintas). Independientemente de las teorías o metodologías con que se aborde cada una de estas relaciones (llámese fenomenología de la percepción, historia del arte, semiótica, hermenéutica, etc.) es innegable que, debido a su carácter de proceso, tanto la relación externa como la interna son el resultado de una tensión espacio-temporal. Por una parte —recurriendo a una reflexión de la fenome-

nología del cuerpo— se pone en escena la tensividad que se engendra entre la fuerza de la mano del pintor y el brochazo que ésta genera (lo que David Sylvester, a propósito de Picasso, denominó *the brutality of fact*):<sup>1</sup> la distancia que se interpone entre la mano y el lienzo y el ritmo con que se ejecuta la acción —una cuestión muy particular del *action painting*. Por otra parte, tenemos la significación que se va estructurando a partir de la disposición espacial entre cada uno de los elementos pictóricos y, por consecuencia, el ritmo temporal que deja a su paso esa misma espacialidad.

Estas especulaciones, que pueden ser características del ejercicio plástico de artistas como Pollock, Motherwell o el propio Picasso, son, curiosamente, el tema recurrente de las reflexiones personales de Balthus. Remarco este aspecto de asombro, ya que por todos es conocida tanto la negación de este pintor francés por revelar detalles autobiográficos, como el rechazo sistemático a cualquier tipo de interpretación de sus cuadros; especialmente, a la serie de pinturas cuyo *leitmotiv* lo constituye una adolescente en estado de transición o, como él mismo lo denominó, en el momento de un *pasaje*: “Lo que yo quería pintar era el secreto del alma y la tensión oscura y a la vez luminosa de su capullo aún sin abrir del todo. El pasaje, podría decirse, sí, eso es, el pasaje. Ese momento indeciso y turbio en el que la inocencia es total y enseguida dará paso a otra edad más determinada, más social.”

1. “La brutalidad del hecho” es la concepción con la cual Michel Leiris, a partir de una apropiación de la fenomenología de la percepción, reflexiona sobre la obra plástica de Bacon. Cf. *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris, Seuil (L'École des lettres), 1995.

El libro que da a conocer la editorial Lumen en castellano —del cual extrajimos la cita anterior—, titulado *Memorias*<sup>2</sup> es una exposición contundente del pensamiento y de la formación plástica, literaria y filosófica de Balthus y, a la vez, puede considerarse también un “tratado de pintura” que, a modo de meditaciones cortas, pone en escena y cuestiona a la pintura en su condición de proceso: por un lado, expone la relación entre el pintor y su obra y, por otro, la correlación que se establece entre cada uno de los elementos que componen a la pintura: la luz, el color, la figura, la sombra, el espacio, entre otros.

Este singular tratado de pintura de Balthus, en tanto que expone una mirada crítica, enjuiciante, sobre el proceso plástico, revela al mismo tiempo la subjetividad de ese sujeto que mira, observa y medita frente al cuadro; en otras palabras, de un sujeto que, afectado ante la obra de arte, asume un estado de pasividad que no implica negatividad, sino, por el contrario, un acto positivo: la posibilidad de dialogar con el cuadro, de “entrar” en él. Nos dice Balthus: “Hay que aprender a atisbar la luz. Sus inflexiones. Sus

fugas y sus filtraciones. Por la mañana, después del desayuno, después de leer el correo, informarse sobre el estado de la luz. Saber si es posible pintar hoy, si el avance en el misterio del cuadro será profundo. Si la luz del estudio será buena para penetrar en él.”<sup>3</sup> El carácter instructivo que se advierte en las memorias de Balthus (especialmente en este tipo de declaraciones), más que emparentarse con aquellas que Leonardo expone en su *Tratado de pintura*, intenta hacer evidente otro aspecto referido al vínculo que se establece entre un sujeto (un observador, un pintor, un espectador) y una obra de arte: la experiencia estética, aquella que se refiere —remitiéndonos a la etimología del vocablo “estética”—<sup>4</sup> a la *estésia*, a lo sentido, al universo de la percepción y de los sentidos.

He aquí, entonces, una de las lecturas más complejas e interesantes que es posible hacer de estas memorias: considerar las meditaciones cortas de un pintor como un pequeño tratado de estética. Veamos, *grosso modo*, cómo Balthus, a la vez que puede reflexionar objetivamente sobre la creación plástica (los juicios contundentes que emite sobre la pintura de Poussin, de Bacon, de Mondrian o acerca del trabajo escultórico de Giacometti), tiene la capacidad de mostrarse como un sujeto pasional, afectado y desbordado por los efectos de sentido de la pintura misma.

2. Traducción del libro en francés: *Mémoires de Balthus*, París, Éditions du Rocher, 2001. Estas memorias son el resultado de diversas conversaciones que, en el transcurso de dos años, Alain Vircondelet mantuvo con Balthus en su chalet de Rossinière, en Suiza. Desafortunadamente y a pesar de que el pintor deseaba que sus memorias se publicasen antes de su muerte (acontecida en febrero de 2001), éstas aparecieron después del suceso, motivo por el cual Vircondelet asumió la tarea de edición del texto final. Tenemos que considerar, por lo tanto, que estas memorias, aunque se exponen como “composiciones fieles” de los dictados de Balthus, se encuentran mediadas por la mirada de Vircondelet.

3. Balthus, *Memorias*, edición de Alain Vircondelet, trad. Juan Vivanco, Barcelona, Lumen, 2002, p. 17.

4. Del griego *aisth-tik-*, femenino de *aisth-tikós*, “de las percepciones de los sentidos; de las cosas perceptibles”. Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, 2a edición, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 279 (entrada: “estética”).

En la introducción a este “pequeño tratado de estética”, Vircondelet nos recuerda que, de acuerdo con el propio Balthus, estas memorias debían ser entendidas como “lecciones de vida”. ¿Qué nos quiere hacer comprender o hacer ver este artista solitario, recluso del universo de las vanguardias y del mundo mismo? El conjunto de estas memorias, en cuanto testimonio y testamento de un pintor que transitó por la mayor parte del siglo xx (de ascendencia polaca, nació en París en 1908 y murió en Rossinière en 2001), constituye, precisamente, la reflexión más íntima y más madura de un pintor que experimentó, por decisión propia, el *exilio* y, por oposición al ritmo acelerado de las vanguardias, la *lentitud*. Estas dos cualidades —aislamiento y lentitud— constituyen la competencia de Balthus como pensador y como artista plástico. Por un lado, le permiten reflexionar sobre la pintura contemporánea y revalorar a los clásicos (“¡Hay que volver a la lentitud de Giotto, a la exactitud de Masaccio, a la precisión de Poussin!”)<sup>5</sup> y, por otro, plantearse a sí mismo en cuanto sujeto que acepta una determinada supremacía de la pintura, pero que sabe trabajar con ella:

pintar es un estado de gracia. No entras impunemente en la pintura. Tienes que ser digno de ella. Tienes que aceptar el mandato sagrado, que te obliga. Tienes que olvidarte de ti mismo. Limitarte a oír el ruido sordo, seco y suave a la vez del pincel en el lienzo tenso como un tambor, y darle luz. La exigencia es única, insaciable, tiránica.<sup>6</sup>

Quizá sean estos dos aspectos tan inusuales en el mundo del arte contemporáneo (la re-

clusión, la lentitud) los que, al pensar y tratar de comprender la poética de la pintura de Balthus, relacionan estas lecciones con otro proyecto de vida que, si bien no está inscrito en el terreno de las artes plásticas, se plantea desde los mismos parámetros estéticos. Un año después de que se publicaron en España las *Memorias* de Balthus, en Argentina se emprendió el proyecto de traducir los tres cursos que Roland Barthes dictó en el Collège de France (1977-1980), precisamente antes de su muerte. El primer curso, titulado *Cómo vivir juntos*<sup>7</sup> se dedica a explorar los distintos modos de la vida comunitaria, destacando el aislamiento, el exilio y la soledad.

Amante de los neologismos, en este curso Barthes se dedica a explicar, con extraordinaria precisión filológica, lo que él considera su propio fantasma: la *idiorritmia*, palabra formada a partir del griego *idios* (propio, particular) y *rhythmos* (ritmo). La idiorritmia sería, entonces, el “ritmo propio” que se opone al ritmo de los demás. Barthes lo explica con una anécdota personal:

Desde mi ventana (1<sup>o</sup> de diciembre de 1976), veo a una madre llevando a su hijo de la mano y empujando el cochecito vacío delante de ella. Iba imperturbable, a su paso, el chico estaba tironeado, sacudido, obligado a correr todo el tiempo, como un animal o una víctima sadiana a la que castigan. Ella va a su ritmo, sin saber que el ritmo del chico es otro [Precisión oral: Al poner juntos dos ritmos diferentes se crean profundas perturbaciones].<sup>8</sup>

7. Roland Barthes, *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos (notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977)*, trad. Patricia Wilson, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

8. *Ibid.*, p. 52.

5. *Ibid.*, p. 85.

6. *Ibid.*, p. 188.

Es evidente que la idiorritmia que defiende Barthes consiste en una desaceleración de la velocidad temporal; el tiempo es visto en su carácter de *tempo*. Por su parte, la poética de vida de Balthus también exige, frente a una aceleración de la experiencia estética en el arte contemporáneo (el ritmo vertiginoso de las novedades, la premeditación de los juicios estéticos, el esnobismo,<sup>9</sup> etc.), una *desaceleración*, de ahí que él mismo considere que el acto de meditación frente a sus pinturas constituye un verdadero avance en el cuadro: “a veces aquí, en la Rossinière, en mi estudio, me basta con meditar delante del cuadro sin terminar, pasar la mano, añadir una simple pincelada para que me sienta satisfecho del avance, del progreso del lienzo. Arte de la lentitud, en la que sin embargo la obra avanza”.<sup>10</sup>

¿No es entonces una “pintura idiorrítica” la de Balthus, una obra en la que el artista no le impone su ritmo, sino que deja que la obra manifieste el que le es propio?

Quizá también este vínculo Balthus-Barthes esté afianzado, además de una pasión por la idiorritmia y por la presencia inminente de la muerte que se advierte tanto

9. Al respecto, Balthus recuerda el interés que Picasso tenía tanto por su figura como por su obra plástica: “Mi vida empezó con la pobreza absoluta. Con la exigencia con uno mismo. Con ese afán. Recuerdo mis días solitarios en el estudio de la calle Furstenberg. Conocí a Picasso, a Braque, les veía a menudo. Sentían mucha simpatía hacia mí. Hacia el hombre peculiar que era yo, diferente, bohemio e indómito. Picasso venía a verme. Me decía: ‘Eres el único de los pintores de tu generación que me interesa. Los demás quieren ser como Picasso. Tú no’. El estudio estaba encaramado en un quinto piso. Había que tener ganas para ir a verme. Era un lugar extraño, yo vivía apartado del mundo, enfrascado en mi pintura.” Balthus, *op. cit.*, pp. 23-24.

10. *Ibid.*, p. 103.

en las *Memorias* como en los tres cursos del Collège de France y en *La cámara lúcida* (1980), en esa necesidad por percibirse como *sujetos estéticos*, apasionados; de ahí que el gran proyecto de Barthes sea el de una “semiología pasional”, capaz de estudiar cómo los afectos se manifiestan y provocan transformaciones sustanciales en la lengua, en el discurso y en la vida cotidiana. Por su parte, Balthus lo precisa de modo contundente: “En el fondo sólo he tenido esa vida. Quienes pensaban que me dedicaba a crear leyendas estarán decepcionados. Lo único que hay es una vida, la historia de un pintor frente a su cuadro, su lucha y su esfuerzo diario por dilucidar las cosas, por entender más.”<sup>11</sup> Ante esta lección estética, Barthes respondería, en el umbral de su muerte, que, en efecto, “la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades”.<sup>12</sup>

Las *Memorias* de Balthus, por lo tanto, no sólo constituyen un excelente testimonio acerca de uno de los pintores más complejos del siglo xx y del contexto cultural en el que se desarrolló, sino también, como él mismo lo destacó, un testamento, una serie de lecciones de vida que, a pesar de todas las referencias cristianas que las circundan (Balthus nos dice: “Tienes que superar tu abatimiento, tu sufrimiento, tus dudas, para dedicarte a la tarea inmensa, al bautismo que es la pintura, esa inmersión en la belleza de Dios”),<sup>13</sup> pueden ser consideradas como las revelaciones estéticas de un pintor apasionado, apasionado y crítico acérrimo de su pintura, de *la pintura*.

11. *Ibid.*, p. 228.

12. Roland Barthes, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1989, p. 29.

13. Balthus, *op. cit.*, p. 144.



***Mujeres en la creación musical  
de México***

Clara Meierovich

México, Conaculta, 2001  
(Col. Cuadernos de Pauta), 369 pp.

por

GLORIA CARMONA GONZÁLEZ

La primera publicación de la serie Cuadernos de Pauta es un libro de cerca de cuatrocientas páginas intitulado *Mujeres en la creación musical de México*. En él, su autora, Clara Meierovich, sitúa la atención en diecisiete entrevistas a diecisiete compositoras mexicanas contemporáneas a través de un cuestionario preparado con antelación e inteligencia. Al decir de la autora, éste propiciará “una reflexión concluyente en torno al complejo debate: compositora frente al medio musical; a la sociedad; frente al fin del milenio; a sí misma”. Y en efecto, el haz de preguntas y respuestas resultante se mantiene, en general, en un diálogo de alto nivel, mediante el cual se es partícipe, como lector, de un bello juego a la manera de Borges. Porque, si hemos de creer en Cortázar —y lo evoco ahora por una entrevista recién exhibida en la televisión cultural— el autor o, para el caso, el compositor, es un creador en perenne búsqueda de un lenguaje. Y amplió la idea de Cortázar con la expresión de Carlos Chávez, para quien cada obra presuponía su propia forma y su propio lenguaje. De ahí que, independientemente del valor personal y musical de cada una de las compositoras, el bloque de entrevistas se antoje

como un formidable y prodigioso dédalo de diecisiete entradas —número cabalístico—, a través de las que se participa no sólo de la búsqueda personal de diecisiete creadoras, sino de la pluralidad de planteamientos y proposiciones estéticas, lo que impele al único final de juego posible: multiplicar la salida mediante el acierto de escuchar sus creaciones.

Pero el trabajo de Clara Meierovich es algo más que una colección de entrevistas. Clara establece, a través de varios niveles de lectura, una definida polisemia dentro de la cual la entrevista resulta sólo una vía metodológica —de alguna manera independiente y enriquecedora por sí misma—, en cuyo trasfondo ocurren los tiempos de una bien planteada perspectiva musicológica.

El género femenino, es obvio, constituye el punto de partida que explica no sólo la justificación del estudio, sino el generador del que parten las líneas de investigación que lo nutren. En cuanto a lo primero, la razón de ser del trabajo, la autora nos dice:

La sola mención de la temática de este libro puede generar, *a priori*, la noción o la idea de que se trata de una propuesta de restitución franca a la causa feminista [...]. Sin embargo, la interrogante de por qué se abocan en este momento tantas investigaciones, ensayos y antologías a la creación de las mujeres exclusivamente se halla implícita en su ausencia dentro del proceso histórico de las artes; en este caso, de la música mexicana. A diferencia de otras áreas de la creación artística [...] no contamos, curiosamente, con un estudio actualizado de recapitulación retrospectiva sobre la incursión específica de la mujer en la creación musical, puntualizando que el presente [trabajo] no se ha planteado como propósito expreso de enmendar olvidos, ni restituir omisiones.

¿Cuáles son, pues, las intenciones expresadas de la autora? ¿Qué expectativas se plantea y desde qué puntos de vista están concebidas?

En una primera instancia, la autora pretende “la confrontación de tres generaciones de compositoras actuales con un sector extenso de lectores”... Asimismo,

acercarlas a través de sus opiniones a otros artistas creadores y, por supuesto, a sus colegas (hombres y mujeres) —puntualiza—, con el propósito de enlazar coincidencias y enfocar particularidades que develen de una manera fidedigna y rigurosa su ubicación estética, ideológica y social; *status* profesional y sus contribuciones al proceso de evolución e innovación del lenguaje musical dentro de las coordenadas del arte mexicano actual.

En una segunda instancia y, a mi modo de ver, de mayor peso, es aquella en la que Meierovich procura poner de manifiesto “que la historia, y en este caso el proceso de las artes, no es patrimonio exclusivo de los hombres —son palabras de la autora—, y que dentro de esta evolución temporal y de variabilidades sociológicas e ideológicas se incluye la aportación paralela de las mujeres”.

En último término, si bien no en último lugar de interés, está el intento de “desentrañar el interrogante, aún pendiente en nuestro país —enfatisa la autora—, de si las mujeres han permanecido marginadas de la actividad creadora, tal como lo aseguran historiadores y críticos, y, si fuera éste el caso, explicar y demostrar las razones de dicha circunspección”.

No intento abordar aquí las conclusiones a las que llega la autora en cada uno de los niveles de investigación planteados, conclusiones que, como el final de las películas, reservo a la curiosidad de quien me lee y para estímulo de su lectura. Me parece, eso sí, oportuno

hacer algunos comentarios, breves, en relación con algunas partes cuyo acierto no quiero pasar por alto y opinar respecto a algunos juicios —de ninguna manera torales— que habría que poner en cuestión, sin demérito de las cualidades superiores del trabajo.

Encuentro así que, después de algunos ejemplos de “machismo musical” por parte de la crítica musical extranjera, a los que se agregan los prejuicios de género en conservatorios y centros de enseñanza, europeos sobre todo, Clara aborda con soltura un recorrido por nuestra historia musical, correspondiente al panorama de la composición femenina en México, que abarca desde la colonia hasta la víspera de nuestras compositoras entrevistadas. Es esta parte uno de los méritos del libro y de la autora, pues además del interés en sí mismo y de ilustrarnos sobre nombres muy desconocidos, funciona como origen y marco histórico de nuestras jóvenes compositoras. Sin embargo, encuentro algunas apreciaciones forzadas a encajar, a responder, dentro del esquema machista, *verbi gratia*, la carta que nuestra eximia *Angélica di voce ed di nome*, la Peralta, le dirige a su editor a raíz de la publicación de su *Album musical*, como si la velada acusación que lanza en ella no fuera dirigida a una sola persona: el compositor Melesio Morales que, se sabe, celó por igual a los compositores más jóvenes, sus discípulos Ricardo Castro y Gustavo E. Campa. Porque la Peralta, ensalzada por el público y el pueblo hasta el delirio, fue vilipendiada hasta la execración a nombre de la religión, no del arte, a causa de su relación extramatrimonial con Montiel, mientras Eugenio, su primo y esposo, entra en las sombras de la locura.

Tampoco pueden juzgarse de “amnésicas y sexistas” las escasas historias de la música mexicana que existen por la exclusión de la

compositora Guadalupe Olmedo. Más bien la insuficiencia de datos —justificante que aduce la propia autora ante alguna de sus omisiones—, la ignorancia o incluso el descuido, que no el sexismo, están detrás de estas ausencias. (Al menos a la primera justificación me acojo, si me da por considerarme entre los anónimos historiadores de la música.) La propia musicóloga agrega que Guadalupe Olmedo fue un descubrimiento —y yo agregó: más bien reciente— del colega Karl Bellinghausen. Pero lo curioso de todo es que, lejos de encontrar en este trayecto referido por Clara el mínimo rastro sexista, lo que salta a la vista es que todo son elogios y buenos augurios para las compositoras. En el país donde se ha acuñado el término *machismo*, hoy universal, no encuentro en estos ejemplos más que la negación de lo que la autora intenta demostrar. Más adelante, incluso, las creadoras entrevistadas concluyen, en mayoría, que el principal obstáculo que enfrentan es sobre todo la falta de una mayor difusión y promoción de sus obras, lo que es atribuible no al género en sí, sino a factores como el rechazo existente a la música contemporánea, a la música mexicana, a la música mexicana y contemporánea, un problema que lejos de aislarlas como género las alía con sus colegas masculinos. Todo esto, sin invalidar que por supuesto existen los prejuicios de género atribuibles a la cultura, por su visión, inclinación y naturaleza antropocentrista, en el específico sentido del término, lo que ella representa y lo que de ella se deriva: las costumbres, la familia, etcétera.

Una parte de interés capital en el trabajo es, en mi concepto, aquella en la que la musicóloga logra establecer y definir, en el análisis de la producción femenina, aquellos rasgos que le son comunes y en los que gravitan los parámetros del posmodernismo —periodo

cronológico que abarca desde los finales de la segunda guerra mundial hasta nuestros días. Esto último, además de ayudar a la comprensión del sinnúmero de lenguajes y posturas estéticas y creativas actuales, facilita advertir, con una gran claridad, las líneas de continuidad o ruptura, a la vez que trazar su genealogía dentro del proceso artístico actual.

Como se manifiesta, el trabajo de Meierovich, signado por el rigor y el análisis, facilita un flujo de ideas, significados y planos de largo alcance. Desde esta perspectiva, la producción de las creadoras mexicanas, hay que decirlo, se magnifica y se percibe inserto en el proceso del arte mexicano como una contribución innovadora y refrescante.

Felicito a la autora por su libro excelente, a la Dirección de Publicaciones por la bien cuidada presentación y esmero en la impresión de éste y a *Pauta* por abrir con esta primicia la serie de Cuadernos con que hoy nos regala.



***Manuel Ramos (1874-1945).  
Pionero del fotoperiodismo  
en México***

Horacio Muñoz

México, CD-ROM, Conaculta-Fondo Nacional  
para la Cultura y las Artes/Casa de los Árboles  
Espacio Cultural, 2004.

por

REBECA MONROY NASR

El manejo de las nuevas tecnologías digitales y el talento de un equipo de trabajo nos acercan de manera inédita a la obra fotográ-

fica de Manuel Ramos, un fotógrafo que emerge de la penumbra del siglo XIX y que se inserta en el primer tercio del siglo XX. En un novísimo disco compacto (CD) se presenta parte de su vida personal y profesional, gracias a la tenaz y entregada labor de Horacio Muñoz Alarcón, quien cuenta con un sólido equipo de trabajo en el que se encuentran, entre otros, Acacia Ligia, Constanza Thierry, Alberto Verjovsky; colaboró con el diseño gráfico Martín Lucas; en la programación Neli Varela; la reproducción fotográfica del Colectivo Fotográfico Lente 30-30 y de la reconocida fotógrafa Elsa Escamilla. Así, el esfuerzo colectivo dio paso a la creación de un producto final con características sobresalientes.

El CD muestra la importante labor de investigación en torno a uno de los personajes más destacados y enigmáticos de nuestra fohistoria. Para ello, fue necesario que se dedicaran a reconstruir la vida personal del personaje, pues su obra ha permanecido en el olvido por décadas. Bien sabemos que el método biográfico ha sido muy criticado por la historia del arte, por enaltecer a los artistas lejos de comprender sus aportaciones estético-plásticas, en este caso el retrato de su vida personal y profesional da grandes haces de luz para (re)conocer al personaje en sus intenciones fotográficas. Al comprender los diversos aspectos de la vida cotidiana del reportero gráfico, saber su lugar y fecha de nacimiento, su origen de clase, su postura ideológica, sus deseos o inhibiciones, sus vicios y virtudes, sus relaciones sociales y su vida familiar, se traduce claramente en una mayor información sobre sus cambios de género fotográfico, los usos sociales de sus imágenes e incluso la conclusión de su trabajo institucional. "Aquellos elementos biográficos que no sirven para comprender la

obra de arte no se mencionan",<sup>1</sup> decía el profesor Armando Torres Michúa. A mi parecer, el recuento biográfico que realizan sus autores en este disco compacto de Manuel Ramos da cabal cuenta de un personaje singular que nació bajo la luz decimonónica en El Venado, en San Luis Potosí. Aunque no se sabe a ciencia cierta cuándo y cómo llegó a esta ciudad de los palacios, ni cómo aprendió el oficio fotográfico, sí da a conocer sus inicios como uno de los pioneros más destacados del fotoperiodismo mexicano.

De manera virtual se muestra su obra publicada casi año por año desde 1897, donde destacan, por ejemplo, sus andanzas gráficas de *El Mundo*, *Semanario Ilustrado*, su principal fuente de trabajo por varios años. También *Fréyoli* (1898) lo contrató como fotógrafo. De la cámara de Ramos también se publicaron imágenes en *Cómico* (1899) y *El Imparcial* en 1903, en donde obtuvo el nombramiento de jefe de fotografía. Posteriormente, trabajó para la católica publicación *El País* en el intenso año de 1910.

Su labor como fotorreportero no terminó ahí, sino que continuaría por varios años más con León de la Barra y le dio seguimiento a la revuelta armada desde su trinchera fotográfica. Gracias a este rescate textual y gráfico, ahora sabemos que una buena cantidad de las más sobresalientes imágenes del Fondo Casasola<sup>2</sup> provienen de la lente de Ramos. También la historia oral se recupera por el testimonio de una de sus hijas, quien sorprende con la noticia de que su hermana

1. Armando Torres Michúa, *Apuntes del Taller de Crítica de Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1994.

2. Actualmente el acervo se encuentra bajo resguardo del Sistema Nacional de Fototecas.

vendió varias placas a la agencia Casasola por “algunos pesos”. Al parecer, a despecho de la crisis de papel que se vivió en el país en 1915, Ramos fue contratado por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes como fotógrafo e inspector de Monumentos Artísticos y Bellezas Naturales de la República Mexicana. En su trayectoria periodística continuó publicando en una amplia lista de revistas y siguió participando como inspector fotógrafo de lo que ahora es la Dirección de Monumentos Históricos del INAH, en la que laboró hasta 1934. Aquí la información nos deja uno de los varios enigmas a resolver, al no saber a ciencia cierta qué motivó su renuncia a esa Dirección; sí se insinúa entre imágenes y entre líneas que fue su devoción guadalupana la que le pudo traer serios problemas en un mundo que se reconstruía en un nacionalismo laico de clara tendencia jacobinista, y que tuvo uno de sus mayores desencuentros públicos en los años veinte. Como se sabe, el enfrentamiento entre el Estado y la Iglesia católica tuvo su conclusión en 1929, pero en realidad concluyó durante el cardenismo, así como lo hacen notar los autores del CD-ROM sobre Ramos.<sup>3</sup>

Estos aspectos que rescata el disco compacto son importantes para comprender a este personaje, muy complejo, que se debatía entre el mundo laico y religioso, de tintes mestizo-indígenas. Son esas evocaciones que Diego Rivera propondría después en los murales con su controvertido “Dios no existe”, mientras que los católicos de profunda con-

vicción hacían sus ritos privados y sus virtudes públicas. Manuel Ramos fue parte de esa comunidad católica que fomentaron las misas y los ritos de manera clandestina. Su devoción fue tal que incluso estableció un altar oculto a las autoridades para oficiar las ceremonias religiosas. De paso, también se hacían ahí los desayunos de los bautizos o los banquetes de bodas. A la par, Ramos documentaba la ocasión con fotografías que hasta ahora se conocen. La familia tenía tal culto religioso que incluso llegó a ver, en una travesura dibujística de la hija sobre un mueble de madera, el rostro de un Cristo, el cual se convirtió en un icono de devoción de la comunidad.

Ese episodio radical del Estado y la Iglesia lo documentó Ramos desde la “otra” trinchera; no la institucional, no la revolucionaria, como lo hicieron los otros fotoperiodistas, buscando las noticias que el mismo Estado callista les prohibió publicar. Para el fotógrafo potosino no había vuelta de hoja, él estaba claro de su postura y con ello legó esos vestigios del pasado de los que habla Peter Burke y que nos dan cuenta del otro lado de la moneda. Debió haber sido una situación por demás difícil de equilibrar: trabajar para el estado laico, con rosacruces o masones, cuando Ramos era profundamente profeso de la Virgen de Guadalupe. Seguramente fue esto lo que le implicó ser removido de su puesto institucional —por lo menos es lo que se infiere de la investigación presentada—, ya que, a pesar de ser fotógrafo inspector del Estado, debe haberse opuesto a la demolición de conventos e iglesias que se realizó para la apertura de calles y avenidas en pro de la inaplazable modernidad urbana.

Los episodios virtuales del CD-Ramos continúan con su trayectoria hasta la crónica

3. Vid. Renato González Mello, “El régimen visual y el fin de la revolución”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Esther Acevedo, coord., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 275-309.

de su muerte: entonces artista de finas acuaras, en la víspera del año nuevo de 1946 sorprendió una vez más a su familia. Tal y como lo deseaba, ese año pletórico de festejos guadalupanos, el fotógrafo cumplió su deseo de morir, lo cual ocurrió el último día del año 1945. Doble enigma a resolver, pues, además, su interés por la pintura no se sabe si fue un episodio de retorno artístico o un gusto insatisfecho (como lo fue para el mismo Henri Cartier-Bresson).

En todo ello radica también el valor de este material que nos presenta la obra de Manuel Ramos dividida en grandes temáticas; así, visitamos al *Inspector de monumentos*; al fotodocumentador del *Conflicto religioso* de 1921 a 1929 con imágenes relevantes de altares y misas clandestinas; al retratista del *México moderno* con sus novísimas calles y edificios, junto a sus antiguas cúpulas e iglesias que muestran una importante transición urbana con una gran calidad estética en sus imágenes. Finalmente, el apartado del devoto del *Santuario Guadalupano*, que muestra sus virtudes como artista, al ser un importante creador y antecesor del fotomontaje en México, donde se muestran sus capacidades poco conocidas como fotógrafo constructor de realidades.

Para complementar esta obra, en la parte final —aunque en lo virtual no hay final sino continuidades—, están los 4 361 originales en negativos y positivos que forman parte del acervo del fotógrafo potosino Manuel Ramos. Es un catálogo realizado con gran esmero donde se puede conocer parte de su obra. En una gran diversidad de géneros, temas y subtemas, se incluyen los datos de su catalogación, fechas, lugares, estado de conservación, descripción, e incluso está esa maravilla tecnológica de convertir, con un *click*, un negativo en imagen positiva.

En este mar de imágenes podemos ver, entrelazar, comparar y encontrar nuevos universos visuales del fotoartista. Es posible reconocer a un hombre que trabajaba la cámara con las virtudes decimonónicas del claroscuro, de la construcción ideal de la composición, del equilibrio en el encuadre, pero también a un fotógrafo que buscaba algunas novedades, como el recurso del alto contraste y de la contraluz para enfatizar algunos de sus planteamientos visuales. Asimismo, es posible ver en Ramos a un perfeccionista en los detalles arquitectónicos, en la búsqueda de la luz cenital para las tomas de los grandes edificios. Pero además se reconoce a un hábil artista con un gran manejo del lápiz y del retoque, de la construcción de la escena, que logra trasladar escenas bíblicas y realidades campiranas.

No cabe la menor duda de que es en este tipo de proyectos donde confluyen muchos esfuerzos y apoyos, como el otorgado por el Conaculta y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, la Casa de los Árboles Espacio Cultural, que permiten que un equipo de trabajo coordinado por Horacio Muñoz, incansable y preocupado, saque adelante su proyecto. Además de ver realizado un sueño después de una década de esmero y dos años de realización con el apoyo del personal de archivos privados y públicos, hemerotecas, bibliotecas, como lo son la Sebastián Lerdo de Tejada y la Hemeroteca Nacional. También la valiosa ayuda de la familia ha permitido encontrar elementos sustanciales que dan forma y vida a este rico material, como es el caso de la generosidad de Manuel Sánchez Ramos, propietario de tan importante acervo.

Por otro lado, las imágenes tienen un grato acompañamiento musical con las interpretaciones de José Sandoval y Raúl Herrera, quienes ejecutan magistrales piezas de Ricardo Castro, Ernesto Elorduy, Miguel Ler-

do de Tejada, Manuel M. Ponce, Felipe Villanueva y la entrañable María Greever.

El material de un gran fotógrafo decimonónico que tuvo una importante producción durante el siglo xx se presenta de manera virtual en el XXI, y es tan sólo la punta del iceberg. Toca ahora a los investigadores profundizar su historia, resolver las pequeñas grandes dudas, continuar reconstruyendo y analizando la labor de Ramos. Así lo hacen Martha Miranda, que está trabajando su faceta de fotógrafo inspector, y Acacia Ligia, que estudia su obra en general. Ambas, estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Este rescate, que se hace con tecnología de punta, promueve el deseo y la necesidad de continuar con proyectos de este tipo que saquen del abandono a los materiales analógicos, los conserven como prioridad y les den nuevas formas de divulgación masiva. Con ello se cumple uno de los estamentos fotográficos más importantes: se da paso a la multirreproducción y difusión masiva de la imagen. Sin menoscabo del *aura benjamiana*, pues este disco compacto conserva y difunde su propia aura, inquietante, misteriosa y grata al contacto virtual generado en el espectador. ♣

#### Fe de erratas de *Anales* 83

En el artículo “La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España” de Antonio Rubial y Doris Bieñko de Peralta (*Anales* 83), en los créditos de las ilustraciones 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14 y 20 dice: “Conaculta-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.” Debe decir: “Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Acervo del templo (al que corresponde).”