

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

1989

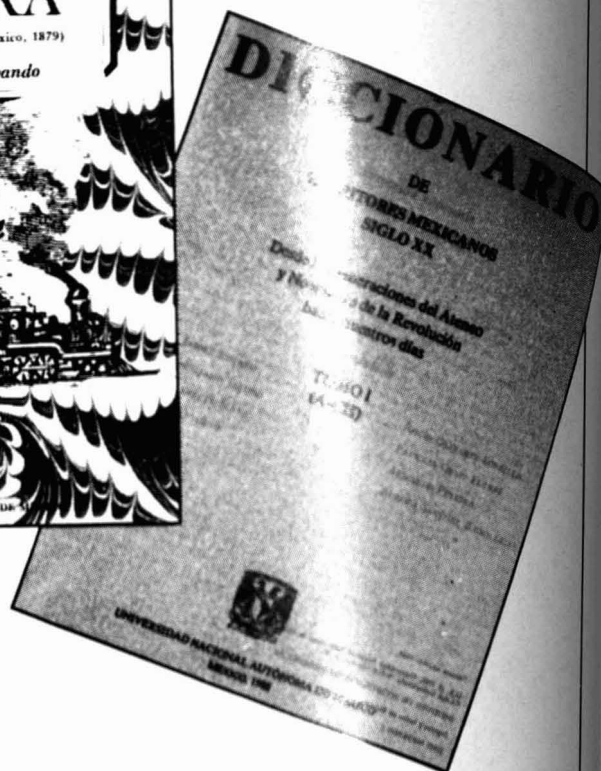
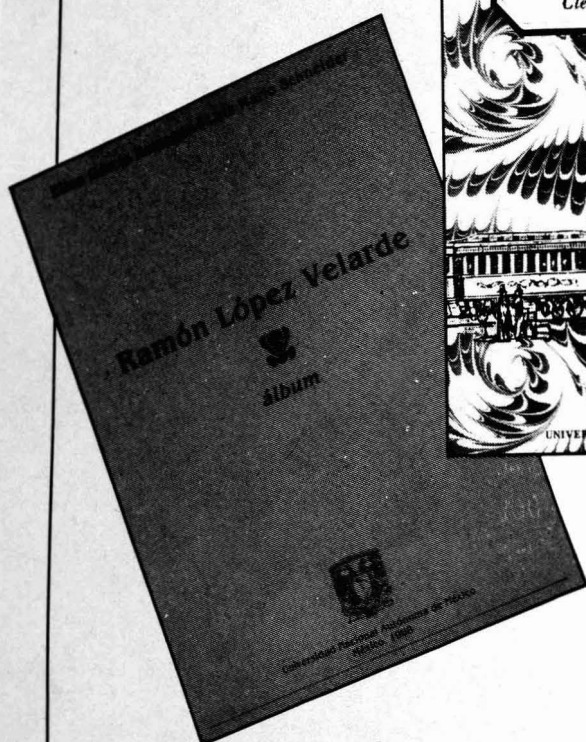
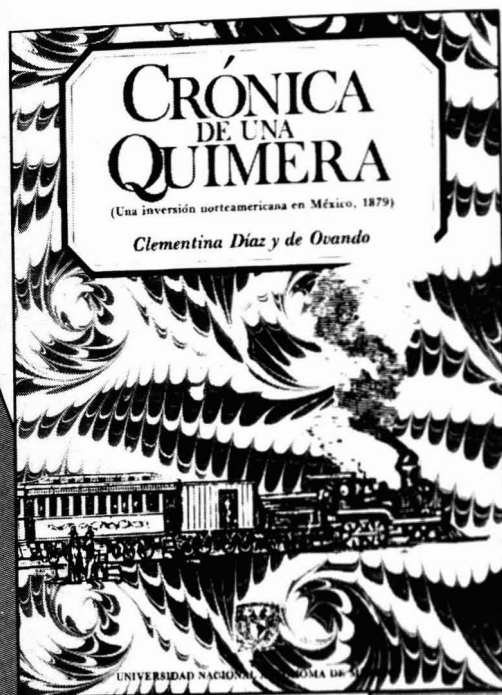
462



LA DESTRUCCIÓN DEL ARTE MEXICANO

Eriz de la Fuente ♦ Elisa García Barragán ♦ Jorge Alberto Manrique
Augusto Molina Montes ♦ Clementina Díaz y de Ovando

*Adquiera libros universitarios:
la mejor lectura por el mejor precio*



Universidad de México

Director: Fernando Curiel. Editor en Humanidades: León Olivé. Editor en Ciencias: Miguel José Yacamán.

Consejo Editorial: José Luis Ceceña, Beatriz de la Fuente, Margo Glantz, Ruy Pérez Tamayo, Sergio Pitlor, Arcadio Poveda, Luis Villoro.

Secretario de Redacción: Vicente Quirarte. Producción: Héctor Orestes Aguilar. Corrección: Adriana Pacheco. Asistente de Producción: Leticia Santín.

Promoción: Martha Huizar. Administración: Humberto Rodríguez. Relaciones Públicas: Silvia Ruiz-Vázquez. Asistente Editorial: Natalia Henríquez Lombardo.

Diseño: Bernardo Recamier. Fotografía de portada: Jorge Pablo de Aguinaco.

Coordinación de Humanidades

Oficinas: Edificio anexo de la antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Primer piso. Ciudad Universitaria. Apartado Postal 70288, C. P. 04510 México, D. F.
Tel. 550-5559 y 548-4352. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC - Núm. 061 1286. Características 22 866 11212.

Fotocomposición y formación: Redacta, S. A. Impresión: Acuario Editores, S. A., Eje 2 Norte 590-D. Col. Atlampa, México, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2 500.00. Suscripción anual: \$ 25 000.00 (U.S. \$80.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de seis mil ejemplares.
Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Volumen XLIV,

número 462,

julio 1989

ÍNDICE

3 Presentación

Hugo Gutiérrez Vega 4 Los soles griegos

Jorge Alberto Manrique 6 Patrimonio monumental en crisis

Clementina Díaz y de Ovando 9 El Gran Teatro Nacional
baja el telón (1901)

Elisa García Barragán 16 Los otros defensores: ecos de una epopeya

Augusto Molina Montes 25 La pérdida del patrimonio arqueológico

Beatriz de la Fuente 30 La destrucción del arte
prehispánico a través del tiempo



38 Voces de la Revolución Francesa

Alfred Lichtenstein 40 Poemas

Alberto Dallal 41 Issa y el Diablo



44 El día de la Autonomía Universitaria

Carmen Leñero 46 Dar en el clavo

Alejandro Toledo 47 Diario de un rostro

Sergio Monsalvo 49 Artífice de la entrelínea

Jorge Ruiz Esparza 50 Una mirada a lo invisible

Antonio Marquet 51 El laberinto de Martín Ramírez

53 Mesa de novedades



Diversas han sido las causas del daño que el arte mexicano ha sufrido a lo largo del tiempo. La protección de obras que expresan, a través de su lenguaje artístico, momentos definitivos en la historia de nuestro país, nos compromete a conservar el patrimonio en el cual nos reconocemos nación. El presente número es producto de una doble contribución: por un lado el planteamiento del problema, expresado por la doctora Beatriz de la Fuente, integrante del consejo editorial de esta Revista; por el otro, la respuesta puntual y abundante del Instituto de Investigaciones Estéticas de nuestra Universidad, al invitarse a la doctora Elisa García Barragán para coordinar los ensayos donde especialistas de diversos campos en la historia del arte y la arquitectura dieran a conocer diferentes aspectos del deterioro y aniquilamiento de nuestra herencia artística.

Aquí se incluyen artículos que se refieren a la destrucción del arte mexicano desde la época prehispánica hasta el siglo XIX. Asimismo, se da testimonio de los esfuerzos reiterados y las numerosas batallas emprendidas por investigadores universitarios, como prueba de que nuestra Máxima Casa de Estudios ha estado siempre alerta y a la defensa de esta riqueza primordial. En próximas entregas publicaremos ensayos que tratan sobre el deterioro de la arquitectura en nuestro tiempo. ♦

Los soles griegos

Hugo Gutiérrez Vega

UN CUERPO COMO UNA ISLA

Verte desnuda es
recordar la tierra

Federico García Lorca

Por las arduas colinas de tu cuerpo
van mis ojos desnudos contemplando
los tersos panoramas, precipicios
y el bosque primordial que mi deseo
exalta en la constante ceremonia
de mirarte, llamarte desde el fondo del ser,
de contemplarte como se ven los campos en otoño
o las vertiginosas catedrales erguidas en la niebla
y entrevistas en la región sin nombre de la aurora.
Eres como una isla, te rodeo
y me ajusto a tus formas.
Me impide hacerles modificaciones
el antiguo temor de hacerte daño.
Por eso me mantengo en tus orillas
y tierra adentro sólo van mis ojos.

IGLESIA EN EL CAMPO

En medio de este campo con higueras,
la cúpula blanqueada resucita
historias de Bizancio,
un Bizancio sin oro, sin mosaicos,
íntimo y campesino.
La veladora tiembla
y deshace los rasgos
de un San Antonio adusto.
La viejecita inclina
la cabeza de humo,
los gólgotas le cruzan
el pecho desolado.
Un San Antonio pálido
y ningún Pantocrátor.
La iglesita entre higueras
y su cúpula blanca
son un punto perdido,
una voz silenciosa,
un camino truncado,
un rezo y un olvido.

PRESENCIAS EN DAFNI

a Selma Ancira

Si usted se cubre un
ojo, la mirada del
Pantocrátor se dulcifica.

Ianis Kanenas

La mañana con pájaros
y viento comedido
tenía un dedo en los labios:
“para llegar a Dafni
hay que bajar la voz”.

Piedras grises, mosaicos
ardiendo bajo el sol.

El alto Pantocrátor
fulminando sin furia.

Nace el señor,
la virgen, presentada en el templo,
tiene en las manos tensas
algo premonitorio.

En los muros, la historia
de los tiempos judíos
se ponía los colores
y rostros de Bizancio.

Afuera, el dios Apolo
danza entre las columnas;
en las aguas del pozo
su canción sumergida.

Arde Dafni en el día,
el Pantocrátor rige,
se despereza Apolo
y una brisa de albahaca
nos llega de la tierra.

PASANDO POR METEORA

De pronto, de pronto
el frenesí nos dejará, cesará
de correr por esos canales
rojos de nuestra vida que con
tanta frecuencia ha recorrido,
y otra clase de gusano roerá
esa gran vida de la cual se
nutría.

Thomas Wolfe

Como si al despertar no conociéramos
el cuerpo que nos une con la tierra;
como si al caminar ya no escucháramos
nuestros antiguos pasos;
como si al saludar ya no encontráramos
la certidumbre del conocimiento;
como si nuestra casa, de repente,
fuera una circunstancia hostil y muda;
como si nuestras gentes, con súbita actitud,
nos olvidaran. . .
Así unos días del año nos sentimos
y bajamos los ojos
e inclinamos el torso,
nuestras manos se aferran
a los muros del aire.

Flotamos. . .
y la vida nos deja en la caída.
¿Hacia dónde caemos?
¿en qué agujero inmenso se hundirá nuestro cuerpo?
¿y quién podrá salvarnos?
¿quién, en esta mañana y en esta tierra ajenas
nos tenderá las manos, detendrá la caída?
Nadie. Sólo nosotros, sólo lo que hemos sido,
los días acumulados con sus flores serenas,
con las santas muchachas de mirada segura,
los paseos por el bosque, las sabias madrugadas
descubriendo el suntuoso resplandor de la carne.
El frenesí está muerto y las manos lo extrañan,
pero no volverá.
¿Vendrá después el viento a destrozar las ramas,
quedará sólo el miedo con sus garfios nocturnos?
No. . . no sabemos nada. . .
tan sólo que la vida sabe lo que ignoramos.
Nuestros pasos olvidan las curvas del camino.
Perplejos, agotados, mas con ganas de vida,
ese viento incesante nos lleva entre sus manos. ♦

PATRIMONIO MONUMENTAL EN CRISIS

Jorge Alberto Manrique

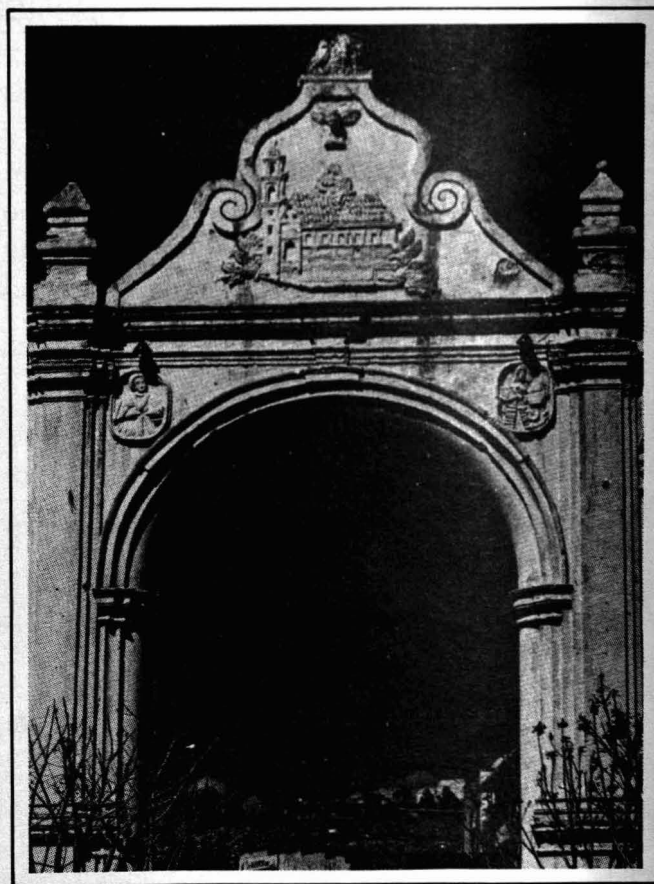
La preocupación por la conservación del patrimonio monumental de la humanidad es un fenómeno típicamente contemporáneo. Sólo en este siglo el hombre ha tomado conciencia, primero débil, siempre insuficiente, de la necesidad de respetar y resguardar sus monumentos; sólo en las últimas décadas, en un lapso que apenas rebasará 30 años, esta preocupación se ha generalizado en prácticamente todos los gobiernos de las naciones y en los organismos internacionales.

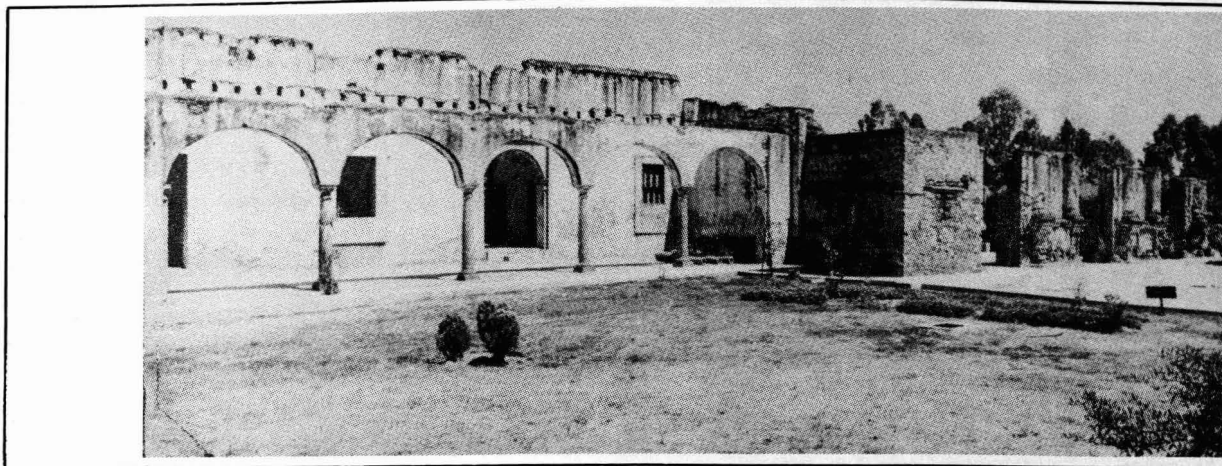
Me refiero a una actitud generalizada, traducida en documentos de aceptación universal, en legislaciones nacionales y particulares, así como en acciones concretas y constantes sobre los monumentos para procurar su preservación. Antecedentes a esa actitud ciertamente los hay, tan antiguos como el decreto del emperador Adriano prohibiendo la destrucción de los antiguos templos griegos (en el siglo II después de Cristo), o el proceder del arquitecto del arco de Constantino, que recuperó e incluyó en su obra los grandes medallones de un templo de época adriana (precisamente); o bien Carlos V reprendiendo a los canónigos de Córdoba por haber reventado la parte central de la gran mezquita; o entre nosotros el propio Hernán Cortés intentando (sin mayor éxito, por cierto) que no se destruyeran los teocalis de los aztecas.

¿Por qué se da ahora esa preocupación generalizada? ¿Por qué no podemos aceptar pasivamente que los viejos edificios mueran, sean sustituidos por otros, las ciudades se renueven como por siglos lo hicieron hasta llegar a ser lo que son? ¿Por qué no podemos tranquilamente dejar que lo nuevo sustituya a lo viejo? ¿No se pregonaba hasta hace muy poco en las escuelas de arquitectura, si no es que todavía se pregonaba, que había que dejar que el proceso natural de sustitución de lo viejo por lo nuevo se cumpliera, como siempre había sido, dando así paso a la modernidad?

Las razones son muchas y variadas, pero confluyen sustancialmente en una, a saber, que lo que llamamos y hemos llamado "marcha normal de la historia" se ha alterado brutalmente en nuestro siglo. Cito sólo dos elementos capitales: uno, la presencia de nuevas técnicas de construcción, básicamente el uso del hierro, el concreto y el vidrio en grandes superficies, técnicas ajenas y alejadas a las tradiciones constructivas que históricamente se iban modificando en forma paulatina en cada tiempo y lugar. El resultado es que la arquitectura moderna, a menos que esté diseñada especialmente en relación a un determinado contexto urbano o paisajístico,

y bien diseñada —lo que es poco frecuente— distorsiona violentamente y en modo crítico los valores históricos acumulados de un sitio, como nunca antes había sucedido. Roma o México pudieron sufrir el paso de estilos y catástrofes manteniendo armonías variables en el discurso histórico: no pueden resistir la inclusión de edificios modernos irreflexivamente levantados, so pena de una grave mengua de toda armonía. Agreguemos como parte de este argumento la capacidad de destrucción de las armas actuales. La Guerra de Treinta Años en el siglo XVII no modificó sino muy poco el aspecto de las ciudades: unos pocos años de bombardeos en la última guerra mundial arrasaron totalmente grandes conjuntos urbanos. No es casual que la preocupación europea generalizada por la conservación haya aparecido después de la guerra, con la Carta de Atenas, uno de cuyos inspiradores fue Le Corbusier, quien fuera veinte años antes uno de los grandes pro-





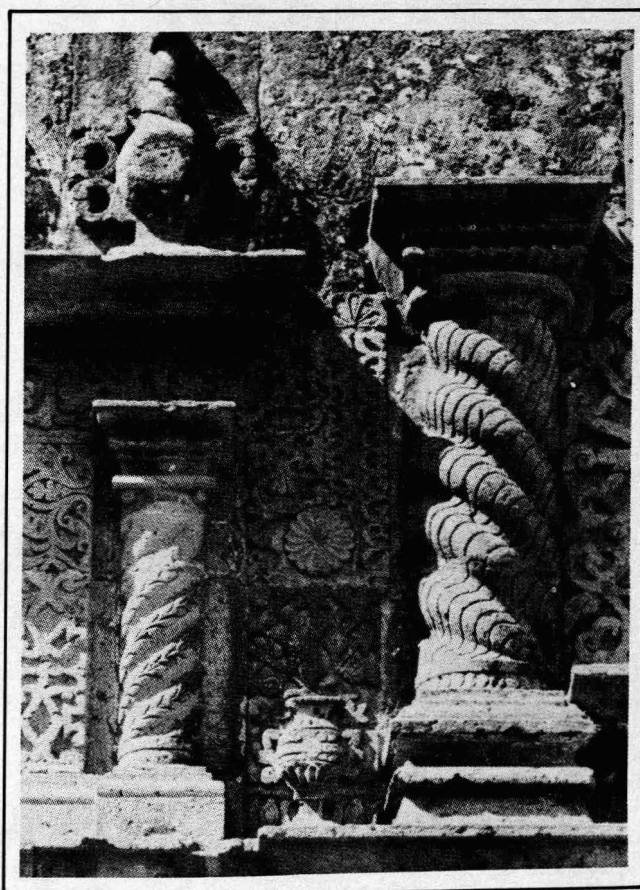
motores de la arquitectura moderna. Dos, los cambios radicales en la forma de vida de nuestro tiempo. Un hombre de finales del siglo pasado vivía en una forma mucho más parecida a la que practicaba un hombre del siglo XVI o del siglo II, que a la que practicamos hoy en día. En 90 años han cambiado radicalmente los modos de comportamiento comunitario de todas las clases sociales, como nunca se había visto desde el neolítico. Esos cambios hacen que los antiguos edificios se vean sometidos a presiones de uso degradantes para su integridad, si no es que a su sustitución por otros aparentemente (sólo aparentemente en muchos casos) más adecuados, y desde luego más rentables; y han llevado también a alterar y desvirtuar los trazos urbanos. Así, un regente de la ciudad de México pudo decidir que se tirara el ala más antigua del más antiguo hospital de América para que cupieran dos coches más en una calle. El regente Uruchurtu vivía en época pre-consciente respecto a la conservación monumental, no miraba sino a la supuesta eficiencia del funcionamiento de la ciudad, inspirada en las más insípidas —y a la larga ineficaces— soluciones a las aglomeraciones urbanas del suroeste de Estados Unidos.

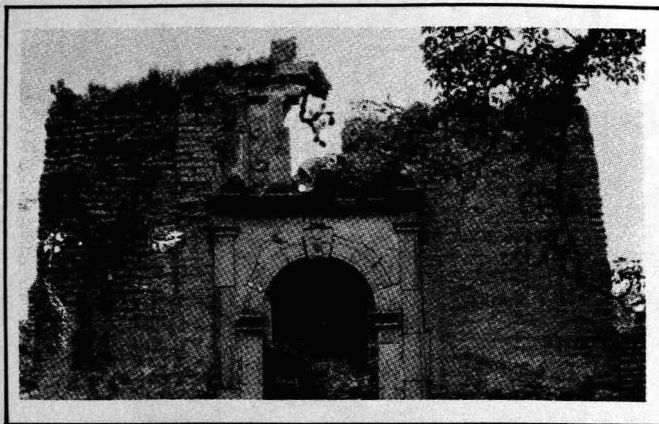
El violento crecimiento de la población mundial en este siglo, y sobre todo la concentración urbana, fenómenos particularmente acentuados en los países pobres y desde luego en América Latina, acrecienta esa presión de nuevos usos y servicios. La ciudad de México pudo sufrir sin problemas muy graves de pérdida del patrimonio monumental la Independencia, las continuas guerras posteriores, las guerras de Reforma, dos intervenciones extranjeras y la modernización porfiriana; pero bastaron 40 años de vida y arquitectura modernas para que ese patrimonio se degradara, desapareciera parcialmente y llegara al estado de crisis en que se encuentra actualmente.

Puede verse así cómo la necesidad de tener medidas y realizar acciones para preservar el inmenso patrimonio heredado, la inmensa suma de esfuerzos individuales y colectivos que éste representa, se convierte en un imperativo vital para la comunidad contemporánea. No sabemos lo que las generaciones futuras harán con ese patrimonio, aunque, con poco margen de error, podemos suponer que cada vez lo atesorarán más; pero sí sabemos que nuestra obligación, ahora, es conservarlo para ellas. No tenemos derecho a cancelar el futuro de un legado que hemos recibido.

Es esa creciente preocupación mundial la que llevó a suscribir internacionalmente la Carta de Venecia (que sigue siendo el documento fundamental y la piedra de toque de todo quehacer de conservación monumental), y la Convención Gubernamental del Patrimonio Mundial de la UNESCO; a la aparición del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) y la actividad teórica, práctica y de documentación que realiza. Y a la institución por parte de los países integrados a la propia UNESCO del “Día Mundial de la Conservación de Sitios y Monumentos.”

Es la misma preocupación que llevó al Congreso Mexicano a votar (si bien tardíamente) la Ley Federal para la Conservación de Zonas y Monumentos Arqueológicos, Históricos y Artísticos, de 1972, y las consecuentes declaratorias federales de zonas monumentales. La misma que ha llevado al gobierno mexicano a suscribir y ratificar la Convención del



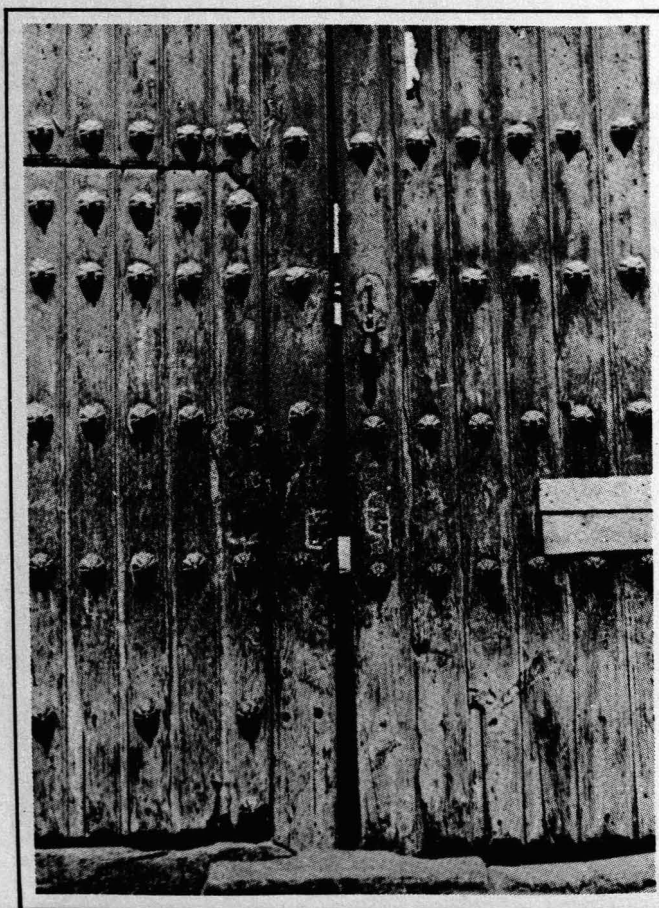


Patrimonio Mundial y a proponer —y obtener con buen éxito— la inclusión en la nómina de éste, por ahora, de la ciudad de México y el lago de Xochimilco, la ciudad de Puebla, Oaxaca, Monte Albán, Palenque, Teotihuacan, Chichén-Itzá y Guanajuato.

La inclusión de sus monumentos y zonas en la nómina del Patrimonio Mundial significa un reconocimiento muy alto, conlleva posibilidades de asistencia técnica y económica para la tarea conservacionista; y desde luego implica un compromiso muy grande para el país en cuya soberanía se incluyen los monumentos y sitios reconocidos como patrimonio de toda la humanidad.

Debemos preguntarnos honesta y seriamente si nuestro país ha dado los suficientes pasos consistentes en relación con ese compromiso.

El hecho real es que pese a muchas acciones loables, el patrimonio monumental mexicano sigue mermándose, y que se



está lejos todavía de alcanzar un equilibrio aceptable. Se abren nuevos frentes de batalla (es decir, nuevas amenazas) todos los días. Los factores destructores básicos son aquéllos a que hice mención: la aparición de técnicas constructivas ajenas a toda continuidad de tradición y la presencia de formas de vida y comportamientos de las comunidades urbanas desconocidas en la historia, cuyo legado monumental respondía a otras necesidades y usos. Pero como parte de ello se hace sentir cada vez más el factor económico (la especulación urbana) y aun el factor político; así, el bien común —esto es, la conservación de una herencia que es de todos y dota de sentido a la comunidad— se subordina al interés particular del especulador o a la demagogia del político. También está la inconsciencia; porque si bien es cierto que hay una creciente conciencia de la necesidad de conservar, cada vez más extendida, falta mucho para que ésta se haga común a la generalidad de la población, y aun a la generalidad de las autoridades de diversos órdenes.

La necesidad de conservar pasa por diversos caminos, y todos deben recorrerse simultáneamente. Nada consistente puede hacerse, se dice, sin educar, escolar y extraescolarmente; pero no podemos esperar a que las acciones educativas por sí solas surtan efecto, pues mientras tanto tendríamos ya nuestro patrimonio en el suelo. Al mismo tiempo es necesaria una legislación suficiente, y que las leyes se apliquen verdaderamente. Hay que contar con personal técnico capacitado en todos los niveles, tan escaso en nuestro país, y establecer y afinar cada vez más los criterios en la materia; pero no podemos esperar a contar con equipos capacitados para dar la batalla diaria contra las grandes y pequeñas amenazas a la herencia monumental. Desde luego que todas las acciones resultan superficiales mientras no se atiende a las causas profundas de estructuración social y se determinen acciones globales; pero antes de esperar a que aquéllas se atiendan tenemos que aplicarnos a los casos concretos que presentan situaciones críticas. . . Y desde luego se requieren recursos generosos, difíciles de obtener porque a los ojos de los políticos reditúan no a corto, sino a largo plazo. . .

Tres principios deben de ser el fundamento del quehacer de conservación, restauración y reutilización del patrimonio monumental y el ICOMOS mexicano los ha reiterado en diversos documentos resultado de sus reuniones técnicas:

Uno: para defender, restaurar y dar nuevo uso a un monumento, lo primero es *saber*, esto es, se requiere una base de conocimiento, fundado en la información de experiencias anteriores y en otros lugares. Dos: los monumentos deben ganarse la vida, es decir, sabemos que pueden revitalizarse y ser doblemente valiosos, como valores en los que la comunidad se reconoce y reconoce su historia, y por el servicio que prestan a la propia comunidad; contra lo que afirman los interesados, siempre será más barato restaurar que derruir y construir de nuevo. Tres: toda acción de conservación es válida si, y sólo si, está encaminada al fin último del beneficio de la comunidad y la obtención de una mejor calidad de vida para la gente. La añoranza, la experiencia estética, el prestigio público y privado son bienvenidos y son importantes, siempre que estén incluidos en aquel fin último. ♦

EL GRAN TEATRO NACIONAL BAJA EL TELÓN (1901)

Clementina Díaz y de Ovando

Con las leyes de Reforma que trajeron consigo la demolición de los conventos y fundaciones eclesiásticas, la ciudad de México inició en 1861 su transformación. Francisco de la Maza nos dice que con estas leyes cambió la "fisonomía edilicia de la ciudad y un poco la urbanística". Se ampliaron plazas y se abrieron calles. Uno de los conventos que para abrir la calle de Cinco de Mayo sufrió ruptura fue el edificio que había servido de colegio de jesuitas, llamado La Profesa.

En conmemoración del triunfo de las armas republicanas en Puebla el 5 de mayo de 1862, el Ayuntamiento de la ciudad acordó ese año dar el nombre de Cinco de Mayo a la calle que dividió La Profesa y en la esquina sureste se colocó la placa alusiva.

Victoriosa la República, pronto se dio comienzo en la ciudad a grandes mejoras y una de las primeras fue la urbanización de la segunda calle de Cinco de Mayo, calle con la que se pretendía que la capital adquiriera un aire cosmopolita.

El 3 de septiembre de 1867, *El Siglo Diez y Nueve* avisó que la noche del 2 se había empezado la apertura de la segunda calle de Cinco de Mayo, "que tendría al frente, al oeste la fachada del Teatro Nacional que, anteriormente quedaba incrustada, sin manifestar la hermosura y atrevimiento de sus columnas". El diario agradecía al licenciado Juan José Baz, gobernador del Distrito "la realización de esta mejora apetecida".

La inauguración de la calle tuvo lugar el 5 de mayo de 1868 con bombo y platillos: arcos de triunfo, discursos, poesías. Banderolas y gallardetes de las tres garantías y cortinas adornaron la calle. A ambos lados de la vía se plantaron árboles. Por la noche vasos de colores y lin-

ternas valencianas daban a la nueva calle una iluminación espléndida.

El maestro Ignacio Manuel Altamirano, en 1868, dio su testimonio acerca de cómo apreció la ciudadanía la apertura de la segunda calle de Cinco de Mayo.

De entre las ruinas de La Profesa —escribió— salió esa calle espaciosa y bella, que desemboca por un extremo en la de San José el Real [hoy Isabel la Católica] y por el otro en la calle de Vergara [Bolívar]. A los lados de la calle se construyen hoy elegantes edificios de gusto moderno y que los propietarios se afanan por embellecer. Una doble hilera de fresnos y de esos pequeños y alegres arbolillos que se llaman tróenos por los franceses (la alheña de los españoles), extendiéndose a lo largo de la nueva calle, le da un aspecto completamente europeo. En concepto de todos, la calle de Cinco de Mayo, inaugurada por el Ayuntamiento en mayo de este año, va a ser una de las más hermosas de la capital.¹

Se esperaba que en la nueva calle por la dignidad de sus edificios —entre los que ya ostentaba la hermosísima y singular "Casa Pompeyana"— la actividad del comercio rivalizara muy pronto con las famosas, nobles y transitadas calles de San Francisco y Plateros [Francisco I. Madero] donde se encontraban los hoteles y restaurantes de lujo, las joyerías, las tiendas de modas y las modistas más renombradas.

La calle de Cinco de Mayo se encon-

¹ Ignacio Manuel Altamirano. *Revistas literarias de México*. México, T. F. Neve, 1868, p. 175.

traba cerrada por el Teatro Nacional. Este teatro, obra del español don José de la Hidalga, se construyó gracias a la iniciativa y tenacidad de don Francisco Arbeu, quien deseaba para la ciudad de México un teatro a tono con su linajuda categoría.

Cabe decir que Arbeu contó con el apoyo irrestricto del entonces presidente de México, don Antonio López de Santa-Anna.

El 18 de febrero de 1842 se colocó la primera piedra y se inició la construcción del teatro que, según las circunstancias, se llamaría Santa-Anna, de Vergara, Imperial y por último Gran Teatro Nacional o simplemente Nacional.

Don Francisco Arbeu escogió entre los proyectos presentados el de don José de la Hidalga, lo que molestó a los otros proyectistas y provocó que se le hiciera la guerra al de De la Hidalga, sosteniendo que podía derrumbarse en cualquier momento.

Arbeu, al decidirse por el proyecto de De la Hidalga, estableció que esa decisión era la prueba de que no había tomado en cuenta la economía:

...sino la solidez, la magnitud de un monumento en que sin duda mi amor propio se ha interesado más que mi deseo de utilidades. . . No por esto renuncié a la inspiración de un teatro magnífico: no por esto me limité a lo posible cuando los recursos escaseaban. O hacerlo digno de México, o sucumbir en la miseria fue mi resolución.

Pese a estos contratiempos la obra se continuó. Enrique Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del Teatro en México* (1880-1884) informa que en 22 de junio de

1843, la construcción iba ya muy adelantada y que mereció los elogios de un viajero europeo para De la Hidalga, que publicó la prensa de aquellos días.

A juzgar por la simple vista, la forma del salón resulta de un semicírculo y de dos curvas de un radio mayor: por la poca convergencia de éstas, y de consiguiente por la ancha embocadura, se infiere que el arquitecto ha resuelto el problema de que las líneas de los bastidores puedan ser tangentes a las curvas que terminan en el prosenio, principio seguido en los célebres teatros de la Scala de Milán y San Carlos de Nápoles, que justamente son admirados por esta razón. Una de las cosas que más prueban el estudio con que están dispuestas y proyectadas las partes de este gran edificio, es la confirmación del prosenio, que, sin suprimir los palcos, se ha conseguido separar la sala de un modo elegante y sin que de ninguna manera pueda confundirse el gran cuadro escénico con el ocupado por el auditorio. El todo de la embocadura debe causar un efecto magnífico.²

Por su parte Manuel Francisco Álvarez, distinguido arquitecto e historiador de la arquitectura mexicana, en *El doctor Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México* (1906) proporciona más datos sobre el Teatro Nacional, y apunta que cuando De la Hidalga hizo el proyecto para la construcción del Teatro Vergara, los teatros que por ese entonces existían en México no tenían nada de notables, pero que De la Hidalga, artista de buen cuño y sin copiar servilmente los teatros más famosos, estudió detenidamente las necesidades, así como las dimensiones del terreno de que podía disponer y se inspiró en los más adecuados modelos.

Álvarez, al examinar el Teatro de Vergara, añade que éste resiste la comparación con la Scala de Milán, el mejor de los teatros italianos, y con el de Burdeos, el más señalado de los franceses. Por sus dimensiones —asegura Álvarez— el primero es el de Milán, el segundo el de

Vergara y el tercero el de Burdeos. Y no sólo por sus dimensiones el de Vergara podía rivalizar con los famosos teatros del mundo sino, también, por su sólida construcción en la que De la Hidalga estuvo a la altura de los conocimientos de su tiempo y, en el Teatro de Vergara aumentó los resultados del conocido Rondelet, autor de *El arte de construir*, y la estabilidad del Teatro de Vergara quedó demostrada durante los casi sesenta años de su existencia.

No se quedan atrás los aciertos de De la Hidalga en lo que se refiere a las comodidades, los anchos pasillos, los confortables asientos del patio, el fácil desahogo de la sala y, desde luego, la inmejorable y magnífica acústica. Para Álvarez pocos arquitectos habían logrado una sala con esas condiciones acústicas pregonadas por cantantes, actores y músicos.

Asimismo era muy de admirarse la hermosa decoración de la sala. Álvarez no omite la reseña de la fachada, severa pero sencilla y comenta que sin la apertura de la calle de Cinco de Mayo, que jamás pudo prever De la Hidalga, la situación del teatro era buena.³

Una detalladísima descripción del Teatro Santa-Anna la ofrece Olavarría y Ferrari, en su ya mencionado libro, basada en datos de los primeros años de su funcionamiento.

La fachada. En su centro aparecen cuatro columnas colosales de orden corintio y dos pilastras laterales del mismo orden y elevación, que forman la entrada al vestíbulo exterior o gran pórtico; las elevadas columnas sostienen el entablamiento con la siguiente inscripción en bronce: Gran Teatro de Santa-Anna. Sobre el cornisón se eleva un gracioso y correcto ático, coronado de una elegante balaustrada, entrecortada por seis pedestales en el centro, que sostendrán seis estatuas colosales, y dos en las extremidades para otros tantos jarrones. Del pórtico exterior se pasa al interior, que aunque no tan elevado como aquél, es más amplio y tiene a los dos lados puertas de comunicación para las casas conti-

guas, en que se pondrán una hospedería, café y nevería. El pórtico interior da entrada por cinco arcos a un patio hermoso con galerías espaciosas por sus lados, en todos los pisos; de ellas puede pasarse a los magníficos salones que dan a la calle. Del gran patio cuadrado se pasa a otro vestíbulo interior, donde están las escaleras para los palcos: las de cazuela o galería se hallan en el patio. El vestíbulo interior comunica con una galería semicircular, en la que se ven cinco puertas de entrada al salón del teatro, y seis a los palcos que están en la línea de los balcones. El salón y el foro están separados por dos pilastras y una columna a cada lado, sostenidos por un sólido y elevado zócalo. Los seis palcos de la línea de balcones pueden cerrarse por medio de persianas. Las líneas de palcos son tres, con veinticinco cada una.

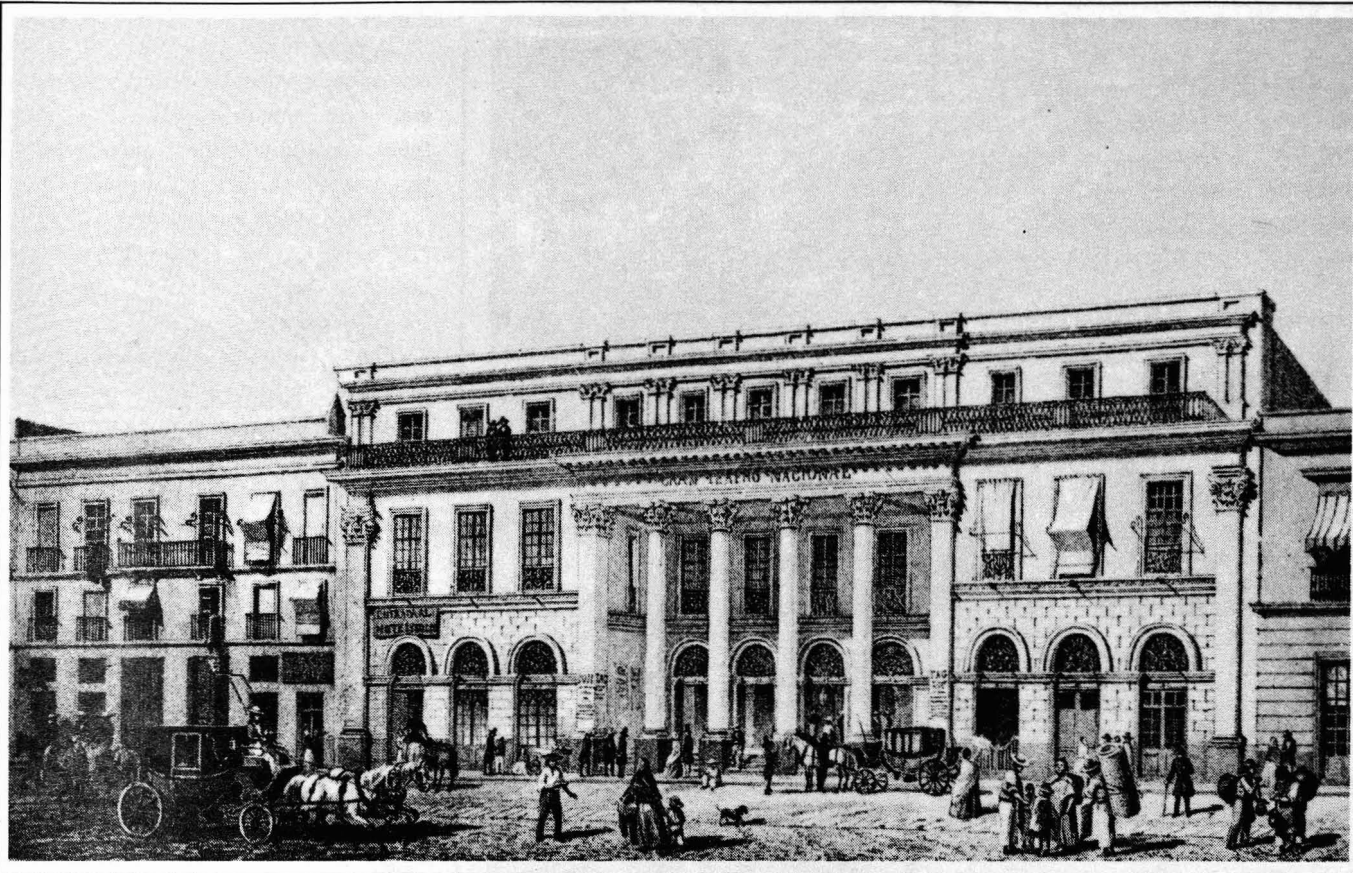
El foro, que es inmenso, tiene treinta y dos cuartos para actores, salones para sastrería y para pintar decoraciones. He aquí las principales longitudes: desde la entrada del gran pórtico, hasta la del salón de espectáculos, cincuenta y una varas; de la entrada de éste al telón de boca, treinta; del telón al fondo del foro, treinta; distancia entre las dos columnas de la embocadura del foro, diez y ocho. Asientos: en el patio del salón, setecientos cuatro; en ochenta y un palcos a diez personas, ochocientos diez; en balcones ciento veinte; en galerías, seiscientos cincuenta; en ventilas, ciento once; total de asientos, dos mil trescientos noventa y cinco. Hay además dos grandes salones de recreo llamados en francés foyer. Los salones de pintura miden once varas de ancho por treinta de largo. Todas las paredes son de mampostería y de dos tercias a una vara de espesor.⁴

En opinión del historiador del arte Manuel G. Revilla el Teatro Nacional fue la mejor obra de De la Hidalga y “el único edificio del México independiente, que por su magnitud e importancia y por la rara perfección con que llegó a ejecutarse, pudo competir con los admirables templos y palacios debidos a la Conquis-

² Enrique Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del Teatro en México*. Tercera edición, México, Editorial Porrúa, S. A. 1961, T. I. p. 415. [Biblioteca Porrúa No. 21]

³ Manuel Francisco Álvarez. *El doctor Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*. México, Imprenta A. Carranza y Cía. México, 1906, p. 90-91-96.

⁴ Citado en *Reseña histórica del Teatro en México*, p. 424.



Teatro Nacional. Litografía de Casimiro Castro y G. Rodríguez. *México y sus alrededores*. 1855-1856

ta". Revilla hizo el análisis de la fachada, a la que no escatima el aplauso, y sentencia:

... todo aquel que sienta la armonía de las buenas proporciones, no podrá menos de atraerle grandemente el exterior del Teatro Nacional a pesar de su severa sencillez, exenta de toda ornamental hojarasca, y a pesar también de no presentar ningún remate anguloso en el centro; así como no se cansarán de decir que es mezquino el último cuerpo de la construcción los que desconozcan las especiales condiciones de altura que un buen ático requiere.⁵

Al referirse a las censuras hechas a la fachada del Teatro Nacional, Francisco de la Maza asimismo las disipa. Hay que advertir que las estatuas que ornamentarían el exterior y que aparecen en las litografías nunca fueron colocadas.

Manuel G. Revilla asegura en 1898 que el Nacional no fue igualado por los ostentosos teatros de Guanajuato, Guadalupe y San Luis Potosí:

⁵ Manuel G. Revilla. *Obras*. México, Imprenta de V. Agüeros, 1908, Tomo I, p. 35. [Biografías. Artistas]

... recientemente inaugurados con gran vanagloria de aquellas respectivas capitales, pero cuyo dispendioso esfuerzo al construirlos no correspondía al resultado obtenido, no superan ni siquiera igualar al mérito del Nacional de la capital de la República, obra maestra del arquitecto español De la Hidalga, y cuya sencilla y grandiosa fachada, amplio vestíbulo y bien proporcionado y suntuoso salón de espectáculos constituyen sus principales méritos.⁶

Justino Fernández, el aún no superado crítico e historiador del arte, resume los valores arquitectónicos y estéticos del Teatro Nacional:

... en realidad la obra fue concebida con una sencillez clasicista que expresaba el buen gusto del tiempo y por su ligera estructura y otros méritos puede decirse que correspondía a lo más avanzado que podía ofrecer la arquitectura en su momento.⁷

⁶ *Ibidem*. p. 37-38.

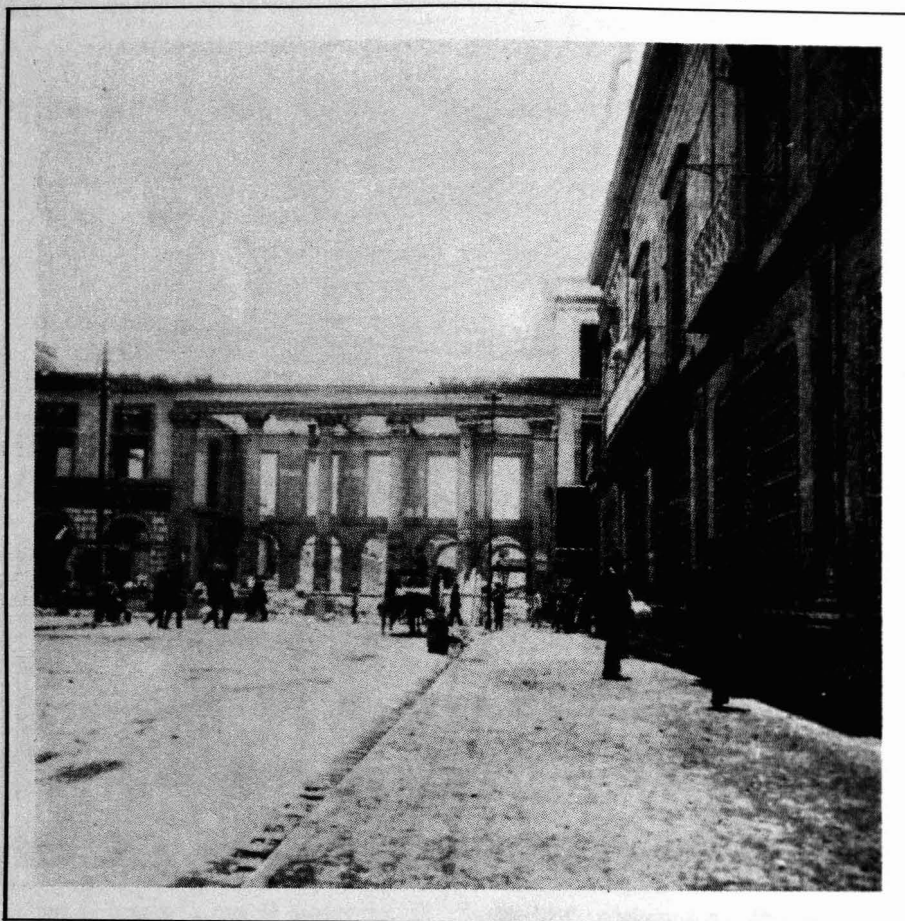
⁷ Justino Fernández. *El arte del siglo XIX en México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967, p. 119.

El Teatro Santa-Anna fue inaugurado el sábado 10 de febrero de 1844 con un concierto en que se presentó el célebre violoncellista Maximiliano Boher. Una copiosa y distinguida concurrencia llenó la bellísima sala. El concertista fue muy aplaudido y también se prodigó un caloroso y prolongado aplauso a don Francisco Arbeu y a De la Hidalga.

Según los cronistas del tiempo no hubo la concurrencia esperada, pues muchas personas tomaron al pie de la letra el rumor de un posible derrumbe. Los elegantes pusieron una nota desagradable ya que fumaron durante toda la función.

Don Francisco Arbeu, con anterioridad al estreno del teatro, distribuyó un impreso en el que se congratulaba de ofrecer a los habitantes de la ciudad de México un teatro acorde con el gusto y la categoría de la capital de la República, teatro del que se enorgullecería cualquiera de las grandes capitales europeas. México estaba a la par con ellas con este edificio que mostraba lo que podía hacer el México independiente, teatro para el que —insistía— no había escatimado ni esfuerzo ni economías.

El nuevo teatro existe como un monu-



Demolición del Gran Teatro Nacional (enero a julio de 1901). En la fotografía se advierte el doloroso esqueleto del pórtico ya a punto de desaparecer

mento de los que exclusivamente pertenecen a la época de nuestra emancipación. El mexicano que conoce los mejores teatros de Europa no sentirá humillación ni vergüenza al mostrar el nuestro a los extranjeros que le hacen justicia.

... ¡Puedan el tiempo y el progreso de las ciencias hacer de este edificio el verdadero teatro de los talentos y el ingenio mexicano!⁸

Y terminaba con estas líneas premonitorias del fatal destino del teatro, después del cumplimiento con su elevado encargo:

Húndase luego después de haber sido el primer templo en que se inmortalice la poesía mexicana, o en que se iguale a la de los bellísimos días de nuestros padres. Nosotros hemos llenado nuestro deber levantando el templo y sentando en él los pedestales que han de sostener las estatuas de nuestros trágicos y drámaticos, lugar queda a sus nombres al lado de los más

célebres, y llenarlos con merecimientos, será la más noble de las ambiciones.⁹

Los contemporáneos mucho apreciaron la constancia de Arbeu, se deshicieron en lisonajas del nuevo teatro. En el capítulo "México de noche", del *Libro de mis recuerdos* (1904) Antonio García Cubas revela sus impresiones sobre el Teatro de Vergara.

La noche del 30 de noviembre de 1852, García Cubas invita a un amigo al Teatro de Vergara para asistir a la representación de *Roberto el diablo*, no olvida recomendarle que se vista de etiqueta. En la puerta del teatro se entretienen viendo bajar a las elegantes familias de sus magníficos landós.

Después de atravesar el vestíbulo se adentran a la sala que presentaba un hermosísimo y suntuoso aspecto, con sus antepechos de madera estucada y dorada, con sus pilastras sostén de su atrevido proscenio; las butacas comodísimas de caoba y cojines de tafete rojo. Los primorosos telones, el de boca, obra del pin-

tor Eduardo Revière, tenían como motivo la gran plaza de México en la que resaltaba la columna de la Independencia, —que quedó en veremos— y dos fuentes monumentales; el telón de los entre actos, obra también de Revière, de color cárdeno lucía unos recamados arabescos y tres grandes medallones en su centro con las figuras de Melpómene, Talía y Terpsícore.

El alumbrado no dejaba nada que desear: candilejas en el foro y noventa luces colocadas en un gran disco de metal blanco bruñido, con su perilla dorada en el centro, lucerna que ascendía o descendía. Todo en el teatro descubría su importancia estética.

García Cubas no se deja en el tintero los nombres y apellidos de las aristocráticas familias que asistían a los espectáculos de verso o canto y que nunca abandonaban sus palcos en las temporadas y, cuando se ausentaban de la ciudad, los dejaban pagados, lo que explicaba la existencia constante de las más connotadas compañías.

En el Teatro de Santa-Anna, de Vergara o Gran Teatro Nacional se representaron las más gustadas y populares óperas, dramas y comedias más en boga; las celebridades de todo el mundo dieron lustre a este Coliseo. Sin embargo, con el tiempo —se duele García Cubas—, los espectáculos teatrales y operísticos dejaron el paso a las funciones de a real la tanda que profanaron el teatro, y la zarzuela con sus abusos mancilló su dignidad, por último las tandas le dieron el golpe de gracia. Fue —dice el cronista— el más apropiado para los espectáculos líricos, dramáticos y coreográficos de pomposo aparato. También en el Nacional tuvieron lugar conciertos, festivales, funciones patrióticas, banquetes, comedias de magia, bailes de postín y los muy concurridos de máscaras durante el Carnaval.¹⁰

Pero el Gran Teatro Nacional —como ya se ha dicho— cerraba la calle de Cinco de Mayo y a finales de siglo, para hermostear la ciudad de México, se empezó a pensar en la prolongación de la calle.

En la revista *El Arte y la Ciencia* del mes de marzo de 1899 en el apartado "Ecos" se lee:

¹⁰ Antonio García Cubas. *El libro de mis recuerdos*, México, Editorial Patria, 1950, p. 206 [Colección México en el siglo XIX]

⁸ Citado en *Reseña histórica del Teatro en México* p. 422.

⁹ *Ibidem*. p. 422.

...se activan las gestiones para reallizar el proyecto del señor Ing. Delpierre de la prolongación de la Avenida del Cinco de Mayo hasta el oriente de la Alameda.

En los primeros días de 1900 la prensa notificó que el gobierno pretendía comprar el Gran Teatro Nacional para cederlo al Ayuntamiento de la ciudad y ponerlo en condiciones de ser utilizado para el fomento de los espectáculos públicos.

El 19 de febrero *El Imparcial* avisó que el gobierno había adquirido el Gran Teatro Nacional, así como las casas contiguas

y cuatro más de la calle de Betlemitas (Filomeno Mata).

Sin consultar a la opinión pública —indica Olavarría y Ferrari— dio principio la obra para destruir y reducir a escombros el teatro.

El 12 de enero de 1901 *El Imparcial* publicó lo siguiente:

...los trabajos de demolición del Teatro Nacional se han llevado con la mayor actividad.

Toda la parte donde se formaba la escena y donde estaban los cuartos de los artistas, ha quedado destruida por

completo, y por la calle de Betlemitas se ve el gran hemicycle de la sala de espectáculos sin las galerías y sin los palcos.

El teatro va a ser totalmente demolido, para después levantarlo, siguiendo los planos aprobados.

A la vez que la destrucción del teatro se está llevando a cabo la de las casas contiguas en la calle de Betlemitas.

El Diario del Hogar el 21 de enero comunicaba que:

...las obras de demolición del antiguo coliseo tocan a su fin. Con la semana que acaba de terminar se derribaron los muros del salón y gran parte de los que forman el vestíbulo, y ahora se escombra el terreno para que en breve den principio los trabajos de construcción del nuevo teatro.

El 27 de enero *El Mundo Ilustrado* en "La demolición del Teatro Nacional" comentaba que "demoler para construir" era el lema impuesto por el progreso y a él se tenía que obedecer. Justificaba así la destrucción del Gran Teatro Nacional.

Y así, en todo, para evolucionar, es preciso remover obstáculos.

Hoy, es una nota de actualidad, la demolición del primer teatro metropolitano. Multitud de personas contemplan diariamente el derrumbe de los fuertes muros, ven al descubierto, entre maquinaria desvencijada, telares carcomidos y abiertos escotillones, aquel escenario, amplio recinto, que por tantos años fue "secreter" de todas esas interesantes historietas que se designan con el nombre genérico de "vida entre bastidores".

Recuerdos son que quedarán sepultados bajo los escombros y servirán de cimiento al teatro moderno y de grandioso aspecto, que va a levantarse en el mismo recinto.

Lo exigía así la invariable ley de la evolución: "demoler para construir".

El Mundo Ilustrado acompañaba su artículo con una fotografía tomada en los primeros días de la demolición del Teatro Nacional.

El 8 de mayo *El Imparcial* en "El embellecimiento de la ciudad. La Avenida del Cinco de Mayo" comunicaba:



TEATRO NACIONAL.

BAILES DE MASCARA.

Martes 24 de Febrero de 1857.

La empresa tiene el honor de anunciar al respetable público, que ha hecho cuantos esfuerzos han estado á su alcance para que el baile que debe tener lugar la noche de hoy esceda en brillo, atractivo y magnificencia á cuanto se ha dado en este genero en nuestra Capital, y se asegura de que sus esfuerzos dejarán satisfechos aun á las personas mas exigentes y de gusto mas difícil.

EL TEATRO ESTARA

BRILLANTEMENTE ILUMINADO CON GAS.

Una orquesta mónstruo de 80 Profesores!!!!

tocará bajo la direccion de

DON EUSEBIO DELGADO,

una gran parte de las piezas de música, siendo de las mas notables

LAS CUADRILLAS DE LOS TAMBORES

DE LA GUARDIA DE NAPOLEON,

LOS CLARINES DE LA ARMADA FRANCESA,

Y LA GALOPE INFERNAL.

Teatro Nacional. Bailes de Máscara. Febrero de 1857

... el Teatro Nacional se encuentra en demolición, y generalmente se ha creído que un nuevo teatro se levantaría en el lugar que éste ocupa. Hoy se sabe de buena fuente que se llevará a cabo otro plan, y aunque no puede afirmarse de una manera positiva, hay visos de probabilidad de que se realice el viejo proyecto de prolongar hasta la Alameda la calle de Cinco de Mayo. . . Si el proyecto se realiza, una vez demolidos los edificios comprados, quedará un vasto espacio utilizable en el lado oriente de la Alameda, y entonces se realizará la idea de levantar el Nuevo Teatro Nacional en el centro de su espacio.

Comunicados el callejón de Betlemitas y el de la Condesa, quedará abierta desde el Zócalo hasta la Alameda, la Avenida del Cinco de Mayo, que será una de las más amplias y hermosas calles con que cuente la capital.

El Imparcial el 17 de mayo en "La Calle de Cinco de Mayo. El proyecto de prolongación", afirmaba que la calle se prolongaría hasta Santa Isabel (Juan Ruiz de Alarcón) pasando por el sitio en que durante más de medio siglo se levantó el Teatro Nacional.

... y por Betlemitas y por la Condesa, las casas que habrán de ser demolidas, probablemente son las números 11 y 12 del callejón primeramente citado, la número dos del segundo, y parte de las caballerizas que hay en la acera del frente, y el dos y tres de Santa Isabel que ven al poniente.

En el lugar que ocupan las dos manzanas que como dijimos al principio separa el callejón de Santa Isabel será construido el nuevo Teatro Nacional.

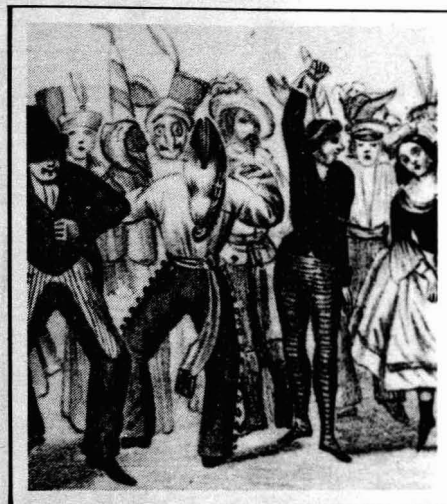
El anuncio de la construcción de un nuevo y modernísimo teatro puede verse como un señuelo para distraer la atención pública y evitar demasiadas protestas.

Ese tan proclamado teatro se levantó en la plazuela ubicada frente a la Alameda —hoy Palacio de Bellas Artes y sede oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes— tardó en su edificación treinta años. Se inauguró el 29 de septiembre de 1934.

Después de este paréntesis, regrese-

mos al mes de mayo de 1901. *El Mundo Ilustrado* en su apartado "La Avenida Cinco de Mayo. México futuro", alegaba que la destrucción del Teatro Nacional era una necesidad, pues la ciudad estaba siendo objeto de una transformación completa y hacía este inaudito comentario:

... no sabemos si con estas reformas ganará o perderá: no sabemos si los anticuarios y estudiosos deplorarán que tal o cual recuerdo se oscurezca: lo que sí sabemos es que la civilización



actual, esencialmente utilitaria y práctica, que trata de hacer más larga, alegre y cómoda la vida de los hombres, exige esas mutilaciones y esos sacrificios.

... Abrir calles, aunque al abrirlas se borren las huellas de una tradición; alinearlas, hacer de ellas lo que deben ser, en una palabra, ha sido una de las miras constantes de nuestros Ayuntamientos, desde 1861 hasta la fecha.

El articulista perdonaba la vida a los monumentos viejos que, aunque raros, valía la pena conservarlos, ya que podían "compadecerse perfectamente el afán de modernización y las exigencias de los amantes de lo viejo".

En vísperas de la celebración del primer centenario de la Independencia de México —como se advierte— la prensa veía con muy buenos ojos y satisfacción las obras modernizadoras que darían a la capital de la República ese aspecto tan anhelado de ciudad europea —sobre todo francesa— de ciudad progresista, civili-

zada, a la altura de las más cultas capitales, en suma, una fisonomía universalista.

Los estudiosos y amantes del arte no vieron con tanta complacencia la destrucción en aras de la modernidad de los monumentos. Manuel G. Revilla, entre otros, deploró y censuró la demolición del Gran Teatro Nacional a cargo del ingeniero militar Gonzalo Garita por disposición del Ministerio de Comunicaciones y Obras Públicas. Protesta aún válida para nuestros días y que deberíamos aprender de memoria.

El inmoderado afán de novedad, que tantos destrozos ha consumado y seguirá consumando, ha hecho que en estos días se haya llevado a cabo la completa demolición de la sala, el proscenio y otros anexos del Teatro Nacional. Lo que demandaba una prudente restauración y, a lo sumo, reformas de mero ornato y comodidad ha quedado destruido y de la mejor obra arquitectónica del México independiente no restan ya sino escombros. Con ruda mano borrose una interesante página de la historia del arte. Nadie podrá garantizar que la nueva construcción supere o siquiera iguale, la belleza, la solidez y las ventajosas condiciones acústicas que avaloraban la de De la Hidalga: ¡Ay, qué falta les ha hecho a edificios como el Hotel de Iturbide, como el Palacio de los Azulejos y otros semejantes, aquel tarjetón que pedía el poeta con esta leyenda: "En nombre de los poetas y artistas, en nombre de los que sueñan y de los que estudian, se prohíbe a la civilización (o a la barbarie, que tanto monta) que toque una sola de estas piedras con su mano demoledora y prosaica".¹¹

Mucho sintió también el vecindario de la ciudad de México la demolición del Teatro Nacional, nos aclara Manuel Francisco Álvarez. Por su parte, el novelista Federico Gamboa en su novela *Reconquista* (mayo de 1906) por boca del protagonista Salvador Ortega, profesor de pintura de paisaje en San Carlos, sigue paso a paso la destrucción del "pobre Teatro Nacional", sacrificado a un mal enten-

¹¹ Manuel G. Revilla. *Obras*. p. 37-38.



El Gran Teatro Santa-Anna. Litografía en la que se aprecia la fachada con el proyecto de remates con esculturas

dido progreso. Ignominiosa destrucción que Ortega condena por ser un acto insensible al arte, a la belleza y a la historia, a la tradición y, melancólicamente, la compara con la vida y la actitud humanas:

Visto el conjunto todo de despiadada ruina que obligaba a pensar en las catástrofes y en los siniestros que de tiempo en tiempo se descuelgan sobre las fábricas resistentes, y las arrasan: los terremotos, los incendios, las guerras.

—¡Eso somos nosotros, mira! . . . Ruinas de nosotros mismos, pedazos de un edificio echado abajo por los golpes brutales de albañiles ignaros que pegan donde les mandan que peguen y destruyen ciegamente, habituados a su labor impía, sin saber lo que hacen, sin oír los lamentos de lo que rompen, sin curarse de las bellezas que aniquilan, de las tradiciones que destrozan, de los sueños que interrumpen.

. . . ¿No te entristece a ti contemplar este esqueleto disforme que se resiste a que acaben con él? ¿No te en-

tristece que los hombres seamos tan implacables? . . . A mí, sí, y mucho, porque palpo que nuestra implacabilidad es mal sin remedio, que lo mismo lo ejercitamos en las personas que en las cosas. Y desde que le dieron a este infeliz el primer barretazo, seguido luego de ciento, y de mil y de los millones que le han descargado y descargándole siguen, tonalmente si quieres, yo me afligí con él, y a los principios de la demolición propúseme estar viniendo a ayudarlo a bien morir, de lejos siquiera.¹²

La demolición del Gran Teatro Nacional fue rapidísima de enero a julio de 1901. Para 1908 no quedaban ni rastros de este monumento. *El Tiempo* de 17 de marzo de ese año participaba que:

. . . la comisión permanente de no-

¹² Federico Gamboa, *Reconquista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 1064. [Letras Mexicanas. Novelas]

menclatura del Ayuntamiento de la ciudad acordó que las antiguas calles del 5 de mayo se denominarán en lo sucesivo Avenida Cinco de Mayo, comprendiendo la prolongación de aquellas, es decir, la moderna parte de vía pública últimamente abierta en terrenos que ocupaba el que fue Gran Teatro Nacional.

La primera y más significativa obra arquitectónica del México independiente, el Gran Teatro Nacional, no fue respetada, se careció de conciencia histórica y artística, fue derribado por representar un estorbo al libre camino del progreso, a la desenfrenada idea de “destruir para construir”; cayó como tantos monumentos por ese obsesivo y constante empeño de modernidad, de utilitarismo, de equívocas imitaciones y, las más veces, de lucro desmedido. Aspiración que día a día empobrece nuestro patrimonio histórico, artístico y monumental y al que se tiene la obligación heroica de conservar y salvaguardar. ♦

LOS OTROS DEFENSORES: ECOS DE UNA EPOPEYA

Elisa García Barragán

No hay que olvidar nunca que México no puede ofrecer ante el mundo como algo universalmente valioso, sino su arte, su arte indígena, su arte colonial, su pintura moderna. . .

Francisco de la Maza

Llamados como éste para una toma de conciencia frente a nuestro menguado patrimonio cultural, legado que coloca a México en un lugar preponderante dentro de la cultura universal, han sido reiterados por ilustres conocedores y amantes del arte sobre todo a partir de la pasada centuria. Se puede decir sin exageraciones que las más veces ese angustioso reclamo ha corrido la misma suerte de la "voz que clama en el desierto". Pese a ello, por fortuna, las protestas en defensa de ese acervo patrimonial no cesan.

En ocasiones, las autoridades gubernamentales pertinentes, al atender a esas quejas, han propiciado el desborde de opiniones por un prurito de respeto y afán de conocer a fondo las calidades de los monumentos en peligro, para no actuar arbitrariamente al decidir acerca de su suerte. Cabe aclarar que esa actitud no se presenta como la más usual, pese a que debiera de haber una situación de concordia y una aproximación constantes entre los estudiosos del arte y los órganos del gobierno encargados de la preservación de todo aquello que forma parte de nuestros valores nacionales.

Como ejemplo de lo que ese concierto puede lograr, considero pertinente aludir a algunas acciones de salvamento y resguardo llevadas a cabo ya en los albores de este siglo, en beneficio de múltiples construcciones en peligro. Una de las primeras fue la iglesia de La Enseñanza, ahora debidamente restaurada, joyelero que alberga hermosos retablos, constancia de la magnificencia de nuestro arte barroco.

A principios de 1906, se decidió ampliar el Palacio de Justicia, para lo cual era necesario demoler la citada iglesia; como tal medida era drástica y delicada, la Secretaría de Hacienda pidió a la de Instrucción Pública su opinión acerca del valor de esa edificación; a su vez esta Secretaría, ante la gravedad del asunto, solicitó del Consejo Consultivo de Edificios Públicos —fundado a principios de siglo por colaboradores del presidente Porfirio Díaz—, integrado por los arquitectos Antonio Rivas Mercado, Nicolás Mariscal y Guillermo Heredia, que hiciera un peritaje sobre la historia y valor artístico de ese edificio. El dictamen rendido por el Consejo Consulti-

vo salvó de la destrucción a La Enseñanza. Las secretarías involucradas en el asunto actuaron con gran reserva. Pese a tal ocultamiento, el periódico *El Imparcial* del 13 de febrero aludió con júbilo el atinado juicio del Consejo Consultivo y la actitud receptiva y honesta de las autoridades ante el veredicto que salvaba tan preciada obra de arte. El anónimo autor de ese relevante artículo, terminaba su escrito afirmando que el Presidente de la República, en vista de las "sesudas consideraciones" del Consejo, había ordenado que se respetara el templo y además lo ponía bajo custodia del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Con motivo de la entrega de La Enseñanza a ese ministerio, el doctor Alfonso Pruneda, jefe de la sección de Instrucción profesional, ordenó un minucioso inventario que incluía pinturas, alhajas y cuantos objetos de arte pertenecían a La Enseñanza. El doctor Pruneda fue más allá en su celo por cuidar la iglesia, mandó hacer un enverjado de hierro, para sustituir "el horrible y pesado arco que oculta la bella fachada plateresca (sic) del templo".

El reportero de *El Imparcial* informó día a día lo ocurrido en torno a tal cuestión, haciéndose eco del parecer de algunos interesados en el arte colonial. Es hasta el 23 de febrero que una voz especializada, la de Manuel G. Revilla, se deja oír en el mismo diario. Revilla felicitaba al gobierno por su respetuosa determinación, y hacía hincapié en la valía del templo de La Enseñanza, "único ejemplo completo del arte barroco, espléndida manifestación artístico-religiosa de los tiempos coloniales". El historiador y crítico de arte aprovechó la ocasión para citar las mutilaciones que otras iglesias y sus altares habían sufrido, al mismo tiempo que hacía votos para que el gobierno de la República siguiera manifestando igual interés por preservar la obra artística de la colonia:

. . . por pertenecer esas construcciones a una escuela de arquitectura ya desaparecida, extinguida acaso para no volver más. . . edificios que le valieron a la Ciudad de México, el dictado lisonjero de Ciudad de los Palacios.

Durante 1906, la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, encargada de atender a la conservación de los monumentos tanto prehispánicos como coloniales, desarrolló una gran actividad en ese campo; su titular, don Justo Sierra, se apoyó en el ya mencionado Consejo, para lograr mejores re-

sultados en su tarea de salvaguarda, actividad en la que también fueron apuntalados por la presión ejercida por la prensa periódica, la cual se ocupó de llamar la atención pública hacia esos menesteres elogiando los triunfos, o bien notificando atentados contra el patrimonio virreinal sin olvidar dar detalles también en el caso de monumentos degradados por el paso del tiempo.

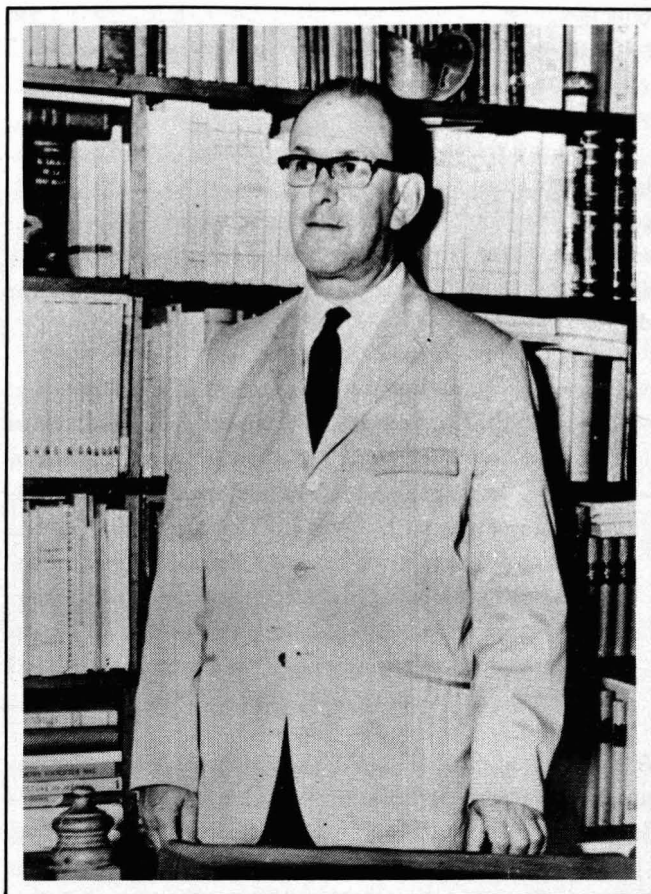
Así el celoso y anónimo redactor de *El Imparcial*, el 9 de enero de 1906, bajo el encabezado "Reparaciones en la Preparatoria", avisaba: "Con actividad se prosiguen los trabajos de reparación del antiguo e histórico edificio que estápreciado como una joya de la arquitectura española". Por su parte *El Mundo*, el 22 de enero, con inquietud comentaba: "Limpieza de los templos; destrucción de piezas antiguas". ¿A qué se debía tal limpieza? Meses atrás, con motivo de la epidemia de tifo, el Consejo Superior de Salud había ordenado el aseo y desinfección de los templos de la capital; aprovechando esa benéfica medida, algunos depredadores empezaron a transformar y destruir los interiores de las iglesias, esgrimiendo el argumento de modernizar esos establecimientos; amparados en la ignorancia de los tenedores, se apoderaron, con fines lucrativos, de sus obras de arte.

Ante los cambios y el abuso que en el procedimiento de limpieza hicieran las autoridades eclesiásticas para transformar los recintos en su poder, la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes consideró oportuno levantar el censo de los monumentos de todo el país, por lo cual solicitó a los gobiernos de los estados que enviaran noticia oficial de los monumentos que se encontraran en su jurisdicción, con el fin de formar un catálogo cabal que proporcionara un mayor conocimiento del patrimonio artístico de la República. Así, según *El Mundo* del 23 de enero, el estado de Chihuahua, uno de los primeros en obedecer tal mandato, notificaba:

La Catedral, el Palacio de Gobierno, el Acueducto, el monumento a Hidalgo, el Teatro de los Héroes, la casa que habitó el Benemérito de las Américas, la prisión de Hidalgo, el templo de San Francisco y otros más. El estado de Chihuahua cuenta con innumerables obras de arte, con edificios notables por su grandiosidad.

Desafortunadamente, la prensa no da cuenta de los informes rendidos por los demás estados. Sería de gran interés rastrear dónde se hallan archivados esos datos, que bien pudieran conformar el veraz repertorio de lo que, tan sólo en este siglo, ha perdido México. A través de la escasa información que en este sentido tenemos, se sabe que en los primeros meses de 1906, el afán de modernidad, de seguir modas extranjerizantes, arrasó con muchos de los retablos barrocos que respetó el gusto neoclásico, verdugo de fachadas y retablos coloniales, para dar paso a "elegantes altares de estilo bizantino". En la ciudad de México tal boga se inició en el Sagrario Metropolitano y a ella no se sustrajeron otros templos de la capital ni, por supuesto, de los estados. Dolido y burlón, Manuel Revilla afirmaba:

La Santa Veracruz de Toluca y San José y el Carmen de México, deben mencionarse por haber dado también oca-



Dr. Justino Fernández

sión para las novedades en uso. Su decorado tenía que ser naturalmente *bizantino* pues no pueden inventar ya otra cosa nuestros decoradores de tercero y cuarto orden. De seguir adelante el espíritu innovador, la propia Catedral de México, admirable en su misma desnudez, no se verá inmune de *bizantinizarse*, ni se dejará de atentar contra sus soberbios retablos del Altar de los Reyes y del Perdón, incomparables joyas del más acabado churriguera. No todo admite reforma y bien es conservar o restaurar lo poco bueno o antiguo que se tenga.

Ni los escritos de Revilla ni la actividad del Consejo Consultivo de Edificios Públicos ~~si~~ *si* ~~vieron~~ *vieron* para detener el vandalismo contra el arte colonial. En más de una pequeña nota, *El Imparcial* seguía atendiendo a tan penoso acaecer; por ejemplo, el 1o. de marzo de 1906 advertía: "El México Colonial Desaparece":

Tres grandes fincas de la época colonial situadas en el corazón de la ciudad, están siendo derribadas. Una en la calle de Tiburcio, otra en la de la Cadena y la última en la del Águila. Ésta llamaba la atención de los extranjeros por sus curiosos detalles arquitectónicos. Llevaba en su fachada unos tableros con casetones simétricos; a guisa de ménsulas unos mascarones de piedra y en el cornisamento varias almenillas. El remate consistía en un nicho churrigueresco rematado por una cruz.

A pesar de la eficacia del Consejo la fiebre de demoliciones no podía ser controlada. *El Imparcial* del 30 de marzo lamen-

taba que otras "dos casonas" de la época de la dominación española estuvieran a punto de desaparecer, los números "5 y 10 de la Calle de la Academia, antigua habitación de mayorazgos y títulos eminentes de la Nueva España".

Ante esa irrefrenable ola de destrucciones, el gobierno de la República insistió en la necesidad de poner alto a tales ultrajes contra el arte virreinal. La preocupación del presidente Porfirio Díaz por tan constantes e irreparables daños, y su expreso deseo de detenerlos, está patente en su informe de 1906:

Con el objeto de atender a la conservación y reparación de los monumentos históricos, se dirigió una circular a los gobernadores de los estados para pedirles que remitieran noticias pormenorizadas cuanto fuera posible, de los referidos monumentos existentes en dichos estados. Muchos los han remitido ya y con la mira de saber qué monumentos tienen el carácter de históricos o artísticos; siendo dignos de conservarse, se acaba de nombrar una Comisión de Arquitectos que examinen los que existen en la ciudad de México (*El Imparcial*, 2 de abril de 1906).

A la inquietud presidencial se sumaron los intelectuales, los poetas, los artistas, entre otros, el poeta de vanguardia José Juan Tablada; en *El Mundo* del 16 de abril, en su gustada columna "La Semana", de manera cruda y horrorizada, platica su indignación después de un recorrido por varias iglesias de la ciudad de México:

Penetré al templo. . . alcé los ojos, y al ver luces eléctricas, que atomizaban su luz cruda en la nave anchurosa, creí estar en una estación de ferrocarril. Fijé la vista en los muros estucados de blanco como una sala de cirugía y vi sobre ellos, alejándose en la perspectiva, las escenas del Vía Crucis en cromos alemanes brutalmente coloridos.

. . . Lanzado en ese camino de descubrimientos y sorpresas, observé un confesionario de talla maravillosa, pintado y barnizado como un ropero de la Canoa. . .

Hubo un tiempo en que por extrañamiento que parezca, México tuvo un arte. Sus obras que no se improvisaban entre la fiebre de un lucero ávido o de un industrialismo sin escrúpulos, llevaban todos el reflejo de un alma y la intensidad de un pensamiento. . .

Hoy en las iglesias de México que ha barrido una tempestad de mal gusto, se nota día a día la ausencia progresiva de ese tesoro. . . y los altares de rocalla de oro, y los muebles tallados y los tapices de Flandes ¿dónde están? En Bostón, en Chicago, en la casa de cualquier salador de petróleo o explotador de las minas de cerdo. . . en el hall de cualquier miliardario las mesas capitulares se cubren como por encanto de *Manhattan cocktail*. . . y no agrego más pues con lo dicho tengo bastante para sentirme confundido.

No hay duda de que la singularidad de cada cultura viene a ser sustituida por formas nuevas. Tablada estaba viviendo ese momento en que "el gusto" se aliaba a otras modas, "modernas", y "se ayankaba". Las modificaciones se daban fren-

te a la apatía de autoridades y la ausencia de una continua vigilancia social. El escritor estaba seguro —y con razón— de que todos esos sacrílegos saqueos y todos los absurdos cambios que padecían las iglesias se debían al descuido imperdonable, a la incultura y negligencia de las cabezas clericales.

Todo el año de 1906 el Consejo Consultivo continuó actuando atinadamente con ética y profesionalismo; al *Imparcial* gonfalonero en las tareas de notificar actos vandálicos contra obras artísticas, se unieron más publicaciones periódicas: *El Mundo*, *El Tiempo*, *El Arte y la Ciencia*. Sin embargo, en el México finisecular se empezaba a gestar un clima de discordia e inquietud y otros problemas adquirirían prioridad, por lo cual en 1907 la prensa, aunque no olvida del todo su labor

EL CIPRES DE CATEDRAL

Por D. MANUEL ROMERO DE TERREROS, C. de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

de denuncia y vigilancia, por razón natural fijará su atención en otros tópicos de más "actualidad".

¿Qué pasó con el Consejo Consultivo de Edificios? ¿Cuándo se soslayó su actividad? No tenemos información al respecto. Por fortuna para México, nunca han faltado quienes con la suficiente autoridad moral se preocupen por el amparo de sus bienes patrimoniales.

El movimiento revolucionario de 1910, desde su gestación hasta sus postrimerías, abrió un paréntesis en esa vigilancia. La cruenta lucha dejó por todo el país un saldo de mutilaciones y aniquilamientos. ¡Qué bien describe Ramón López Velarde la desolación de las agredidas poblaciones en unos cuantos versos de su poema "El retorno maléfico"!:

Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla.

Hasta los fresnos mancos,
los dignatarios de cúpula oronda,
han de rodar las quejas de la torre
acribillada en los vientos de la fronda.

Y la fusilería grabó en la cal
de todas las paredes
de la aldea espectral
negros y aciagos mapas.

Tan patética narración describe lo sucedido más allá de la sola ciudad de Jerez, y es referencia de lo que acaeció en toda la República. Iglesias, conventos, casonas, agredidos y trastocados sus usos, vieron idas sus prístinas calidades. El aban-

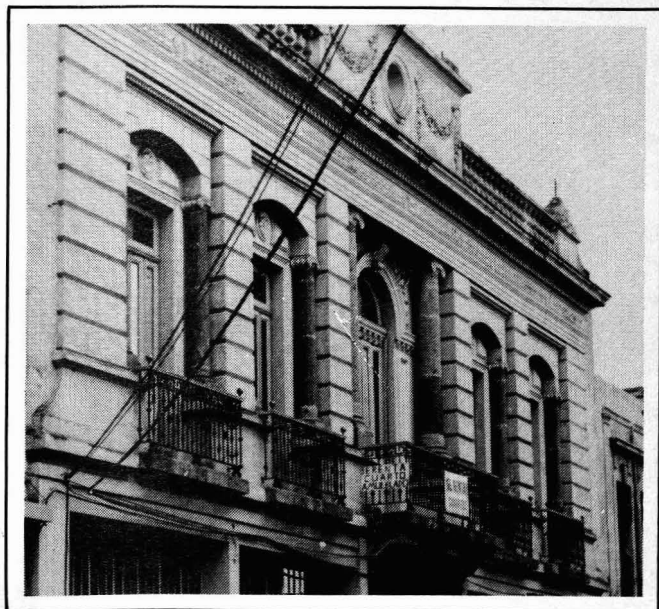
dono y las soledades albergaron su degradación, pero por fortuna muchos de esos despojos vivos, aún testimonio de la vitalidad de las culturas que los crearon, esperarían a que cesara la indiferencia del mexicano frente a su total aniquilamiento.

Las generaciones de la posguerra, dispuestas a dar renovados fundamentos a la nación, se ocuparían de la tarea de rescate y restauración de la entonces todavía rica herencia cultural. En esa labor empezaba a descollar Manuel Toussaint, quien tempranamente mostraba que su vocación siempre estaría ligada a un desmesurado afecto por nuestro arte.

Ya en 1917, Toussaint empezaba a hacerse de un nombre en las letras mexicanas al lado de figuras como Antonio Castro Leal, Enrique González Martínez, Ramón López Velarde. Hay que recordar sus colaboraciones en revistas de la talla de *Nosotros* o *Pegaso*, escritos en los cuales se advertía esa devoción marcadora de su existencia. Algunas de sus iniciales impresiones y apreciaciones sobre el acervo colonial, provenían del acercamiento del joven literato a los monumentos de esas centurias. Antonio Toussaint, hermano de Manuel, relata la afición de la familia por recorrer los alrededores de México en busca de añosas construcciones y recuerda inolvidables visitas a sitios como Tepotzotlán.

No se trataba todavía de los famosos "Viajes alucinados" de Manuel Toussaint, no; estos recorridos eran el principio de sus andanzas de estudio y de constatación de conocimientos, de exploración de los valores sabidos o intuitos que por doquier pueblan a México y que se incluyen en el vasto repertorio que abarca no sólo su arquitectura milenaria sino también su pintura, su escultura, en fin, todo aquello que integra el beneficio de una opulenta tradición. En sus remembranzas, Antonio señala:

... fue entonces [1917] cuando tropezábamos con monumentos como el convento del Carmen y sus ermitas... o la plateresca capilla abierta de Tlalmanalco, cuando se intensificó en él el interés por conocer su historia y definir sus características.



Manuel Toussaint, el historiador y crítico de arte provisto de aquel bagaje nutricional obtenido en archivos y bibliotecas, se acerca directamente a los monumentos y obras de arte, no importando su lejanía ni las dificultades para su acceso. Acepta cualquier medio de locomoción. Las incomodidades no son un obstáculo, el fin está sobre cualquier contratiempo o cualquier revés. El propio Toussaint relata aquellas peripecias:

Para ir a la Mixteca alta hay que apearse en la estación de Parián, como vamos camino de Oaxaca en el Ferrocarril Mexicano del Sur, y de allí internarse en aquel recóndito mundo. Yanhuatlán dista cuarenta y siete kilómetros de esta pobre estación, alrededor de la cual unas cuantas casas se apiñan.

DOMINGO 6 DE DICIEMBRE DE 1964

Se Salva Otra Esquina de México

por Francisco de la Maza

Partimos a buena hora de la tarde, un aborigen de pura sangre me sirve de escudero y guía y yo, caballero de la arqueología andante en un rocín trasijado y sucio. . . Media hora de reposo para almorzar y fortalecer el cuerpo y el espíritu y de nuevo a caballo, aguijando con el tesón que deben haber sentido los conquistadores. Coixtlahuaca está al fondo de un valle tan estrecho como un barranco. . .

¡Ay, Huaquechula, cuántos tumbos me cuestas! Juro no volver a verte, si es que ahora puedo lograrlo, si un pedruzco de éstos, que tanto pavor nos causan, no logra paralizar nuestro coche! . . .

A cada transeúnte, a pie o en burro lo interrogamos ciudadanos: ¿Dónde está Huaquechula? . . . Por fin llegamos con hambre de arte y con hambre de viandas.

Cómo se revolvería Manuel Toussaint en su tumba de saber la acción criminal que contra Huaquechula (hoy día en 1989) realizaron una vez más la estulticia y "buena voluntad remozadoras", mismas que han modificado irreversiblemente la imagen que de la grandiosidad de aquel conjunto conventual franciscano dejó Manuel Toussaint al seleccionar Huaquechula para describirla en su preciado libro *Paseos coloniales*. Así, entre sacrificios y encantamientos, Manuel Toussaint enriqueció su saber e inició el necesario registro de los tesoros que encierra el suelo mexicano, solazándose sobre todo en los hallazgos de la época virreinal.

Fue el primero de los modernos historiadores trashumanes. Del Toussaint andarín infatigable, uno de sus colaboradores, discípulo y amigo cercano, Francisco de la Maza, diría:

Escritor fecundo y variado, sin limitaciones, abierto a la cultura. Poeta y literato, crítico e historiador de ideas, de



hechos, de detalles y de teorías; historiador de arte como cima y apogeo de sus desvelos y entusiasmos.

Fue el primer investigador viajero, —no de gabinete— no a la manera turística de Baxter sino a la manera científica de Humboldt. . .

¿Qué buscaba este peregrino al recorrer su patria? Buscaba mediante un análisis lo más completo posible, extraer de su acercamiento a la obra de arte, la intimidad de su entraña, su filiación cabal.

Pero el redescubrimiento del arte mexicano no podía ser obra de un solo hombre. Toussaint, este moderno caballero andante, necesitaba aglutinar a su alrededor un ejército bien pertrechado, integrado por sabios que como él reemprendieran la brega. Apercebidos del conocimiento a fondo de las obras de arte, de su integración con otras culturas, para poder difundir tal saber por medio de publicaciones o desde la cátedra y aún establecer la preeminencia de un quehacer sobrehumano y perentorio: la preservación de ese acervo cuya aprehensión se retomaba bajo las lentes de una mejor y más talentosa comprensión.

No cabe duda que las afinidades establecen cercanías, y que la unificación de los ideales estrecha aún más esas aproximaciones. Convencido de que los esfuerzos aislados no obtienen los resultados apetecidos, Toussaint pensaba, junto con otros amigos historiadores, en la mejor forma de establecerse como grupo, bajo el amparo de una institución fuerte que apadrinara sus faenas.

En 1934, estando en vías de consolidar tal proyecto, llega a la ciudad de México otro gran historiador y crítico de arte, el español Diego Angulo Íñiguez. El intercambio de ideas entre Toussaint y Angulo acelera esa acariciada intención del mexicano. Ahora todo estaba más claro, la meta sería un centro a semejanza del Laboratorio de Arte de Sevilla. Ante el acicate de su colega español, en diciembre de ese año Toussaint decidió presentar su plan al doctor Fernando Ocaranza, entonces rector de la Universidad Nacional Autónoma de México. En su escrito, el historiador argumentaba:

La historia de nuestras artes plásticas está por hacerse. Ha habido estimables esfuerzos aislados pero falta un centro coordinador y autorizado. Éste puede y debe ser nuestra Universidad, centro máximo de cultura en el país. El laboratorio de arte cuya instalación solicitamos sería el centro formativo de los futuros historiadores del arte de México, los que tendrían en él la armazón necesaria para investigaciones de alto nivel académico.

El rector Ocaranza, a pesar de las dificultades por las cuales atravesaba la Universidad, entendió la trascendencia del proyecto que le exponía Manuel Toussaint y de inmediato accedió a la formación de tal centro. El Laboratorio de arte de México empezó a funcionar en febrero de 1935, a imagen y semejanza de su homólogo de Sevilla.

En el acta levantada en la sesión que dio inicio a las tareas del flamante laboratorio, se manifiesta en primer lugar que la investigación debería estar sustentada en rigurosos méto-

dos científicos y sus resultados se traducirían con el tiempo en publicaciones —de las que ahora podemos decir, de hermosa presentación y enjundiosa miga. La enseñanza, la crítica y la difusión del arte mexicano, se harían como estaba previsto, en la cátedra, en la conferencia, en los cursillos y llevando excursiones a los lugares poseedores de tesoros artísticos. Esta nueva dependencia de la Universidad, contaría con una biblioteca adecuada y un archivo de fotografías que apoyaran al estudioso en sus indagaciones. Manuel Toussaint reiteraba como objetivo primordial del laboratorio —convertido en 1936 en Instituto de Investigaciones Estéticas—, el de elevar nuestro arte al rango preponderante que debiera ocupar dentro del arte universal. Así Manuel Toussaint y sus primeros colaboradores sentaban las bases de lo que con el tiempo sería el baluarte más autorizado para la defensa de nuestro máspreciado patrimonio.

Si la legislación no preveía justamente la defensa contra esos abusos, era necesario buscar el apoyo de la opinión pública; por lo tanto, la prensa periódica seguiría siendo el camino más viable para conseguir ese resguardo. Rafael García Granados, quien desde 1927 era colaborador del diario *Excelsior*, había aprendido que los insertos esporádicos en periódicos resultaban insuficientes frente a los constantes latrocinios; por ello, el 31 de octubre de 1938 inicia su muy leída y combativa columna “Nuestra ciudad”; desde ella y con denuedo, denunciaría y exigiría el respeto y la atención para lo nuestro. En “Nuestra ciudad”, repetiría hasta el cansancio: “La tradición es cultura que hace patria”.

Tornando a Manuel Toussaint, sus viajes continuaron dando excelentes frutos, a sus primeras monografías sobre Oaxaca (1926), Taxco (1931) y Pátzcuaro (1941), seguirían numerosos ensayos y extensas publicaciones, cuya lectura deja tanto en el estudioso como en el lector neófito, un sólido conocimiento de ciudades, pueblos, edificaciones, etcétera. En esos libros y gracias a la virtud descriptiva de sus líneas el crítico reivindica para México el culminante sentido del arte colonial enseñando a amarlo y defenderlo, tarea abordada por él mismo desde las citadas publicaciones hasta en la acción directa, la que avalada por su erudición, profesionalismo y seriedad, logró rescatar y devolver a varios monumentos su originaria apariencia.

Su hermano Antonio recuerda cuando Toussaint amenazó con renunciar a la dirección del Instituto de Investigaciones Estéticas, “si se llevaba a cabo el funesto proyecto de destruir la Plaza del Carmen, en San Ángel, con el fin de ampliar las vías de comunicación”. Pero el historiador no tuvo que cumplir su ultimatum y pudo proseguir en sus loables trabajos como dirigente de Investigaciones Estéticas en el Departamento de Monumentos Coloniales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, desde donde, al decir de uno de sus aventajados discípulos, Gonzalo Obregón: “A los que trabajamos con él... el Departamento, nos inculcó la defensa de nuestro patrimonio monumental. . . Durante su gestión se salvaron multitud de casas”.

En 1936, el cambio del Laboratorio a Instituto de Investigaciones Estéticas, permitió la ampliación de la planta de investigadores: Justino Fernández, Francisco de la Maza, y ya

un poco más tarde Manuel Romero de Terreros, enriquecerían con su obra y presencia al Instituto por sólo mencionar a quienes con más arresto emprendieron el combate salvador de nuestra herencia.

Vale la pena el abrir aquí un paréntesis para indicar que las pautas para esa tarea fueron variadas y que en ocasiones hubo desacuerdos, mismos que trascendieron al conocimiento del público. Por ejemplo cuando se trató un asunto difícil, el decidir acerca de si debería o no conservarse en la Catedral de México el Ciprés neoclásico construido por el arquitecto español Lorenzo de la Hidalga (1850). Los criterios eran dos: uno, el estético, que pedía que el Ciprés se removiera de su lugar en Catedral para no obstruir la vista del espléndido Retablo de los Reyes, y el otro el histórico, que exigía la conservación del altar neoclásico.

Manuel Toussaint y Justino Fernández estarían en favor de la norma estética, mientras que Rafael García Granados y Manuel Romero de Terreros externarían su apoyo al valor histórico. García Granados en su ya dicha columna "Nuestra ciudad" (*Excelsior*, 9 de agosto de 1943) declara:

El Ciprés, a cuyo derredor hay cuatro mesas de altar, obra de D. Lorenzo de la Hidalga, de buenas proporciones y calidad, pero que no cuadra con el gusto contemporáneo, está ya desarmándose para desaparecer definitivamente, como desapareció otro Ciprés barroco —obra de Jerónimo de Balbás como el Altar de los Reyes— que se destruyó cuando su estilo no cuadraba con el gusto neoclásico de principios del siglo pasado. Hoy lamentamos aquella destrucción. ¿No harán otro tanto las generaciones de mañana?

Entre los fines que se persiguen con la desaparición del Ciprés figura en primer término el de que no tape el Altar de los Reyes. No sería remoto que el Sr. De la Hidalga haya buscado precisamente taparlo. En su lugar se piensa colocar sólo una mesa de altar. . .

Romero de Terreros, sin discutir el valor estético del Ciprés, pide en el artículo "El Ciprés de la Catedral" (*Excelsior*, 17 de agosto de 1943) que éste se conserve, porque representa una época y un gusto diferente en el devenir de la historia del arte mexicano:

Se arguye, principalmente, que el altar mayor que erigió De la Hidalga en la Catedral Metropolitana es feo y que obstruye la vista de los Reyes, joya incomparable del estilo churrigüesco. . .

El Ciprés de Lorenzo de la Hidalga tiene un siglo de haberse construido, cuatro o cinco generaciones han orado ante él y ya forma parte de la tradición de Catedral. Debe respetarse pues esa tradición. . . somos amantes de la tradición y nos duele en el alma ver que cada día va borrándose más y más lo que constituye tradición entre nosotros. Por eso no hemos podido resistir la tentación de escribir estas líneas, aunque sabemos de antemano que nuestra voz será la del que clama en el desierto.

En efecto, prevaleció el criterio estético y el Ciprés fue demo-

lido ese año y algunas de sus imágenes se distribuyeron en las capillas de la misma Catedral.

Justino Fernández y Francisco de la Maza tendrían actuaciones diferentes, pero ambas decisivas para propugnar por el bienestar de nuestro legado. El primero procedió primordialmente como el asesor artístico de gran calidad y fue la persona más adecuada para aconsejar en todo aquello que estuviera relacionado con el incremento, conservación, restauración y respeto a nuestro acervo histórico y artístico.

Las asesorías que constantemente se le solicitaron fueron de temas muy diversos: sobre autenticidad de pinturas; importancia y valor de exposiciones artísticas que se deseaba enviar al extranjero; restablecimiento, construcción, dotación y arreglo de museos; mejoras materiales tanto de la ciudad

NUESTRA CIUDAD

La tradición es cultura que hace patria.—El respeto de otros pueblos a la tradición.—La tradición mexicana y la Villa de Guadalupe.

Por Rafael GARCÍA GRANADOS

de México como de la provincia y, por supuesto, restauración y salvaguarda de monumentos. Existe constancia de cómo a todas esas consultas Justino Fernández respondió con juicios certeros y honrados. La importancia de los medios masivos de comunicación en la labor de defensa no fue soslayada por el crítico y la prensa acogió sus fundamentados dictámenes. A él se debe el rescate y la acertada reparación de la sillería del convento de San Agustín, que ahora adorna el salón "El Generalito" en la Antigua Escuela Nacional Preparatoria, antiguo Colegio de San Ildefonso. Edificio que también debe a los conocimientos y atención de Justino Fernández su restablecimiento arquitectónico y las iniciales restauraciones de las pinturas murales que alberga, sobre todo los frescos de Orozco.

El crítico comunica gustoso a las autoridades universitarias los buenos resultados de esas tareas:

La conclusión a que se llega, si se pone en juego la imaginación, es que el patio grande de la Escuela Preparatoria de San Ildefonso, restaurado, así como las pinturas murales de Orozco junto con el interior de "El Generalito", resultan una concentración de obras de arte de primera magnitud, magnífico legado cultural espiritual de varias épocas que las generaciones futuras deben conservar. Por ahora las obras realizadas deben ser un timbre de orgullo para las actuales autoridades universitarias y de la Escuela, pues eran urgentes y la atención que se ha dado es digna de encomio. En el futuro se tendrá que atender también al mejoramiento de la biblioteca.

Por supuesto que Justino Fernández no olvidaría la biblioteca y el mural de Diego Rivera en el Anfiteatro Bolívar.

El interés de Fernández rebasó los límites del perímetro universitario y dentro de la defensa del patrimonio artístico

de México el rescate de los monumentos coloniales no le fue ajeno; con sus oportunas intervenciones logró que se salvaran algunos de ellos. En 1959 dio la batalla por la iglesia poblana de San Pablo de los Frailes y en 1960 se opuso a la ampliación de la calle de Tacuba. En la revista *Mañana* el 10 de febrero se asienta su oposición a que esa calle y con ella el centro de la ciudad perdieran su fisonomía so pretexto de los problemas del tránsito vehicular. Poco después en un artículo titulado “Urbanismo culto *vs* barbarie funcional”, describiría su idílica imagen de lo que debiera ser el centro de la capital:

Puede uno imaginar ese núcleo antiguo con sus monumentos históricos y artísticos restaurados —y no sólo los coloniales sino los del siglo XIX— con la mala arquitectura vieja sustituida por otra moderna pero que armonice en alturas y materiales con la antigua, sin letreros que afeen las calles y avenidas; con alumbrado que haga lucir los monumentos; con ciertas calles para peatones exclusivamente; en fin, con la limpieza y vigilancia necesarias. México daría así un ejemplo de cómo se puede conservar una ciudad antigua ligándola a su desarrollo moderno; sería un proyecto con grandeza y digno de aplauso.

Los vastos conocimientos de Justino Fernández no sólo del arte mexicano, sino del arte universal, su fama como crítico de arte, lo atinado de sus juicios, le dieron notoriedad internacional y desde el extranjero se le solicitó ayuda y consejo. En 1961 la entonces Asociación Antropológica de Guatemala demandó la colaboración del crítico mexicano cuando se pretendió reconstruir algunas de las más notables ruinas de Antigua, declarada monumento nacional desde 1944:

. . . Sabedores de su interés por la historia del arte hispanoamericano, no dudamos que le preocupará profundamente conocer acerca de los incesantes atentados que frecuentemente padecen nuestros monumentos históricos y artísticos. . . Nuestra decisión nació como consecuencia de un atentatorio proyecto de reconstrucción de las notables ruinas del templo de San Francisco en Antigua Guatemala, el cual, de realizarse, daría término a una de las ruinas más características de la antigua metrópoli centroamericana, a la vez que marcaría indudablemente, la iniciación de parecidos proyectos en el resto de dicha ciudad. Como parte de una campaña en defensa de dichos monumentos, nuestra entidad ha pensado que el solicitar la opinión de personas cuya devoción y conocimiento sean reconocidos por su autoridad en historia del arte hispanoamericano, ayudaría grandemente a detener este proceso destructivo a la vez que nos proporcionaría valioso apoyo moral. . .

La respuesta de adhesión de Justino Fernández a la Sociedad Antropológica no se hizo esperar:

Quedé enterado —dice— del proyecto para reconstruir las ruinas del Templo de San Francisco en Antigua Guatemala y no puedo menos de lamentar el peligro que existe



Dr. Francisco de la Maza

de que se pierdan los valiosos vestigios de un pasado colonial que a todos nos interesa conservar. No sólo en este caso hay que hacer lo posible porque se conserve un monumento antiguo sino que en general es necesario evitar reconstrucciones en Antigua Guatemala, ya que con tan buen sentido fue declarada Monumento Nacional.

Tarea interminable sería el querer mencionar las intervenciones y opiniones que emitió Justino Fernández a lo largo de su vida y no es ésta la finalidad del presente trabajo, en el que lo único que se pretende es dejar constancia de esa faceta inapreciable de su actividad que tan buenos frutos cosechó para nuestro legado cultural y que Justino Fernández, por su natural modestia, jamás mencionó.

Asimismo es casi imposible el siquiera tratar de reseñar someramente los empeños de Francisco de la Maza como paladín del acervo artístico y cultural de México. La magnitud de su tarea queda resumida en el título de “Francisco el batallador” que le otorgara Jorge Alberto Manrique, epíteto bien ganado, pues De la Maza fue el campeón más decidido, más esforzado, más denodado que ha tenido la obra de arte. Por fortuna Clementina Díaz y de Ovando ha recogido de manera justa y compendiada —en su artículo “Francisco de la Maza, defensor del arte”— la esencia, el imperio que movió a Francisco de la Maza para llevar a cabo algunas de sus más contumaces contiendas.

Al igual que sus antecesores, el historiador y crítico de arte consideró la difusión y conocimiento de la trascendencia de nuestro arte como la mejor manera de defenderlo. Así, en su copiosísima bibliografía dio a conocer: conventos, capillas abiertas, retablos, pinturas, etcétera, resaltando en sus trabajos la historia de los monumentos de muchos sitios de la República, hablando de sus transformaciones y de su deterioro y del abandono en el que la indolencia actual ha dejado a muchos de ellos y a ciudades completas; no perdiendo oportunidad de orgullosamente hacer notar que todavía existían conjuntos monumentales ante los que se establecía la exigencia de permanecer alerta, tal el caso de la ciudad de Guajuato, de la que expresa: ¡Dios siga guardando tu humilde, pero auténtica belleza propia, vieja y barroca, ciudad de Guajuato! (*Novedades*, México en la cultura, 15 de mayo de 1953.)

La cátedra, las conferencias, las excursiones, las explicaciones *in situ*, fueron algunos de los procedimientos utilizados por De la Maza en su loable quehacer, y también es bueno decirlo, la charla cotidiana con sus colegas, no sólo del Instituto de Investigaciones Estéticas sino también con los del Instituto de Antropología e Historia, en el que actuaba como representante de la Universidad Nacional Autónoma de México ante la Comisión de Monumentos Coloniales. Mas para Francisco de la Maza, al igual que para sus homólogos ya nombrados, el medio principal en su constante contienda lo fue la prensa periódica.

De la Maza, hombre libre, sin ataduras políticas ni ligas de camarilla, gritó las verdades sin tapujos ni miramientos. Sus protestas, avaladas por un profundo conocimiento del arte y una reconocida probidad moral, no sólo recibieron buena acogida en los principales diarios de la capital de la República, sino también en los periódicos de la provincia.

El crítico, de espíritu alegre y por puro divertimento utilizó en sus escritos los seudónimos: "Efe de la Eme" o "José de la Cuadra". En esos artículos periodísticos —muchos de ellos bajo el encabezado de "Por el ojo de la aguja"— se advierte un lenguaje agresivo, impetuoso y el empleo de detonantes y agudas adjetivaciones, discurso con el que señaló con índice de fuego latrocinios cometidos o a punto de cometerse. Sus valerosos y no comprometidos juicios, nunca hechos a la ligera y amparados siempre en la verdad íntegra no perdonaron a nadie, las cabezas que debían rodar cayeron, y siempre en defensa de la obra de arte estuvo por encima de amistades y componendas. Cabe aclarar que cuando la lucha exigía una más vigorosa exposición firmó con su nombre de pila esos escritos. De ese modo interesó, movió y conmovió a la conciencia pública.

En "Por el ojo de la aguja" De la Maza oteó desastres, mismos que alguna vez logró impedir; manifestó además su inquietud por la carencia de leyes adecuadas de protección para nuestro todavía magnífico acervo. Atendió y repudió toda clase de contaminaciones visuales, entre otras el cambio del pavimento de piedra en la ciudad de San Luis Potosí por otro de cemento; estuvo en contra de los anuncios comerciales, no sólo de los que atentaban directamente en contra de los edificios de calidad al ser colocados en ellos sin ningún respe-

to, también protestó por aquellos de pésimo gusto y muy ostensibles en los transportes urbanos. Tuvo muchas veces en la mira a la ciudad de Puebla para atender a cualquier desahogado en tan relevante ciudad que reúne variadas y múltiples obras artísticas. La mayoría de estas colaboraciones periodísticas en este rubro en el periódico *Novedades* dieron por resultado resonados triunfos y de ellos sólo quiero destacar la salvación de las pinturas de la Casa del Dean, precisamente en la ciudad de Puebla, único mural de carácter civil del siglo XVI que queda en México y en el que están representados los "Triunfos de amor de Petrarca". Viene a cuento recordar que en América sólo existe otro mural con el mismo carácter en la ciudad de Tunja, en Colombia.

Victoriosa fue además su gestión en la ciudad de Zacatecas, donde resultó decisiva su intervención en el rescate del templo de San Agustín y de la Catedral. Federico Sescosse, zacatecano distinguido y también preclaro y constante defensor de su ciudad relata que Francisco de la Maza logró capturar el interés del pueblo zacatecano, principalmente de quienes deberían decidir la restauración del citado templo de San Agustín, gracias a una serie de conferencias. De la Maza siguió paso a paso las restauraciones de Zacatecas, su precaria salud le impediría regresar, pero desde su lecho de enfermo se preocupó que se hiciera el registro de lo restaurado y las memorias de esa acción. El "Argos vigilante" no cejó en su postura firme e inmovible, su enfermedad no le impidió continuar dando la voz de alarma.

Mencionar a Manuel G. Revilla, José Juan Tablada, Manuel Toussaint, Rafael García Granados, Manuel Romero de Terreros, Justino Fernández, Francisco de la Maza y Felipe García Beraza, así como las aportaciones de reporteros anónimos en periódicos y revistas, no implica de ninguna manera dejar de reconocer una buena pléyade de investigadores, de profesores, de intelectuales que unidos todos en el amplio sentido de conservar nuestro patrimonio existen y existirán siempre en nuestro ambiente cultural. Destaco asimismo la labor prestigiosa que el Instituto de Investigaciones Estéticas lleva a cabo en este terreno, señalado ya, en cuanto que uno de sus objetivos principales es cumplir con la tarea de colaborar en la protección de todo nuestro arte ya sea del pasado o del presente.

Esta apretada síntesis de las polémicas de los protagonistas que velaron para salvar las verdaderas riquezas de nuestro país deja fuera por supuesto el drama que cada uno de ellos tuvo que haber vivido, las desesperaciones y las angustias de una lucha contra el saqueo, la destrucción, el negocio, la falta de sensibilidad y por qué no, la corrupción. Aquí radica quizá ese nuevo concepto de la heroicidad de estos personajes, un minúsculo pero grandioso ejército que entabla la batalla contra conciencias, en su afán de restaurar al hombre en la tradición, de espiritualizar la historia como un concepto de la vida misma, como una santificación de que el pasado alimenta la ética de la humanidad, que la presencia antigua del barro, de la piedra, del metal, colaboran a arquitecturar la vida entera de una nación. Hombres que han hecho de la necedad un positivo valor, de la tozudez un acto heroico, del gesto combatiente un patriotismo. ◇

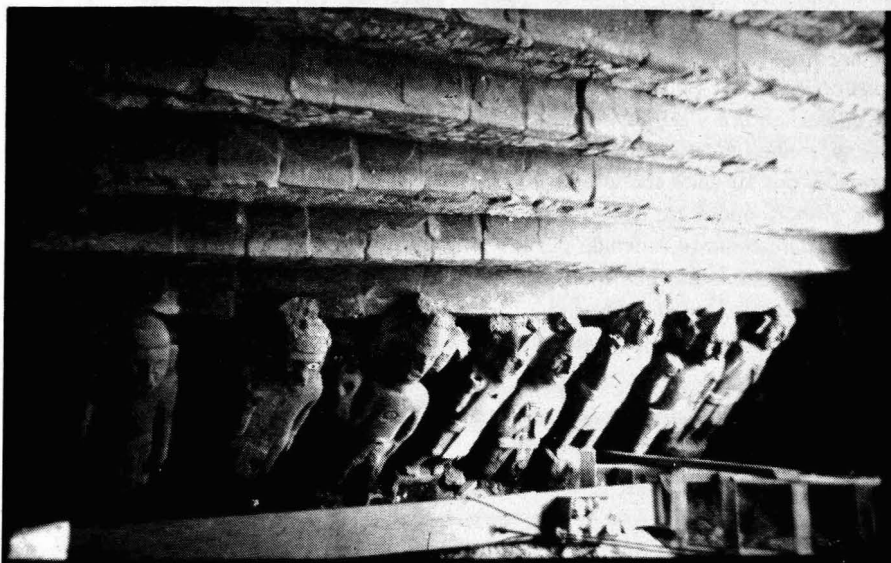
La pérdida del patrimonio arqueológico

Augusto Molina Montes

Son muy numerosas las pérdidas, por causas diversas, del patrimonio cultural arqueológico, tanto de "los bienes muebles e inmuebles, producto de culturas anteriores al establecimiento de la hispánica en el territorio nacional", según lo define el Art. 28 de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972. (No estamos de acuerdo con esta definición pues, como señalaba el Dr. Pedro Armillas, el campo temporal de la arqueología termina ayer; sin embargo el uso y la legislación han hecho casi sinónimos los términos "arqueológico" y "prehispánico.")

La pérdida se inició casi en el momento del contacto con el mundo occidental. Después de la toma de Tenochtitlan, por razones religiosas se inició la destrucción de los "ídolos. . . demonios de mala figura". Durante la toma de la ciudad, por razones militares, y después por razones principalmente políticas, se procedió a la destrucción total de la capital tenochca, para construir sobre sus ruinas la capital de la Nueva España. En el juicio seguido a Cortés, se explica: ". . . acabada de tomar la ciudad de México, quedó tan desbaratada e destruida e asolada, que casi no quedó piedra sobre piedra; e fué necesario facerçe ansí, e que si ansí no se fisiera, que nunca se ganaría. . ."¹

Lo que no fue destruido, seguramente estaba debajo de la superficie de la ciudad, como es el caso de la Coyoixauhqui, descubierta en 1978 en el Proyecto Templo Mayor. El Museo Nacional de Antropología conserva



Templo Mayor. México D.F. Entierro ritual de portaestandartes en las escalinatas de la época III.

varias piezas de la grandiosa escultura azteca pero si hemos de creer a los cronistas, fue relativamente poco lo que se salvó. Zumárraga, en 1531, escribe que se habían arrasado 500 templos y que más de 20 000 ídolos habían sido rotos o quemados.² Hay poca evidencia de destrucción de objetos artísticos en épocas prehispánicas. Por lo general, los monumentos que ya no cumplían con una función social eran "matados" y ritualmente enterrados, como ocurrió con las estelas encontradas en la Estructura A de Xochicalco. En las numerosas reconstrucciones, ampliaciones o superposiciones de los edificios prehispánicos, la destrucción de las etapas anteriores era la mínima necesaria para la construcción de la siguiente superposición. Es significativo el caso de los murales de Cacaxtla que fueron protegidos con tierra cernida al

momento de rellenarse el cuarto donde se encontraban. Es frecuente encontrar que las efigies de personajes representados en estelas y otras esculturas del Área Maya fueron deliberadamente mutiladas en tiempos prehispánicos. Se pensaba que esto era manifestación de vandalismo resultante de rebelión o guerra civil en contra de la aristocracia o en contra de las divinidades representadas en esos monumentos; en la actualidad se considera que estas mutilaciones, las cuales frecuentemente siguen un patrón consistente y regular, son debidas a un ritual de "matar" a la efigie para restarle poder mágico. Después de la Conquista, como apuntamos arriba, se inició la destrucción en gran escala. El caso de Tenochtitlan, arrasado totalmente, no es el único; las canteras de los edificios mayas de Yucatán fueron utilizadas para la construcción de iglesias, haciendas y poblados españoles. También representó una

¹ Orozco y Berra, Manuel. *Historia Antigua y de la Conquista de México*, México, Editorial Porrúa, t. IV, 1960, p. 564.

² García Icazbalceta, Joaquín. *Don Fray Juan de Zumárraga*, México, 1881, p. 311.

pérdida irreparable la quema de valiosos documentos realizada por el obispo Landa en Maní, en 1562. El saqueo que se realizó en estos años fue considerable. Cortés, en su Tercera Carta de Relación, escribió: "Entre el despojo que se hubo en la dicha ciudad había muchas rodela de oro y penachos y plumajes y cosas tan maravillosas que por escrito ni se pueden significar ni se pueden comprender si no son vistas. . . y pareciome que no se debían quintar ni dividir, sino todas ellas se hicieron servir a vuestra majestad."³

Estas piezas, enviadas a la corte española, fueron expuestas en varias ciudades europeas. Durero tuvo ocasión de verlas en Bruselas y admiró su buena factura y su belleza. Otras piezas, menos afortunadas, fueron fundidas por su valor monetario. Esta primera época de destrucción es apenas parcialmente redimida por el celo de los cronistas, como Sahagún o el propio Landa, quienes dejaron valiosas narraciones y descripciones de

³ Cortés, Hernán. *Cartas de Relación de la Conquista de México*, Madrid, Espasa-Calpe, t. II, 1942, p. 48.

lo que habían visto o les había sido relatado.

Durante el siglo XVII y gran parte del XVIII las pérdidas del patrimonio arqueológico se debieron principalmente a la ignorancia, a la incuria y a la falta de interés en las antigüedades mexicanas. La magnífica colección de documentos de Lorenzo Boturini, confiscada en 1743, se dispersó y en gran parte se perdió y, finalmente, cuando fue entregada al Museo Nacional ya había quedado reducida a una pequeña parte de su magnitud original.

Hubo algunos estudiosos de los monumentos prehispánicos, como Antonio Alzate, quien visitó varias de las zonas arqueológicas del país y, entre 1785 y 1791, publicó buenos artículos sobre Xochicalco y El Tajín. También por las mismas fechas, Antonio León y Gama publicó la *Descripción, Historia y Cronología de las Dos Piedras*, con motivo del hallazgo accidental de la Coatlicue y de la Piedra del Sol en la Plaza Mayor de la ciudad de México. Sin embargo, el clima general era de desestima y falta de interés en los restos materiales de las culturas indígenas.

Otra etapa de grandes mermas al patrimonio arqueológico de México se inició con las primeras expediciones a los sitios arqueológicos de los viajeros en el siglo XIX, personas de diferentes nacionalidades y profesiones que recorrieron el país atraídas por lo pintoresco.

La primera expedición "arqueológica" en México se realizó en 1786 cuando el capitán Antonio del Río fue comisionado para explorar el sitio de Palenque, accidentalmente descubierto en 1740. Del Río hizo intensivas excavaciones —con tácticas de artillería, como después diría Eric Thompson— y causó numerosos daños a las estructuras. En su informe, que permaneció olvidado en los archivos hasta que fue traducido y publicado en Londres en 1822, Del Río se jacta de no haber dejado muro sin horadar "ni aposento, corredor, patio, torre, ni pasaje subterráneo sin excavar hasta dos o tres yardas de profundidad, pues ese fue el objeto de mi misión."⁴ Del Río arrancó estucos y retiró varias

⁴ Del Río, Antonio. "Description of the Ruin of an Ancient City, Discovered near Palenque, Londres, 1822, p. 3.



Yaxchilán Chis. Restauración del Edif. 33.1974-75



Dintel 24, procedente de Yaxchilán, llevado por A. Maudslay al Museo Británico

piedras esculpidas que fueron enviadas a Madrid donde se conservan en el Museo de las Américas.

De los numerosos viajeros que a mediados del siglo XIX recorrieron el país sólo mencionaremos al norteamericano John Lloyd Stephens y su acompañante, el arquitecto inglés Frederick Catherwood. Entre 1839 y 1842 realizaron dos viajes por Centroamérica y el sur de México en busca de las ciudades mayas. Sus libros *Incidentes de viaje en Centro América, Chiapas y Yucatán* (1839) e *Incidentes de viaje en Yucatán* (1842) tuvieron un gran éxito editorial y fueron

traducidos a varios idiomas. Por sus acertados comentarios acerca del origen de estos monumentos y por las fidedignas y bellas ilustraciones de Catherwood, se despertó interés universal en la cultura maya. Aunque a Stephens y Catherwood la arqueología maya debe mucho por la descripción minuciosa de sitios hasta entonces desconocidos o poco conocidos, fueron los responsables de lamentables saqueos.

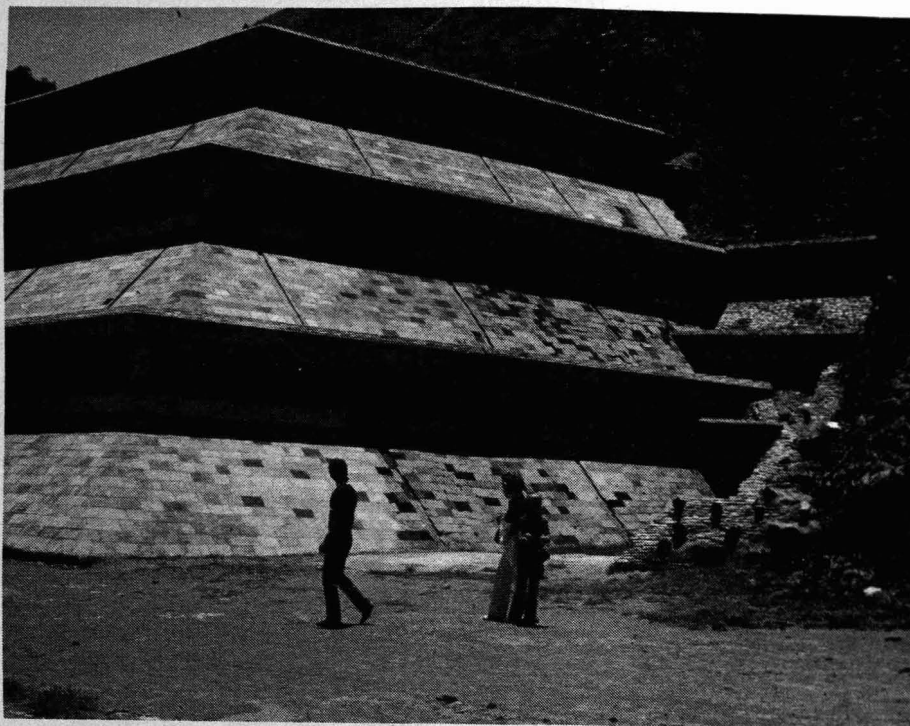
De Uxmal y Kabah se llevaron dinteles de madera, únicos por estar esculpidos, así como varias jambas de piedra. Stephens menciona:

"dinteles. . . curiosos e interesantes, así como la colección de vasos, figuras, ídolos y otras reliquias. . . y una colección de grandes piedras esculpidas" que fueron transportadas a Nueva York.⁵ Aún más lamentable es que casi todas estas piezas se perdieron en 1842 en un incendio, del que se salvaron únicamente dos piezas de Kabah que ahora están en el Museo de Historia Natural de Nueva York. Alfred Percival Maudslay es considerado por muchos como el padre de la arqueología científica de la zona maya, donde trabajó desde 1881 hasta 1894. Su monumental publicación *Biología Central Americana*, contiene precisos textos, dibujos y fotografías, que son fuente de importante información para los estudiosos de la arqueología y epigrafía de la zona. Maudslay desmontó varios de los dinteles, entre ellos el excepcional dintel 24, y los envió al British Museum de Londres, de donde fueron recientemente trasladados al Museum of Mankind.

Debemos recordar, sin embargo, que tanto los objetos coleccionados por Stephens como los dinteles sacados por Maudslay, así como los de muchos otros viajeros e investigadores de esa época, fueron exportados legalmente. En esos años no existía una legislación para evitar esos traslados. Por otra parte, el interés en esas piezas frecuentemente era romántico-anticuario, o científico; raras veces había un interés comercial. Existía, además, el antecedente de múltiples traslados de antigüedades a los grandes museos de Europa y Norteamérica, como fue el caso de los mármoles del Partenón, llevados por Lord Elgin a Londres.

En México, desde 1859, la Sociedad de Geografía y Estadística había propuesto que el gobierno declarase propiedad del Estado los monumentos arqueológicos, pero no fue sino hasta 1897 que se promulgó la ley que los convirtió en propiedad federal y se prohibió comerciar con ellos. Con el dragado del cenote de Chichén Itzá y las excavaciones clandestinas del sitio, llevadas a cabo por Edward Thompson a principios de este siglo, se extrajeron cientos de objetos de oro,

⁵ Stephens, John Lloyd. *Incidents of Travel in Yucatan*, New York, Dover Publications Inc, 1963, p. 103.



Cholula, Pue. Reconstrucción casi total de la Gran Pirámide

cobre, jade y piedra labrada, muchos de gran valor. La mayor parte de estos se conservan en el Museo Peabody de la Universidad de Harvard. Inexplicablemente, no se inició ningún juicio para lograr la reparación de este vandálico saqueo sino veinte años después de que fue perpetrado, aún no se logra, más que en una mínima parte, la devolución de este valioso material. Desde 1960 el saqueo y tráfico comercial que se realizó en gran escala de objetos arqueológicos en sitios mayas de México y Guatemala, existió también en otras partes de Mesoamérica y en la región Andina. No solamente vasijas, figurillas y otras piezas fáciles de transportar, sino hasta grandes estelas de piedra, cortadas en secciones, fueron extraídas de los sitios arqueológicos y enviadas a los comerciantes de antigüedades de Nueva York, Bruselas, Zurich y otras ciudades. El daño causado por este tipo de saqueo no consistió únicamente en la pérdida de los objetos saqueados, tal vez es más grave la destrucción de tumbas y edificios y la pérdida de la evidencia arqueológica que conlleva este tipo de "búsqueda de tesoros". Actualmente la aplicación de leyes proteccionistas y los acuerdos internacionales que se han firmado con algunos países, han logrado disminuir este brutal saqueo, pero aún es muy grande el tráfico ilegal, nacional e internacional, de objetos arqueológicos. El robo de 140 valiosos objetos del

Museo Nacional de Antropología, ocurrido la noche del 24 de diciembre de 1985, es solamente un ejemplo más de este tipo de despojo propiciado por la demanda y correspondiente alza de precio que han tenido estos objetos en los mercados internacionales. Hasta aquí, se han visto las pérdidas del patrimonio cultural producidas por fanatismo, saqueo, robo, anticuarianismo, coleccionismo y aun por interés científico. Hay otras causas, menos claras pero tal vez de mayor importancia, de la pérdida gradual y progresiva de este patrimonio. En este siglo, en las décadas de los cincuentas y sesentas en México, se realizó una exagerada e indebida primacía a la reconstrucción masiva de los edificios prehispánicos, reconstrucción que generalmente ha mermado el valor histórico y aun el estético de estos monumentos. Esta fiebre por la reconstrucción ha desembocado en la creación de escenografías arquitectónicas y arqueológicas como las de Teotihuacan, Tula, Uxmal y Cholula, por mencionar solamente algunas. Contra este tipo de restauraciones ya se habían levantado muchas voces de advertencia y protesta. El restaurador italiano Luigi Crema, desde 1959, había declarado: "Un planteamiento superficial y errado (de la restauración) puede llevar a la destrucción del monumento, es decir, de cuanto en él

hay de auténtico y de vivo. . . para sustituirlo por una fría, si no grosera, obra de reconstrucción."⁶ Poco después, Piero Gazzola había denunciado la "restauración que intenta. . . dar a la obra la apariencia de estar completa. Los resultados así obtenidos son falsos y desastrosos. Son tan falsos, como los métodos antihistóricos de donde proceden son ilegítimos."⁷ La situación llegó a ser tan alarmante que pronto se empezaron a escuchar protestas en contra de la degradación de monumentos y zonas arqueológicas. En las conclusiones del "Primer Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración", celebrado en Churubusco en 1973, se asentó: "Los participantes expresan su condena por la proliferación de obras que, alejadas del espíritu de la Carta de Venecia, falsifican y anulan los valores del monumento, entendido como documento de historia y de arte. Rechazan las equivocadas reconstrucciones como las de Cholula. . ."⁸

En la Primera Reunión Técnica Consultiva, patrocinada por el INAH, la UNAM y la Sociedad Mexicana de Antropología en 1974, se insistió sobre estos problemas y se sentaron algunos principios básicos y recomendaciones para la correcta conservación del patrimonio arqueológico. Las restauraciones posteriores en Yaxchilán, Uxmal, Cobá y otros sitios, fueron realizadas siguiendo estas recomendaciones, con muy buenos resultados. Es de esperarse que los arqueólogos mexicanos seguirán realizando los trabajos de restauración apegándose a normas y recomendaciones nacionales e internacionales.

Otros factores que paulatinamente están mermando el patrimonio arqueológico son la incuria, el vandalismo y, en general, la falta de adecuado mantenimiento. El hecho de excavar un sitio o monumento

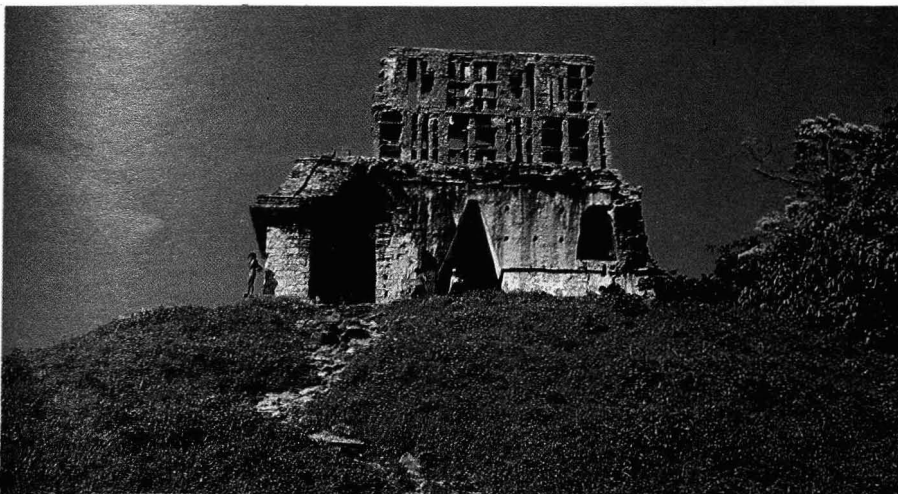
⁶ Crema, Luigi. *Monumenti e Restauro*, Milán, Casa Editrice Ceschi, 1959, p. 35.

⁷ Gazzola, Pietro. *La Restauration des Monuments*, en *La Conservation et la restauration des monuments et des bâtiments Historiques*, Serie Musées et Monuments, XIV. París, 1973 p. 20.

⁸ SERLACOR. *Conclusiones del Primer Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, México, 1973.



Palenque, Chis. Templo de la Cruz. Las excavaciones de Antonio del Rio en 1786 contribuyeron al desplome de la fachada



arqueológico implica, casi siempre, exponerlo a la acción destructora de los elementos naturales, especialmente cuando éstos se combinan con la contaminación ambiental para producir efectos tan perjudiciales como la "lluvia ácida." Adicionalmente, al sacar a la luz un monumento y hacerlo accesible a los visitantes, se aumenta considerablemente el riesgo de vandalismo y de deterioro por el desgaste normal del turismo. Esta grave situación no es exclusiva para México; recientemente un experto en la conservación de las antigüedades egipcias declaró que, de no tomarse medidas urgentes, en menos de 200 años se perderá la mayor parte del patrimonio monumental arqueológico a lo largo del Nilo.

Por todo esto, la excavación de un monumento arqueológico lleva implícita la obligación de una inmediata restauración y de la conservación por tiempo indefinido. La conservación, protección y vigilancia de zonas es costosa y los presupuestos asignados a estas actividades son muy inferiores a lo necesario. Se han presentado ya propuestas para que, salvo las necesarias para rescate y salvamento, no se efectúen más exploraciones en monumentos arqueológicos en tanto no se cuente con los elementos técnicos, humanos y materiales para asegurar la adecuada conservación de los sitios. El problema no tiene una solución fácil, menos aún con la actual situación económica del país. Es de desearse, sin embargo, que el concepto de "Patrimonio Cultural" que se está desarrollando y difundiendo rápidamente, permita tomar en cuenta las recomendaciones de la UNESCO: "Los Estados Miembros deberían dar una nueva orientación a su acción en esta esfera, a fin de que no se considere a los monumentos, conjuntos y lugares como un freno a la expansión nacional sino como un factor determinante de esta expansión. . . En numerosas regiones del mundo la satisfacción de las necesidades materiales del individuo puede parecer más urgente que la satisfacción de sus necesidades culturales. Sin embargo, debería recordarse a este respecto que el valor económico y social del patrimonio es considerable."⁹ ♦

⁹ UNESCO. *Reglamentación Internacional de la Protección de Monumentos, Conjuntos y Lugares*, París, SHC/MD/17 UNESCO, 1971.

La destrucción del Arte Prehispánico a través del tiempo

Beatriz de la Fuente

Dedicada a historiar el arte prehispánico, mi intención en el presente ensayo es mostrar los daños y las pérdidas de las obras del arte, bajo una luz, acaso, diferente: mostrando cómo las culturas tienen modos propios de alterar y destruir esas obras a través del tiempo. Dicho de otra manera, en los tiempos que corren tenemos modos particulares de agredir a los objetos de arte; en tiempos anteriores había otros, diferentes de los actuales, y aun en los más antiguos de que tenemos noticia, también se modificaban y aniquilaban de modo distinto.

En todos los tiempos se encuentran razones de orden religioso, político y social que explican los actos que lesionan los objetos de arte; ello no significa que hoy día se justifiquen tales actitudes. En efecto, ninguna razón sería plenamente aceptada; el resguardo y respeto que las obras de arte merecen, deben ocupar un lugar fundamental en la educación y en la conciencia cívica de los mexicanos.

Modos de alterar y destruir en tiempos prehispánicos

Señalaré, con algunos ejemplos, modos principales de modificar y de dañar obras de primerísimo interés artístico y cultural; modos determinados, de alguna manera, por las conductas religiosas y sociales de distintos tiempos históricos.

Los pueblos antiguos crearon edificios, esculturas, pinturas, terracotas y otros objetos, —hoy día los llamamos arte— y con el tiempo los destruyeron o los transformaron tan radicalmente que es imposible reconocer, a menudo, su figura original.

El hombre inventa y realiza, pero después de algún tiempo modifica o

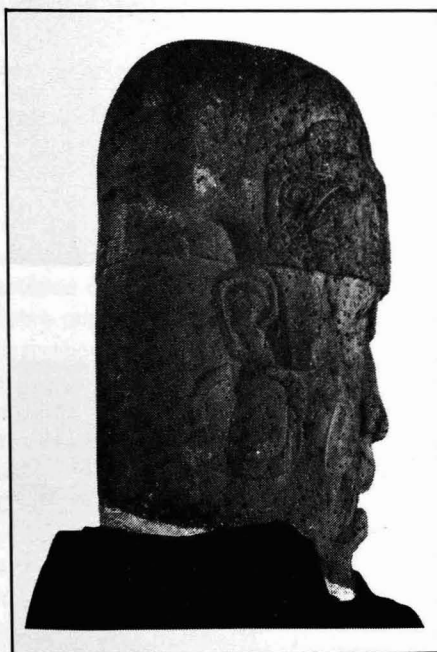
aniquila sus creaciones. Es un fenómeno cultural de dimensión universal y los que forjaron el arte de Mesoamérica no fueron ajenos a él. Es posible que los modos de hacerlo hayan tenido cualidades distintivas como las tuvo la misma cultura mesoamericana.

Es de todos conocido que las edificaciones del antiguo mundo prehispánico se alteraban al transcurrir las décadas y las centurias. Así, se expandían en parte o totalmente, se corregían secciones completas y, en no pocas ocasiones, nuevas estructuras ocultaban a las más viejas.

La regularidad de tales alteraciones ocurría cuando accedía al poder un gobernante, o en caso de conmemorar algún hecho mítico o histórico, o a manera de recordar el transcurso del tiempo cíclico. El hecho concreto, una manera iconoclasta de dar nueva

imagen a las edificaciones, era practicado en todos los rumbos y tiempos de Mesoamérica. Ahora bien, fenómeno similar se ha observado en pinturas murales, en donde capas sucesivas cubrían las antiguas con nuevas escenas e imágenes. A veces el repintado no cubría la totalidad del muro; se cambiaban sólo ciertas partes. Interesa señalar que la iconografía, o sea la temática de la escena, podía ser de naturaleza completamente distinta a la que quedaba cubierta. Así, en ocasiones, imágenes novedosas sustitúan a las conocidas previamente. Es el caso de los murales de Las Higueras en Veracruz.

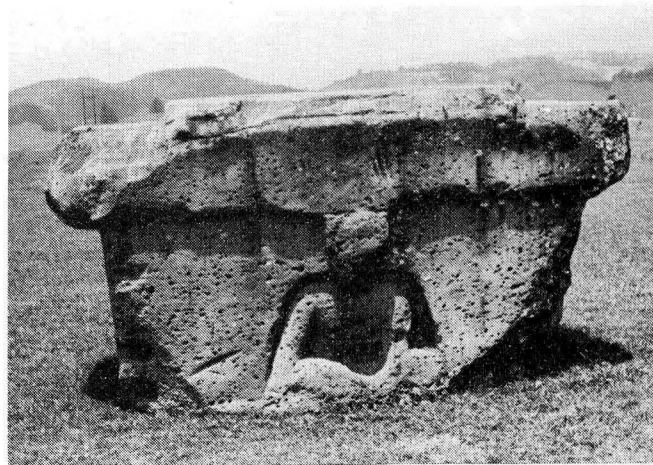
Por lo anterior, es legítimo suponer que el fenómeno de alteración de la forma primaria se haya dado asimismo en imágenes esculpidas o relevadas; por ahora son pocos los ejemplos que sirven de testimonio indudable a tal faceta del fenómeno iconoclasta. Me referiré a uno que ha sido motivo de reciente investigación por parte de James B. Porter, del Departamento de Antropología de la Universidad de California en Berkeley (cuya copia mecanografiada me fue enviada en diciembre de 1988 por el profesor John A. Graham). La importancia y proyección de la investigación de Porter es, ante todo, un llamado de atención para futuras investigaciones en arte prehispánico y para las interpretaciones que de ellas se deriven. Porter, después de cuidadoso examen de las Cabezas Colosales 2 (en el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México) y 7 (en el Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana en Xalapa) percibe la presencia de una especie de arcos a la altura de las orejas del lado derecho de cada cabeza. Nota, además, que esos



Cabeza Colosal 2 de San Lorenzo, Veracruz. Museo Nacional de Antropología, México

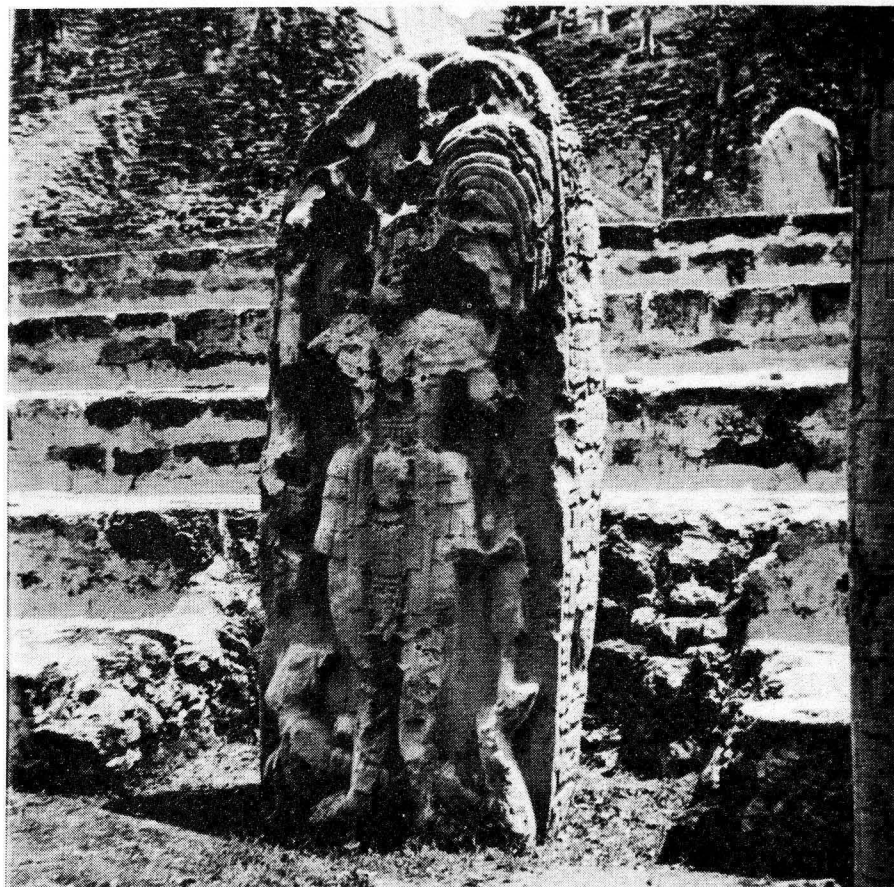
arcos fueron tallados con anterioridad al resto de los rasgos faciales; también observa que si las mencionadas cabezas colosales se apoyaran sobre lo que ahora se mira como su plana vista posterior, dichos arcos estarían a la altura superior de la moldura curva que enmarca los nichos en los "altares" olmecas (Lám. 1). Estos últimos son monumentos con forma de cubos o de prismas rectangulares, en cuya vista frontal se representó una figura humana que emerge de un nicho. Sus observaciones las extiende a otras cabezas colosales procedentes de San Lorenzo, Tres Zapotes, Cobata y Abaj Takalik, y concluye que, con excepción de la número 2 de Tres Zapotes, la número 1 de Cobata, y la número 8 de San Lorenzo, todas fueron "altares", antes de ser cabezas colosales. Así, se explica que todos los "altares", exceptuando el número 4 de La Venta, estén fracturados de las esquinas: se encontraban en proceso de ser tallados para convertirse en cabezas colosales (Lám. 2).

Ahora bien, esta hipótesis esclarecería, entre otras cosas, que la característica parte posterior plana de las cabezas colosales debe su forma a que fue, con anterioridad, la base de los "altares"; ilustraría también acerca de la forma general de las cabezas, "redondeada" en unas, "alargada" en otras, como consecuencia de la forma previa del altar; de cubo o de prisma rectangular. Ciertamente que la modificación de imágenes que hoy nos parecen fundamentales para comprender a los olmecas, debió obedecer a graves razones culturales que aún no se explican con claridad. ¡Cambiar figuras humanas que salen de un nicho tallado al frente de enorme bloque geométrico, por individuales rostros en cabezas colosales! Semejante acción implica ideas que la sustenten y esfuerzo humano de respetable magnitud. El investigador Porter analiza varias de las interpretaciones que se dieron y se han repetido incuestionablemente sobre los hallazgos de muchas esculturas olmecas mutiladas; interpretaciones basadas, principalmente, en teorías socioeconómicas del momento. El asunto, llamado por los especialistas "mutilación intencional", suponía que las fracturas en los monumentos olmecas eran resultado de violentas revoluciones (Stirling, 1940:334; Heizer, 1960:220 y Coe, 1967:25,



2

"Altar", Monumento 14 de San Lorenzo, Veracruz. Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana, Xalapa. (La rotura de las esquinas del bloque prismático rectangular se debe, según el investigador Porter, a que estaba en proceso de ser nuevamente tallado para convertirse en Cabeza Colosal)



3

1968:63). El mencionado investigador no acepta que la forma artística —la vista posterior plana de las cabezas—, se explique como resultado de elementales conocimientos técnicos e incipiente estructura social; así, rechaza las hipótesis que buscan la razón en la dificultad tecnológica para el transporte de la piedra y, por lo mismo, en el corte más simple, que requería menor esfuerzo, de la roca natural. La única explicación relativamente aceptada por Porter es la del antropólogo David C. Grove, quien en un trabajo suyo publicado en 1973, acerca de los "altares" olmecas, sugiere que éstos fueron inicialmente

tronos, verdaderos asientos de los gobernantes. Porter considera, con base en dicha suposición, la posibilidad de que cuando los dichos "altares" se convertían en objetos obsoletos, por ejemplo, cuando fallecía el gobernante que lo utilizaba, se labraban de nuevo para transformar rotundamente su apariencia anterior. Así, se convertían en monumentos funerarios: eso serían las cabezas colosales. ¡De tronos de gobernantes a monumentos funerarios que perpetuaran sus efigies! Me he detenido comentando la parte medular de la investigación de Porter porque pone de manifiesto aspectos esenciales sobre el significado de la



5

Máscara olmeca de jade, forma parte de una figura con brazos de piedra verde y tocado de oro con joyas dentro de un nicho de oro y plata esmaltados. Objeto suntuario realizado en el siglo XVIII. *Schatzkammer der Residenz, Munich, Alemania*

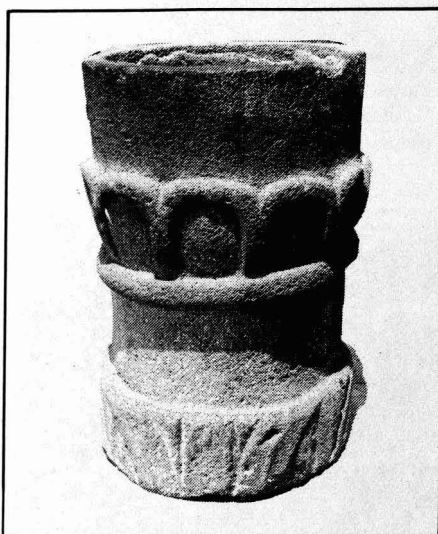
alteración de las imágenes en la estatuaria olmeca. Mencionaré los que me parecen de mayor trascendencia: a) la posible extensión en Mesoamérica de una costumbre que consistía en cambiar imágenes, una o varias veces, según razones de orden religioso, político y social; b) la pérdida de la memoria original y con ello la incapacidad de recuperar el significado primordial; c) la falta de talento actual para ver las imágenes, al negar la posibilidad de que fueran esculpidas con apariencia distinta de la que muestran, y d) la debilidad de las hipótesis interpretativas, estructuradas con base en lo que se mira en las imágenes. Estas son algunas de las inquietudes que me ha suscitado, de momento, la investigación del antropólogo norteamericano, en relación con las mutaciones que en tiempos prehispánicos sufrieron las obras de arte. No han de ser pocas las lecturas equivocadas de lo que dicen y significan las imágenes artísticas de los antiguos; ¡cuántas especulaciones carentes de fundamento se habrán repetido sin cuestionarlas! Todo ello porque las obras de arte, el vehículo principal de comunicación con nuestros antepasados precolombinos, fueron transfiguradas por sus mismos creadores.

De modo distinto, tal vez por causa diferente, pero como fenómeno iconoclasta de tiempos prehispánicos, es la destrucción de rostros en estatuas de gobernantes (Lám. 3). Conocido desde hace tiempo, se aprecia en muchísimos monumentos mayas: estelas, dinteles, lápidas, tableros y demás objetos conmemorativos en el universo maya clásico. El fenómeno, de implicaciones religiosas y políticas, se manifestó destruyendo el rostro o mutilando la cabeza de la figura humana y nunca se restituyó; por ello numerosas efigies aparecen sin rostro o decapitadas. Parece legítimo suponer que destruir el rostro implicaba el aniquilamiento del poder histórico, religioso y sobrenatural que la figura simbolizaba. El fenómeno alcanzó distantes rumbos de Mesoamérica y tiempos diferentes, pero se ha encontrado de manera obsesivamente reiterada entre los mayas del periodo clásico. Es difícil asumir, por ahora, una cabal comprensión de imágenes mutiladas o transfiguradas; su interpretación

cultural puede desviarse radicalmente de su significado inicial. Pero es de primerísima importancia recordar que los habitantes de Mesoamérica destruían parcial o totalmente las obras que construían y que sujetaban a sus imágenes, pintadas o esculpidas, a radicales transmutaciones.

Modos de alterar y destruir en tiempos novohispanos

Éstos se inscriben también en un fenómeno iconoclasta, aunque la manera de reformar las imágenes



Sección de columna en forma de serpiente convertida en pila bautismal en tiempos coloniales. Procede de la Pirámide B de Tula, Hidalgo. Museo Nacional de Antropología, México

obedezca a razones completamente distintas de las del mundo prehispánico. Cuando la obra antigua no había sido destruida, se mutaba su apariencia y su destino. Es bien sabido que las piedras de demolición de pirámides y otras edificaciones precolombinas fueron utilizadas para construir iglesias, palacios y conventos de los portadores de la nueva cultura. Ciertas imágenes que se salvaron de ser aniquiladas sufrieron cambios en su figura y en su uso. Esto ocurrió, de modo principal, poco después de la Conquista y durante el siglo XVI; casos excepcionales son de avanzados tiempos coloniales.

Algunas pilas de agua bendita en iglesias católicas edificadas por los misioneros son de indudable factura indígena y con motivos iconográficos prehispánicos; entre ellas se cuentan la del convento de Otumba y la de la capilla de Apasco en el estado de México, así como las de Huejotzingo,

Tecali y Huatlahuaca en el estado de Puebla. Algunas, que pueden haber sido talladas por los indígenas en tiempos novohispanos, se inscriben en el estilo llamado tequitqui o indocristiano; otras, las que ahora interesan, fueron transfiguraciones de objetos de piedra prehispánicos. Un ejemplo incuestionable es la sección de columna serpentina procedente de la ciudad tolteca de Tula, Hidalgo (Lám. 4), hoy día en el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México. Es posible, por la semejanza que tiene con otras que estuvieron colocadas en la parte superior de la Pirámide B, que haya formado parte del mismo conjunto alineado que constituía el pórtico. Los canteros de tiempos novohispanos la ahuecaron para convertirla en pila bautismal y como tal funcionó en una iglesia de Tula hasta que se la trasladó al museo.

Un objeto del todo distinto al ejemplo anterior, y único en el mundo, es el de una máscara olmeca de jade que forma parte de un objeto suntuario elaborado en el siglo XVIII y que actualmente se exhibe en la Schatzkammer der Residenz in Munich, Alemania (Lám. 5). Según opinión de quienes lo han estudiado, ha sufrido dos alteraciones: la primera en época mexicana (dos siglos después de que fue labrada), cuando se le quitó una cresta transversal sobre la cabeza y se le incrustaron ojos de ónix fileteados de oro. La segunda mutación ocurrió después de su llegada a Europa, antes de 1611, cuando pasó a formar parte de la colección de Albrecht V de Bavaria: un artesano se inspiró y la completó con cuerpo y brazos de una piedra verde semejante al jade, la montó en rico nicho de oro y plata esmaltados en vivos colores, le puso diadema enjorada y le figuró una especie de capa a la manera oriental. De tal suerte que la primitiva imagen olmeca se convirtió, dos mil quinientos años después de ser tenida como obra sagrada, en objeto de lujo para ser admirado por la nobleza europea. Conviene recordar, también como pieza excepcional, la cruz relicario de oro y esmeraldas que se apoya sobre un cráneo mexicana de cristal de roca. Pertenciente a una colección particular de la ciudad de México, la cruz fue realizada en el siglo XVII y el cráneo es del siglo XV. El significado de esta pieza es distinto de la anterior, y esencialmente religioso: la cruz



6 Estela 2 de La Venta. Parque Museo La Venta, Villahermosa, Tabasco. Fotografía tomada en 1972, antes del tratamiento de limpieza y conservación



7 Estela 2 de La Venta. Parque Museo La Venta, Villahermosa, Tabasco. Fotografía tomada en mayo de 1988, después del tratamiento



8 Réplicas de los Monumentos 77, 19 y 75 (de izquierda a derecha) en el Parque Museo La Venta, Villahermosa, Tabasco. Fotografía tomada en mayo de 1988

cristiana aplasta el símbolo pagano. En suma, algunos objetos de arte antiguo fueron modificados en su aspecto y en su uso por factores religiosos, políticos y sociales: era necesario expresar las ideas católicas procedentes del Viejo Mundo. Para ello, cuando no se hacían obras nuevas, se utilizaban las ya existentes cambiando su fisonomía y su suerte. Ciertas piezas excepcionales se transformaron, por su naturaleza de piedras preciosas, en objetos decorativos.

He mencionado la suerte de objetos que sobrevivieron a la devastación de la Conquista; sin embargo, es imprescindible dejar constancia de la

destrucción irreparable de millares de otros más: esculturas, pinturas, terracotas, piezas de orfebrería y de piedras preciosas que desaparecieron. En los afanes y las luchas propias de la Conquista, se aniquilaron incontables obras creadas por los indígenas mesoamericanos. A ellos se debe buena parte de la destrucción de nuestro arte antiguo.

Modos de alterar y de destruir en tiempos modernos

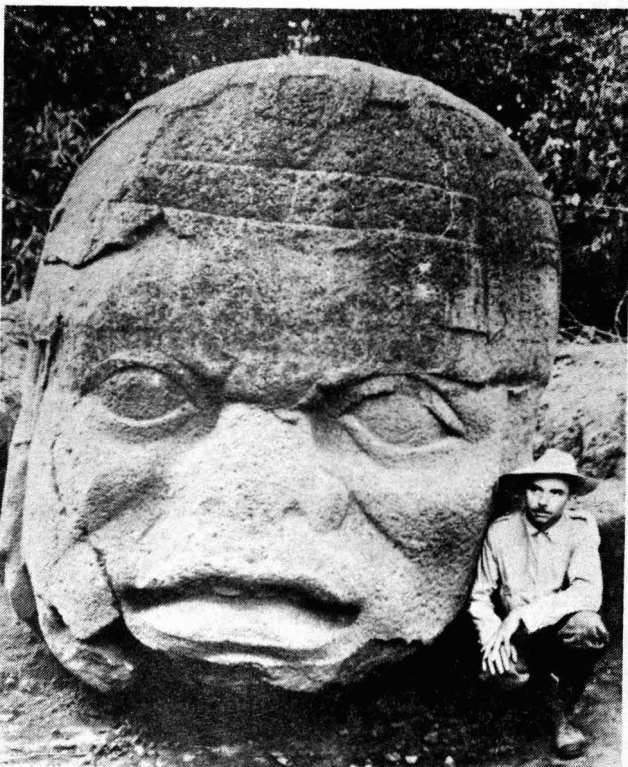
Desde finales del siglo XVIII, pero sobre todo durante el siglo XIX, el cambio de percepción visual hacia

objetos creados por culturas no occidentales, trajo la lenta pero progresiva aceptación de éstos como obras de arte, lo cual produjo otros modos de cambiar el arte del antiguo universo prehispánico. Ello se debió a que los objetos fueron codiciados por los coleccionistas y los museos de diferentes partes del mundo; se inició así el saqueo de sitios y monumentos arqueológicos.

Ciertamente las colecciones de arte son de fundamental importancia en el desarrollo cultural del mundo moderno. Entre las acciones sustantivas de los museos y colecciones actuales están las de preservar, conservar y restaurar las obras de arte, así como de su conocimiento y clasificación. El estudio de las obras de arte, conservadas en tales sitios, ha sido factor fundamental en el desarrollo de la historia del arte. La tendencia actual es reunir toda la herencia artística del mundo en museos y colecciones, exceptuando la arquitectura y ciertas obras que permanecen *in situ*, y exhibirlas de acuerdo con determinados conceptos museológicos. En virtud de sus funciones culturales, científicas y sociales, los museos tienen las mismas finalidades para las artes visuales que las bibliotecas para la literatura y la ciencia.

La historia de la colección de obras de arte data, en el Viejo Mundo, desde tiempos egipcios, con inventarios y registro de objetos; las consecuencias a que me refería más arriba han sido también registradas: Asurbanipal transportó, como botín de guerra, dos obeliscos y 32 estatuas de Egipto y de Susa que fueron exhibidos cerca de una puerta de la ciudad de Asur. Siete siglos después, una colección palaciega, formada por diversos objetos procedentes de distintos rumbos del Medio Oriente, engalanaba la residencia del rey Nabucodonosor. Y así la historia del coleccionismo prosigue en Grecia, Roma, la Edad Media y alcanza importancia cimera con el Renacimiento. El humanismo inspiró profunda renovación al coleccionismo, el estudio de la antigüedad clásica adquirió valor educativo y con ello la adquisición de objetos que propiciaran su conocimiento. El incremento del coleccionismo de arte durante los siglos XVI y XVII fue una manifestación de la nueva clase media. Surgió la personalidad del coleccionista

9



10

amateur, quien adquiría arte por prestigio social, inversión segura y gozo personal. El *virtuoso* del siglo XVI fue sustituido por el *dilettante*. El aumento y enriquecimiento de las colecciones trajo consigo su inventario y catalogación. Para el siglo siguiente, sólo las listas de enormes catálogos de objetos de arte conservados en Inglaterra dan idea de la riqueza que acumulaban las colecciones privadas; en esta centuria la burguesía francesa determina el gusto del coleccionismo y así lo impone en la corte. Las grandes colecciones y los museos, aunque motivo de orgullo nacional, eran privados, y su acceso al público estaba sumamente restringido. La mayor parte de los grandes museos, establecidos

desde antes el siglo XVIII, adquirió su carácter público a raíz de la Revolución Francesa; cuando en 1793 el gobierno revolucionario de Francia nacionalizó los bienes de la corona y dio al Louvre el nombre de Museo de la República. El crecimiento de los museos públicos ha ido a la par de las colecciones privadas, a las razones sociales de estas últimas: a la distinción y el despliegue de riqueza, se añade la inversión lucrativa. La expansión del gusto y la codicia en objetos pertenecientes a culturas ajenas a la europea, como la de Mesoamérica, se debe, en buena medida, a los viajeros que recorrieron tierras exóticas y dejaron constancia de ellas en sus amenos textos y en atractivas



11

Cabeza Colosal 4 de La Venta en Parque Museo La Venta, Villahermosa, Tabasco. Fotografía tomada en mayo de 1988. (Nótese el deterioro del tallado de la piedra, aun después del tratamiento de 1985-86)

Réplica del Monumento 5. llamado "La Abuela" (a la izquierda el original, a la derecha el duplicado) en el Parque Museo La Venta, Villahermosa, Tabasco. Fotografía tomada en mayo de 1988.

Cabeza Colosal 4 de La Venta junto a su descubridor M.W. Stirling en 1940. Parque Museo La Venta, Villahermosa, Tabasco.

ilustraciones: dibujos y fotografías de sitios y monumentos arqueológicos. Así las cosas, surgieron multitud de interesados en formas de arte distintas a las entonces conocidas y vieron con enorme entusiasmo, a partir del siglo XIX, las obras de los pueblos antiguos. Por ello, se convirtieron prontamente en piezas solicitadas para formar parte de colecciones y museos de prestigio. He planteado aquí el fenómeno cultural del coleccionismo y de los museos, porque viene a cuento ahora, ya que me interesa señalar dos de sus aspectos. Uno, positivo, es que resguarda el objeto artístico y permite su estudio pormenorizado; otro, negativo, consiste en que alienta y en muchos casos propicia la sustracción de objetos de arte de su sitio original, causando con ello graves daños para el conocimiento de la cultura que lo creó. El coleccionismo alcanzó el Nuevo Mundo muy tardíamente, para fortuna de nuestras obras de arte prehispanicas; durante los siglos de la Colonia, el volumen de piezas que salió de nuestro país, tras los envíos que siguieron inmediatamente a la consumación de la Conquista, fue, relativamente, muy escaso. No había interés ni comprensión hacia nuestro arte antiguo. Sin embargo, a partir del

cambio en la percepción visual, una vez que las obras no europeas fueron aceptadas como objetos artísticos y se difundieron a través de libros e, ilustraciones de las piezas fabricadas por los antiguos, dio principio la adquisición de tales objetos. Así, el coleccionismo de piezas prehispánicas y el concepto de "museo" son producto de los tiempos modernos. Los afanes coleccionistas se cumplieron, con creces, cuando se llevó a cabo el cuantioso robo al Museo Nacional de Antropología la noche del 24 de diciembre de 1985.

Otros modos en que la modernidad ha alterado y dañado la herencia artística, tienen que ver con la intemperización de las piezas, la contaminación ambiental y la presencia humana y animal, la cual usa y abusa de los sitios y monumentos arqueológicos. Pondré a continuación algunos casos a manera de ejemplo de lo antes dicho. Cuando se realizaron los hallazgos de los principales monumentos olmecas de piedra, entre los años treinta y los sesenta, éstos fueron trasladados, en su gran mayoría, al Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana en Xalapa y al Parque Museo de La Venta en Villahermosa. El atractivo de ambos museos consistía en que las piezas se exhibían a la intemperie, de acuerdo con la falsa idea romántica de reproducir su medio ambiente original. No se tuvo en cuenta que los monumentos perduraron porque estuvieron enterrados por cerca de dos milenios, y que traerlos de nuevo a cielo descubierto, bajo calores

intensos, lluvias despiadadas y otros efectos causados por insectos que anidaban en sus resquicios y musgos y líquenes que crecían desmesuradamente iba a acelerar, como en efecto ocurrió, en unos cuantos años, su irreversible destrucción. Por suerte, los monumentos de Xalapa se albergaron bajo techo en el Nuevo Museo de Antropología, e inclusive tres cabezas colosales que yacían en su lecho de origen, en tierras olmecas de San Lorenzo, fueron desenterradas y hoy día engrandecen, con su presencia, dicho museo.

El Parque Museo La Venta en Villahermosa no corrió con la misma fortuna; las piezas ahí permanecen y las acciones por preservarlas se han suspendido.

A partir de junio de 1985 se inició un Proyecto de Restauración y Conservación de los Monolitos Olmecas, mismo que se dio por terminado en mayo de 1986. A todas las esculturas se les aplicaron varios lavados con solventes para eliminar la microflora y la suciedad depositada a lo largo de los años; posteriormente se les cubrió con polietileno para evitar contacto directo con lluvias y humedad y como parte final se les barnizó con varios repelentes a base de silicón (Lám. 6 y 7). Las piezas lucían como nunca antes, la piedra adquirió matices rosados; alcancé a percibir fracturas, que fueron pegadas, quién sabe cuando, que antes no distinguí; esa importantísima parte de la herencia olmeca estaba atendida. Además se

estaban fabricando, con gran esmero, réplicas de las piezas originales (Lám. 8 y 9); supuse que su destino era el de sustituir las originales.

Cuando visité, en mayo de 1988, por invitación del Instituto de Cultura de Tabasco, el Parque Museo en Villahermosa, había ya un número considerable de réplicas y las piezas originales aún mostraban buenas condiciones; se me informó entonces de que no se les había vuelto a dar ningún tratamiento de limpieza y de conservación. Hoy día tengo noticia que no se ha hecho nada más; carezco de información acerca del número de réplicas que fue a parar al museo de sitio de La Venta, y los originales están, una vez más, expuestos a los efectos devastadores de la intemperie. Para que el tratamiento sirva, debe de ser aplicado con regularidad (Lám. 10 y 11). Lo ocurrido en el Parque Museo es un ejemplo, entre otros, de cómo nuestras obras de arte están sujetas a los vaivenes sexenales. No hay programas que se continúen y según el interés del momento, los objetos y los sitios se cuidan o se abandonan. En esta última situación, a pesar de que se llevan, o se llevaban hasta hace poco, trabajos arqueológicos, se encuentra la afamada capital de los toltecas, Tula, en el estado de Hidalgo. Mi última visita fue a mediados de 1988 y guardo de ella una tristísima impresión. No había boletos para cobrar la entrada y, al decir de los guardianes, hacía meses que las autoridades correspondientes no los enviaban; por esa misma razón el museo del sitio permanecía cerrado. Durante las horas que estuve ahí, llegaron varios autobuses con turistas extranjeros que recorrieron la zona arqueológica a su antojo, sin pago de cuota, dejando huellas de su estancia a través de bolsas de plástico esparcidas por doquier, restos de alimentos y demás desperdicios de esa clase indeseable de visitantes que no muestran ningún respeto por el lugar. Fotografiaron a su arbitrio y cuando yo regresaba, al caer la noche, algunos fotógrafos más avezados en el oficio continuaban su labor con grandes "flashes" y, desde luego, sin el permiso necesario para ello. Además de esta poco edificante experiencia, me percaté de la velocidad con que avanza el deterioro de los relieves, sobre todo los de los tableros



Lápida con la representación de un coyote en actitud de caminar, en la Pirámide B de Tula, Hidalgo



Figuras 10 y 11 (de izquierda a derecha) de la banqueta noroeste del vestíbulo 1, Pirámide B, llamada "Friso de los Caciques", Tula, Hidalgo. (Nótese el desgaste causado por los efectos de la intemperie y las partes blanquecinas que se deben al cemento volátil impregnado)

de la Pirámide B (Lám. 12) y los de las banquetas (Lám. 13), debido, en buena medida a que la deleznable calidad de la toba volcánica en que están labrados favorece la contaminación de las cementeras. El cemento volátil fragua en la piedra, le impide respirar y la carcome rápidamente. En pocos años, lo que todavía se advierte del arte escultórico de Tula será irreconocible y Atlantes, pilares con relieves, frisos, tableros, banquetas y otras esculturas serán objetos informes cubiertos por la capa blanquecina del cemento.

Comprendo que es tarea costosísima para el país, sobre todo en los momentos actuales, asignar presupuestos suficientes para la conservación de las obras de arte de los antiguos mexicanos; sin embargo, hay acciones de poco costo y, en especial, programas educativos que se pueden y se deben realizar. Si en el Parque Museo no se continúa con el mantenimiento de los monumentos ni se hacen más réplicas, se pueden guardar los originales bajo modestas palapas. Espero que el cobro de cuota en Tula se haya regularizado y que se tomen algunas medidas de salvación para sus esculturas y relieves. Sé que es imposible techar toda Tula, pero tal vez se logren rescatar todavía relieves y esculturas, trasladándolos a un sitio techado.

En resolución, he señalado ciertos modos en que la modernidad ha contribuido a la metamorfosis y

aniquilamiento de las obras de arte de nuestros antepasados indígenas: el coleccionismo, eficaz colaborador del saqueo, la intemperización y la contaminación ambiental como agentes seguros de agresión; también hice mención del abuso destructivo del hombre en una zona arqueológica. He puesto, a manera de ejemplos, aquellos que me son familiares por la naturaleza de mis trabajos; se podrían extender a límites tal vez insospechados. Los tiempos modernos han contribuido también a la mutación y al destrozo de las obras producidas por esos grandes creadores de cultura que están en los cimientos de nuestro propio ser.

Me he ocupado de los modos como el hombre ha transfigurado y aniquilado las obras en tiempos prehispánicos y en tiempos coloniales para procurar entender sus razones. Por otra parte me interesaba ubicar el fenómeno iconoclasta dentro de su contexto universal. También he abordado modos de destrucción en los tiempos modernos; las causas se aprecian del todo diferentes a las de tiempos anteriores. Se confunden razones de lucro, de indiferencia, con otras de orden cultural como en el caso de los museos. Y ahora, como nunca antes, la situación parece incomprensible; no hay explicaciones válidas de orden religioso, político y social. La aclaración primordial es la falta de educación. Sólo el ejercicio de la educación podrá salvar nuestra herencia prehispánica.

Es indispensable que a quienes les corresponde guardarla, cumplan ese compromiso fundamental que tienen con el país. ♦

Referencias bibliográficas

- Coe, M.D., "San Lorenzo and The Olmec Civilization", en *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, E. Benson ed., Washington, 1968.
- Coe, M.D. y R.A. Diehl, *In The Land of The Olmec*, Vol. 1, The Archaeology of San Lorenzo Tenochtitlan, University of Texas Press, 1980.
- Easby, E.K. y J. Scott, *Before Cortes, Sculpture of Middle America*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1970.
- Fuente, B. de la, *Escultura Monumental Olmeca*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1973.
- Fuente, B. de la, "El rescate de las esculturas olmecas del Parque Museo La Venta" en *Universidad de México*, núm. 428:34 y 35, sept., 1986.
- Fuente, B. de la, et. al., *Escultura en piedra de Tula*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1988.
- Heizer, R.F., "Agriculture and The Teocratic State in Lowland Southeastern Mexico" en *American Antiquity*, Salt Lake City, 1960.
- Murray, D., *Museums: Their History and Their Use*, 3 vols., Glasgow, 1904.
- Porter, B.J., "Olmec Colossal Heads as recarved Thrones: Mutilation, Revolution and Recarving" Copia mecanoscrita con fecha de 1989.
- Salmon, P., *De la collection au musée*. Brussels, 1958.
- Stirling, M.W., "Great Stone Faces of the Mexican Jungle" en *National Geographic Magazine*, Vol. LXXVIII, Washington, 1 = 1940.

Las fotografías 2, 3, 6, 7, 8, 9 y 11 son de Beatriz de la Fuente; las 4, 12 y 13 son de Pedro Cuevas; la 5 es de la *Schatzkammer der Residenz* en Munich, Alemania, y las 1 y 5 son tomadas de libros.

Voces de la Revolución Francesa

Si los días heroicos iniciados en 1789 trascendieron las fronteras de Francia para cambiar la mentalidad de Occidente, al grado de que aún en nuestro tiempo prolongamos las conquistas de esa primera gran revolución moderna, la consagración del presente, la invención constante de nuevas concepciones del hombre y de la vida, se manifestaron en una literatura militante, donde el vigor y la elocuencia se alían al sólido pensamiento ilustrado y al desmedido culto a la Diosa Razón. Del numeroso conjunto de los protagonistas de aquellos días, elegimos tres fragmentos. El primero es un discurso de Honoré-Gabriel Mirabeau, pronunciado el 8 de julio de 1789, cuando el gobierno de Luis XVI concentraba tropas alrededor de Versalles y París, como intimidación y ofensa a la Asamblea Nacional; le sigue un fragmento del periodista Camille Desmoulins, director del Vieux Cordelier, donde denuncia los excesos e injusticias cometidos en nombre del Terror desatado por Robespierre, audacia que Desmoulins habría de pagar con su vida. Por último, se incluye la proclama de Napoleón Bonaparte a sus soldados, una vez consumada la victoria de Austerlitz. Más allá de las críticas al papel histórico de Napoleón, es indudable que su formación ideológica, sus hazañas políticas y militares —al igual que la vehemencia de Mirabeau y la osadía de Desmoulins— son producto del movimiento revolucionario cuyo bicentenario recordamos este año.

HONORÉ-GABRIEL MIRABEAU

... Treinta y cinco mil hombres se hallan distribuidos entre París y Versalles. Otros veinte mil están en camino. Los siguen trenes de artillería. Se han designado puntos para las baterías. Se han asegurado todas las comunicaciones e interceptado todos los pasajes: nuestros caminos, nuestros puentes, nuestras veredas se han convertido en postas militares. Los acontecimientos públicos, las reuniones clandestinas, las órdenes secretas, las contraórdenes precipitadas, en una palabra los preparativos de guerra golpean todos los ojos y llenan de indignación todos los corazones.

Así pues, no bastó que el santuario de la libertad fuera mancillado por las tropas. Que se haya ofrecido el espectáculo inaudito de una Asamblea Nacional presionada por consignas militares y sometida por las fuerzas armadas. ¡No bastó que se unie-

sen a este atentado todas las inconveniencias, todas las faltas de respeto, en suma, la grosería de la policía oriental!...

... Señores, aun si sólo se tratara de nosotros, si solamente se hubiese dañado la dignidad de la Asamblea Nacional, no por eso sería menos conveniente, justo, necesario, importante para el mismo rey que fuésemos tratados con decencia, pues somos, finalmente, los diputados de esta nación que por sí sola representa la gloria, que sola constituye el esplendor del trono, de esta nación que honrará la persona del rey en la medida en que él mismo la honre.

Puesto que es a hombres libres a quienes desea comandar, es tiempo de que desaparezcan esas formas odiosas, esos procedimientos insultantes que persuaden a aquellos que rodean al príncipe de que la majestad real consiste en las viles relaciones entre el amo y el esclavo, de que un rey legítimo y

amado debe mostrarse en todas partes y en toda ocasión bajo el aspecto de los tiranos irritables o de esos usurpadores tristemente condenados a desconocer el sentimiento dulce y honorable de la confianza...

CAMILLE DESMOULINS

... No, la libertad descendida del cielo no es una ninfa de la ópera; no es un bonete rojo, unos harapos o una camisa sucia. La libertad es el bienestar, es la razón, es la igualdad, es la justicia, es la declaración de los derechos, ¡es vuestra sublime Constitución! ¿Queréis que yo la reconozca, que caiga a sus pies, que vierta por ella toda mi sangre?

¡Abrid las cárceles a esos doscientos mil ciudadanos que llamáis sospechosos! En la declaración de los derechos no existe sitio para una cárcel de sospechosos, sólo de arresto. La sospecha no tiene prisiones, sólo el acusador público; no existen personas sospechosas, sólo detenidos por delitos fijados por la ley. Y no creáis que esta medida sería funesta para la República. Sería la medida más revolucionaria que pudiérais tomar. ¿Queréis exterminar a todos vuestros enemigos por medio de la guillotina! Pero ¿hubo alguna vez una mayor locura? ¿Podéis hacer perecer a uno solo en el cadalso sin crearos diez enemigos de su familia o de sus amigos? ¿Creéis que son peligrosos esos ancianos, esas mujeres, esos egoístas, esos rastreros de la revolución a quienes encerráis? De vuestros enemigos sólo quedan los cobardes y los enfermos; los bravos y los fuertes han emigrado. Han muerto en Lyon o en la Veendé; el resto no merece vuestra cólera...

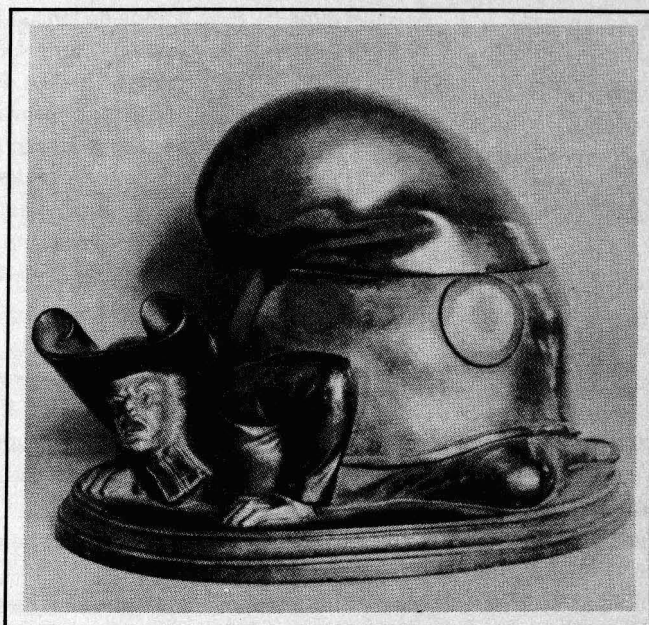
¡Qué de bendiciones se elevarían entonces en todas partes! Pienso muy diferente que aquéllos que os dicen que hay que mantener el terror a la orden del día. Estoy seguro, por el contrario, de que la libertad se consolidaría, de que se vencería a toda Europa si hubiese un Comité de Clemencia...

NAPOLEÓN BONAPARTE

Soldados: estoy satisfecho de vosotros. Habéis justificado en la jornada de Austerlitz todo lo que esperaba de vuestra intrepidez. Habéis decorado vuestras águilas con la gloria inmortal.

Un ejército de cien mil hombres comandado por los emperadores de Rusia y de Austria ha sido de-

tenido y disperso en menos de cuatro horas. El que escapó a vuestro hierro se ha ahogado en el lago. Cuarenta banderas, los estandartes de la guardia imperial de Rusia, ciento veinte cañones, veinte generales, más de treinta mil prisioneros son el resultado de esta jornada que será célebre por siempre. Esta infantería tan alabada y numerosa no pudo resistir vuestro embate y desde ahora no habrá rivales que os atemoricen. En dos meses esta tercera coalición ha sido vencida y disuelta. La paz no está lejos pero, como prometí a mi pueblo antes de cruzar el Rhin, no consumaré sino una paz que dé ga-



rantías y asegure recompensas a nuestros aliados.

Soldados: cuando el pueblo francés colocó sobre mi cabeza la corona imperial, confié en vosotros para mantenerla siempre en ese elevado esplendor de gloria que es el único que le confiere valor ante mis ojos; pero al mismo tiempo nuestros enemigos pensaban en destruirla y envilecerla, deseaban obligarme a colocar esta corona de hierro conquistada con la sangre de tantos franceses sobre la cabeza de nuestros más crueles enemigos; proyecto temerario e insensato que, el día mismo del aniversario de vuestro emperador, habéis aniquilado. Les habéis enseñado que es más fácil desafiarnos y amenazarnos que vencernos.

Soldados: cuando se haya cumplido todo lo necesario para asegurar el bienestar y la prosperidad de nuestra patria, os conduciré a Francia. Allí seréis objeto de mis más caras atenciones. Mi pueblo os verá con alegría y bastará decir: "estuve en la batalla de Austerlitz" para que digan: "he aquí un valiente". ♦

Poemas

Alfred Lichtenstein

Como otros jóvenes poetas de lengua alemana (Georg Trakl —quien se suicidó después de la batalla de Grodek—, Ernest Stadler, August Stramm), Alfred Lichtenstein murió en 1914. Tenía apenas 25 años. Pese a su breve paso por la tierra su poesía se dio como fruto maduro. Ni estentórea ni de tono demasiado bajo. La desencantada ironía que llega en ocasiones a lo grotesco y a la caricatura —Hamburger y Middleton hablan de imágenes dislocadas— no ocultan las lágrimas tristes en el rostro y la mirada. No siempre recordado por las antologías, queremos recobrarlo modestamente en estos cuatro poemas. En vida Lichtenstein sólo publicó una breve colección de poemas: *Die Dämmerung*, 1913. Sus poemas y relatos reunidos aparecieron en 1919.

Regreso del pueblo

Cuando era joven el mundo era un
pequeño estanque,
abuela y rojo tejado, mugidos
de bueyes y un arbusto
y en torno era sólo la grande verde
pradera.

Qué hermoso era este sueño-hacia-la-
distancia.
Este noserdeltodo como claro aire y
viento
y llamado de pájaro y libro de cuento
de hadas.
Silbaba lejos la fabulosa serpiente de
acero.

*Los zapatos de goma**

El gordo pensó:
Al anocheecer me gusta andar en
zapatos de goma,
aun por piadosas e inmaculadas calles.
Nunca estoy del todo sobrio si uso
zapatos de goma. . .

Aprieto en la mano el cigarillo.
En ligeros ritmos bailotea mi alma.
Y todos los kilos de mi cuerpo
bailotean.

*El zapato laqueado**

El poeta pensó:
¡Basta, estoy harto de toda esta
mezcla!
Las putas, el teatro y la luna de la
ciudad,
Las camisas y las calles y los olores,
Las noches y los cocheros y las
ventanas,
La risa y las linternas y los asesinatos.
En verdad estoy sentado ahora en toda
esta inmundicia.
¡Al diablo!
Pase lo que pase. . . ¡me da igual!
El zapato laqueado me aprieta, y me lo
saco.

Que la gente se vuelva con asombro.
Pena es lo que hay en mi calcetín de
seda. . .

Miércoles de ceniza

Aún ayer iba polvoso y dependiente
por el abigarrado resonante mundo.
Hoy todo eso se ahogó hace mucho
tiempo.

Aquí está una cosa.
Allí está una cosa.
Algo se ve.
Algo se ve de otro modo.
Qué fácilmente se sopla
en toda la floreciente tierra.

El cielo está frío y azul.
O la luna está amarilla y plana.
Un bosque tiene numerosos árboles
singulares.

No hay nada por qué llorar.
No hay nada por qué gritar.
Dónde estoy. ◇

* El zapato de goma y el zapato laqueado eran
una forma de representación en los años diez
de la pobreza o la elegancia.

Issa y el Diablo

Alberto Dallal

Durante los intermedios y entre función y función, los camerinos de las primeras tiples suelen permanecer atestados. Gente va y viene, tratando de controlar los elementos de la escena, de la obra, del *show*: vestuario, sombreros, bastones. Las estrellas suelen cambiarse varias veces de ropa, en una sola función, y los ayudantes, vestidores, utileros, etcétera, se desviven por hacer las cosas bien: nada debe faltar, nada sobrar. Para eso son, como las mismas tiples, profesionales.

El ambiente de la farándula da para novelas enteras. Nadie sabe por qué los escritores de ficción mexicanos muy pocas veces han vuelto los ojos para recrear el mundo del teatro, toda vez que el mexicano, a lo largo de cinco siglos, tiene mucha tela de donde cortar, mucha bastilla qué recoger. Tal vez porque ni siquiera en forma novelada la vida de las estrellas —hombres y mujeres— pudiera ser contada. Todo se debe a ese pudor tan característico del mexicano. Los acontecimientos vienen a delatarse muy, muy tardíamente y jamás en forma documental o historiada. Hay memorias de políticos amargados, archivos de dirigentes sindicales, pero muy pocos libros biográficos. Y parece ser que lo que interesara al público —y a los mismos escritores— fueran las ideas, los conceptos, las vagas proposiciones teóricas. El chisme, el detalle jugoso, la descripción pormenorizada e íntima, la mofa, los trapitos al sol sólo brotan mediante disfraces o bien en las conversaciones —de cantina, de sobremesa, familiares o de amigos—: las palabras se las lleva el viento. El género biográfico, en México, es poco frecuentado. Por lo menos durante los años que dura en el poder el bloque o sistema posrevolucionario. Pero la vida de la farándula, insistimos, es pintoresca, edificante, muy apropiada para sabrosas secuencias literarias; narraciones que llenarían libros y pantallas y lapsos enteros. . . si algún escritor les hincara el diente como debe ser. Basta echarle una ojeada a las revistas y las secciones “farandulescas” de los veintes, treintas y cuarentas para darse cuenta de la algarabía, la intensidad artística, el desnudo teatral y musical que empeñaban en voz, cuerpo y alma los actores y actrices, bailarines y coristas, tiples y cantantes de la época. Atractivo Edén que se convertía —por aquellos años— en el tema de sus propios desaguizados y sus propios logros.

Espacios atractivos, de una apabullante firmeza profesional, eran pues, los camerinos del Colón, el Principal, el Lírico. Todavía a medio vestir y a medio pintar la tiple tiene que comer apresuradamente la torta o el taco, beber café con leche del termo —llevado ex profeso por la criada diligente—, ponerse bien la raya de las medias, retocarse con el tubo de *lipstik*. Algunas hacen ejercicios corporales en los pasillos, entre

las escenografías, porque el lugar es húmedo y —no obstante que el clima de la ciudad de México resulta benigno aun en invierno— los músculos suelen engarrotarse, quedar estirados.

La función acaba de terminar y mientras se acerca el momento de subir el telón de nueva cuenta —esa noche hay dos funciones—, Issa Marcué se sienta, exhausta, en una pequeña silla, frente al espejo, se arregla las pestañas postizas, pide un suéter para echarse sobre los hombros desnudos y se repinta la raya de los ojos. Espera —repasando una que otra frase mentalmente— la llegada de Roberto Núñez y Domínguez, excelente y conocido periodista “de la fuente” de los espectáculos, famoso por sus adjetivadas crónicas y sus ágiles entrevistas. Este periodista es hábil halagador de tiples, bailarinas, estrellas y actrices y conspicuo admirador de la mujer del “medio” artístico. Su personalidad aun encumbra, persevera y repite la del periodista inquieto y firme del siglo XIX mexicano. Núñez y Domínguez da a conocer, semana tras semana, textos alusivos en *Revista de Revistas*, publicación que todo el mundo busca porque le ofrece al público todo tipo de productos y textos, de chile, de dulce y de manteca. . . El entrevistador se hace esperar, no obstante que es famoso por no perderse funciones y citas. Por algo es conocido su seudónimo: Roberto “El Diablo”.

Al fin aparece, grueso él, ante la estrecha puerta. Issa exclama, alborozada, ¡al fin! y una sonrisa de satisfacción queda prendida de su boca. Parsimonioso, Roberto entra, le besa la mejilla a la tiple, se sienta, murmurando elogios y saludos. Después, también con lentitud —al mismo tiempo que Issa le ordena a la criada que espere afuera—, saca su libretita de apuntes, el lapicero y mira con profundo respeto a la cantante-bailarina. Se hace un corto silencio y el entrevistador piensa:

Es la única de nuestras danzarinas que no sólo ha saboreado el aplauso de sus compatriotas. . . Dejándose llevar de su espíritu inquieto y amante de la atracción aventurera de los viajes, se ha lanzado a recorrer el mundo y lo mismo en París que en Buenos Aires, ha escuchado la música embrujadora de las ovaciones. Ahora, precisamente, está haciendo ya el equipaje para cruzar de nueva cuenta el Atlántico, llevando como siempre, a flor de labios, su sonrisa luminosa de juventud.

Una corriente de cordialidad surge de una a otra mirada y electriza el ambiente. Ambos personajes son muy profesionales en sus respectivos campos y acaece entre ellos una sin-

cera amistad fundada en el reconocimiento mutuo. No siempre sucede así. Hay tipos y estrellas que tienen sus periodistas preferidos, "a ciegas", según las traten con exagerada deferencia o no; hay periodistas que se han echado a cuestras la insalvable antipatía de alguna farandulera porque se atrevieron a hacer una sesuda, razonada crítica de su actuación. Pero en el caso de Issa y Roberto existe una mesurada relación que no ha caído en las adulaciones gratuitas ni tampoco en los ataques arteros. Ninguno da pie para esas cosas. Tras una pausa que llena el ambiente de seriedad, "El Diablo" lanza la primera pregunta:

—¿Con que otra vez a Europa, Issa?

—Sí. Estaba actuando en San Antonio, Texas, cuando recibí un cable de mi hermana Celia, en que me dice que embarque cuanto antes para ir a trabajar junto con ella en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Y, en vista de eso, tuve que interrumpir mi tournée y regresar aquí para hacer una breve temporada en este teatro y los preparativos del viaje.

—¿Cuánto tiempo duró esta jira de ahora?

—Cinco meses. Y es la primera que he realizado con un cuadro que lleva mi nombre, pues antes siempre anduve contratada. A pesar de lo malo que está hoy el negocio teatral, no me quejo de éste mi inicial ensayo de empresaria.

Sí, las buenas siempre forman su propia compañía. Y llegan incluso hasta comprar instalaciones teatrales. Esperanza Iris, la Fábregas. Es una eficaz manera de ganarle tiempo al tiempo, toda vez que los empresarios, en general, sólo buscan sus ganancias y, también en general, no tienen ningún tipo de anhelos ni conocimientos artísticos. Muy pocos como Diaghilev, que se desviven por abrir brecha artísticamente, por descubrir talentos —recordemos a Nijinsky, a pesar de la felpa que le puso—, que creen en las vanguardias del espectáculo, no sólo en la lana. El convertirse en una hábil empresaria era, sin duda, la mejor salida de las féminas para no ser explotadas —en todos sentidos—. . . Pero el entrevistador no ceja en su empeño de que Issa desembuche, en pocas palabras, lo que ha vivido y lo que trae en mente, ya que aquello que hace en México puede verse desde la butaca. Sin carraspear —como hacen los hábiles periodistas para imprimir solemnidad a sus inquisiciones—, pregunta "El Diablo":

—¿Y cómo vio Yanquilandia?

—La crisis se siente mucho más allá que aquí, sobre todo ahora que con motivo de la campaña del presidente Roosevelt con la famosa Águila Azul todos los precios en el comercio han sido aumentados.

—¿Está satisfecha de este nuevo contrato ultramarino?

—Ya lo creo, pues el ambiente de aquí ve usted que no puede ser peor y, además, me parece que no tiene perspectivas de mejorar. El público está hastiado de ver los mismos artistas año tras año, por eso es conveniente emigrar. . .

Bueno, en este punto le exagera Issa Marcué. Sí: en general los artistas de las tandas, de la farándula musical-bailable, de la zarzuela se repiten, como personas, pero no dejan de darle sabor al caldo mediante nuevas obras, sketches, rutinas, cuadros, pantomimas, chistes, malabares, canciones, disfraces. El público quiere mucho a sus estrellas. Los aplauden



y los siguen, los elogian y apapachan en los teatros, escenarios y carpas —durante las funciones— o en los comentarios, pláticas, discusiones en el café, la cantina, el hogar. El mexicano es de lo más sentimental y sensitivo: si alguno o alguna le llega al corazón, ya la hizo. Ni hablar. Va por lo menos una vez por semana a ovacionar a su preferido o preferida y a veces hasta más noches cada semana. Lo que pasa es, pues, que hay gente y gente. Volvemos a referirnos a los empresarios: sólo buscan la ganancia fácil sin pensar en el apreciable público, sin darle imágenes y montajes que eleven su capacidad de discernimiento teatral, de diversión, alborozo y cultura: sin ofrecer novedades de calidad. Todo el trabajo recae, siempre, en los artistas teatrales, en realidad los verdaderos héroes de toda esta trama musical y escénica.

—¿Qué clase de bailes están de moda en Estados Unidos?

—Los estilizados con ritmos afrocubanos. Casi todos se resuelven en movimientos de rumba o danzón, pero muy interesantes por su modernidad. Yo puse algunos y esa novedad llevó al público madrileño.

—¿No ha trabajado usted en España?

—No, he estado sólo de turista y me gusta mucho su ambiente teatral.

—Pues que obtengan usted y Celia muchos éxitos. . .

Roberto "El Diablo" se levantó, presuroso, porque ya se oían muchos pasos por el pasillo, detrás de la puerta. Hasta pensó

que había oído el discreto rasguído de los toquidos de la vestidora de Issa. La artista también se levantó, arreglándose el suéter que se le caía de sobre los hombros, y con la mejor de las sonrisas le espetó un beso en el cachete a "El Diablo", cuchicheándole en el oído: ¡*Au revoir!* Roberto salió, guardándose su libreta en el bolsillo y, a unos pasos de la puerta, se limpio el *lipstick* dejado por la boca de Issa. Su mujer siempre le reclamaba, exageradamente, la liviandad de esos "ambientes". Por el camino a casa repasó sus recuerdos acerca de Issa Marcué; en su mente comenzaron a surgir las imágenes de esa mujer delgada, lo suficientemente guapa como para no perder la compostura pero dueña de un cuerpo excepcionalmente apto para la danza: estrecha de caderas —y aun así redondas—, piernas más o menos largas, ligera, cuello versátil, elástico. El ejercicio de Roberto "El Diablo", en esos momentos transeúnte nocturno, consistía en propiciar invocaciones que, *mutatis mutandis*, conformarían las partes esenciales de su texto, completándose éste con los apuntes grabateados en el camerino de Issa.

A pesar de su fragante juventud, esta grácil danzarina pertenece a lo que pudiéramos llamar el pie veterano de nuestras sacerdotisas del ritmo. Cuando, después de la visita del Ba-Ta-Clán parisino, el género revisteril criollo se encauzó por los modernos senderos de la más atrayente frivolidad, surgió su nombre en los carteles y su silueta primaveral en el tablado. Y como por medio del lenguaje ondulante de su cuerpo traía un mensaje para el público, apenas lo comunicó a los espectadores quedó establecida entre ellos y la artista esa comunión espiritual que sólo lo gran los que poseen auténtica personalidad. . .

La calle estaba húmeda y había poca gente en las aceras. La ciudad de México no tiene paseadores ni curiosos ni vagos cuando hace un poco de frío. Todo el mundo se mete en su casa temprano. Roberto pensó —la experiencia lo hacía adivinar— que Issa, para su segunda función, había tenido pocos admiradores. Recordó a la bailarina actuando por primera vez.

Fue la pasarela rataplanera el cascabel propicio de su ascensión escénica. Para rendir la admiración de los tandófilos le bastó exhibir su cuerpo de canéfora, palpitante de eurítmicos perfiles, al girar en los arabescos de sus bailes. Y como Terpsícore parece haberle confiado todos sus secretos, cual si hubiese sido una de sus hadas madrinas, el aplauso acogió entusiasta y unánime su aparición en el teatro y desde entonces la sigue con sumisión canina.

La recordó alegre, siempre sobresaltada, alerta, en *parties*, estrenos y *cocktails* (comenzaban a estar de moda). Issa tenía una cualidad muy contrastada: voz ronca en las conversaciones serias, cuando hablaba de "arte"; atractiva y ligera, un poco silbante y alta, cuando se ponía frívola. El cronista recordó una de estas pláticas superficiales, durante una reunión, en la que ella había pasado de la gracia a la gravedad al hablar de sus estudios en una academia de danza. Tal vez era este recuerdo el que más impresionaba a Roberto "El Diablo": una cantante y bailarina que empieza "desde abajo", desde el esfuerzo mayor: el estudio y la preparación. Así lo pondría en su texto:



Mas no se crea que todo lo obtuvo por su natural intuición, ya que desde temprana edad se sometió al aprendizaje más severo, para poder conocer todos los recursos del arte de la danza. Gracias a esa disciplina académica a que se sujetó, logró destacarse desde sus comienzos y conquistar al fin el ambicionado triunfo, consagrándose como una de nuestras más rútilas estrellas coreográficas. De ahí que sus alados pies lo mismo sepan tejer los ritmos de un minué, que bordar la tricolor cadencia del *jarabe tapatío*. Pero, sin duda, que donde su ebúrneo cuerpo, de un androginismo que tentaría al Señor de Phocas, alcanza sus más bellos escorzos, es cuando vibra al estridente son de los bailes modernos. . . * ◇

* Roberto "El Diablo": *Cincuenta close-ups*, Ediciones botas, México, 1935, 260 pp. En relación con el libro de Roberto Núñez y Domínguez del cual se extraen las citas, Antonio Acevedo Escobedo comentó: "Entre los antecedentes de. . . *Cincuenta close-ups* apenas recordamos dos libros: el que publicó hace como tres lustros el escritor español Eusebio Blasco y el titulado *Hombres-Mujeres*, del agudo Orteguita, aparecido nueve años atrás. Alejandro Núñez Alonso hace tiempo llevó a cabo buen número de entrevistas con nuestros hombres de letras, pero no las ha reunido. . . Estos *Cincuenta close-ups*, en los que Roberto 'El Diablo' proyecta al propio antojo su activa lupa verbal, tienen, además del interés biográfico y la amenidad literaria, el valioso complemento del dato fisonómico pues se inserta una fotografía de cada personaje." *Revista de Revistas*, 20 de enero de 1935.

hoj ELLA VA A LA GUERRA

(con el gran "Tío Juan")

ELEANOR BORGHINI
CON ALMA ROMERO
DIRECTOR DE MONTAJE
KEMO

EL UNIVERSO DE LA GUERRA Y DEL AMOR PRESENTE
EN UN FILM DE ALTA TENSION PARA ENTENDER
LOS VERDADEROS ASPECTOS DE LA GUERRA

LUGAR DE REPRESENTACION
CINEMA

LAURA LA PLANE

CON FRANK
VENTURA
Y
JOHN LEE

hoj AMOROSOS DELITOS

(CANTANTE)
OTTEO
SCALONE

PRESENTACION DE ESTE
ESTUPENDO PROGRAMA
EN LOS CINEMAS

**PALACIO - ODEON - TEATRO
COM - GRANAT - RINATO
VENEZIA - ALCANTARA - BUCARLI
LUX ROYAL - MAJESTIC**

MONTAJE: PRISONIERA

PER CARLOTTA GRATTIA Y EL MONDO DE OTTEO SCALONE PER ALBERTO DI GIACI

[illegible]

EL CARACTER

Boca pequeña
en mandíbula
fuerte es de un
hombre no muy
dado
a lu-
char.

La v
vasconci
la sala
tinguló
los part
naron e
de Edu
vez pue
en un r
se diría
mos a r

En re
grama
rario y
da plani
toda la
blico—p
centró e
clara el

El señor R. Limón Bulman, propietario de un establecimiento de baños ubicado en la calle de la 15.ª, se dirige a EXCELSIOR para publicar una carta la debida rectificación a informaciones publicadas en las cuales se alude a que el establecimiento, dándose por cierto que que tolera que tomen baños personas que pueden estar contagiadas a los demás establecimientos de baños. A fin de hacer constar el señor Limón Bulman, que todos los días se desinfecta el establecimiento con cloro, y que los mozos y mozas, que los mozos y mozas, tienen instrucciones de dar aviso a la administración cuando vean que personas que no están acostumbradas a bañarse en piscinas, para que se les informe de las precauciones que se toman para que se evite la propagación de las enfermedades, y que las piscinas se desinfectan debidamente con las sustancias aconsejadas por el Departamento de Salubridad, y que se toman todas las precauciones que se toman para la higiene de los bañantes, para las personas que asisten al baño.

[illegible][illegible]

Dar en el clavo

Carmen Leñero

Mientras escogía un punto en la pared, silbaba. La tía llevaba más de un mes arrumbada en una esquina del hall. Este mismo sábado la cuelgo, juraba a diario, porque no era justo, pobrecilla, que su único pariente —y heredero universal— la hiciera a un lado recién difunta. Gracias al retrato vino a enterarse de que era fea. Vista esa verruga entre los ojos, su mujer no tardó en bajarla del cuarto. Con razón se quedó soltera, pensaba, cuando dio con un clavo del tamaño que requería. Soltera y virgen tal vez.

Se encaramó en una silla que chirriaba y apoyó la punta del clavo casi con dulzura sobre el muro: Primer agujero que hago en "mi" casa, suspiró con satisfacción. Y es que desde chico le encantaba clavetear, sobre todo en hogar propio, aunque fuera este vejestorio de la Roma.

Martillo en mano tomó vuelo pero una brizna le entró en un ojo y le hizo desviar el golpe. Se restregó la muñeca hasta llorar. No era el machucón, ¡qué va!; era la pena por la difunta. Después de todo, murió sola; después de todo, su misma sangre. Amoratada se le puso la uña rota del pulgar cuando falló el segundo martillazo. Se chupaba el dedo, "sana, sana", y se lo volvía a chupar dando saltitos sobre la silla.

Pasó el dolor y entonces trató de nuevo. Atinó sí, atinó apenas, pero topó con una resistencia inesperada; el clavo rebotó y fue a esconderse entre los pelos del tapete. Se bajó de la silla destemplado —¿había escuchado un gemido?—; sería el de la madera apolillada, pensó, y se puso en cuatro patas a buscar. No encontraría un clavo igual en su herramienta.

La tía le observaba desde la esquina, y de seguro con malos ojos a juzgar por su expresión: que no le agujeren las paredes, su hermética casa, su refugio. La morada de una muerta se respeta, oyó reclamar dentro de sí.

Seguía a gatas, pero ¡caray, qué sucio estaba ese tapete! ¡Qué penoso para la tía que él viniera a descubrir lo cochina que era! Mira nada más: una mancha, una mancha roja y unas gotas que siguen y siguen y si. . hasta la orilla con la pared.

Alzó la vista aunque no podía creerlo: goteaba el orificio donde había empezado a clavar. ¡Pero si fue apenas un rasguño! ¿Su misma sangre? Imposible: él no tenía por el momento ninguna herida abierta. Era el muro, sí, en una zona sensible, según parece. Se rascó la cabeza y creyó comprender de golpe: ¡Cañería en mitad de la pared! Eso fue. Un agujerito de nada en el tubo oxidado —tendrá más de un siglo de viejo—, y el agua se escurrió, arrastrando la herrumbre rojiza. Se rascó la cabeza; le chocaba pensar. Además, las gotas se habían ido secando sin dejar rastro.

Una de sus rodillas sintió el contacto frío del metal. Recogió el clavo y se subió de nuevo en la silla. Tuvo la precaución de asomarse por el hoyo. Nada: la blancura calcárea del yeso. Vaya, se dijo, sería la humedad del lugar. Empuñó con decisión el martillo y sin más miramientos se puso a taladrar literalmente en el mismo sitio el primer agujero de "su" casa. Pac, pac, pac-pac. Conforme se iba sumiendo el clavo, se floreó la verruga en el retrato. Pac, pac, la luz atravesó su media frente y la tía vio claro al fin. Melancólica sonrió: por inverosímil que parezca, su torpe sobrino había dado en el clavo. ♦

Diario de un rostro

Alejandro Toledo

Para Elsa

8 de junio

Estoy sola. Mi marido viaja por Sudamérica, llama de vez en cuando y en cada ciudad que se detiene manda una tarjeta postal que yo recibo entusiasmada. En sus ausencias, la casa me pertenece. Pero, ¿no siempre ha sido mía? Yo escogí los muebles, coordiné el diseño paso por paso hasta en los detalles menos visibles. ¿Por qué entonces me siento ajena a este lugar?

Escribo en mi "rincón favorito". Tanto espacio, tanta elegancia pacientemente escogida para asombrar a los visitantes, y vengo a parar al rincón más humilde de la casa. Desde aquí miro la calle, aquí tengo un pequeño armario donde guardo cuadernos y lápices de colores, y este escritorio en el que me recojo cuando él no está. Teniéndolo cerca me es imposible la concentración. Además, yo entiendo su frecuente malhumor, él todo el día en la oficina y le resulta ofensivo que en su propio apartamento, alguien —su mujer, en este caso— trabaje. Sé que no tengo derecho a molestarlo. Cuando lo siento llegar, o cuando creo que es hora propicia para su regreso, escondo mis utensilios y espero. En la espera a veces me quedo en un sofá, dormida, y despierto cuando él ya está en la cama.

Ahora, gracias a Dios, viaja por Sudamérica.

9 de junio

Ayer fue viernes, hoy es sábado por la tarde y estoy frente al aparato telefónico porque dijo que llamaría. Quisiera buscar a Claudia, pero tengo miedo de que entre la "larga distancia" y él se moleste por mi impertinencia. Claudia es mi amiga desde hace muchos años; yo quise distanciarme de ella cuando me empezó a cortejar y tuve miedo. Entonces conocí a León, mi marido, pero no he querido perder la amistad de Claudia. A veces la llamo para que me invite a su departamento y hacemos el amor.

Hoy es sábado y estoy triste.

15 de junio

En este tiempo en que León se ausentó por el viaje, decidí hacer cambios a la casa. Moví los muebles, compré una vajilla nueva y un pequeño espejo rectangular para éste mi rincón favorito. El espejo se adhiere a la ventana y de día la vista de la calle se transparenta; de noche puedo observar todo el tiempo mi rostro. Sí, he cambiado mucho, pero ¿cuánto habré cambiado?

Él llegó con muchas apuraciones y del aeropuerto lo llevé a su oficina. Por la noche no quiso cenar y pidió que me desnudara. En lo que su pene entraba en mí, pensé en el espejo que cubrió ese espacio de mi ventana y grité para excitarlo y que quedara conforme. Luego fui a la sala, donde jugué un rato con mi sexo.

17 de junio

Miro el espejo. Miro mi rostro en el espejo. Quisiera dibujar con palabras ese rostro que miro y que me mira. Cuando bajo la vista hacia el cuaderno, el rostro desaparece.

Si pudiera observarme a la distancia, si pudiera detenerme frente a mí y contemplar por unos minutos las líneas de mi cara, como un espectador azorado ante el cuadro que más le intriga.

18 de junio

Ese rostro es una torpe invención, un triste fantasma.

21 de junio

Cuando abrí los ojos, Claudia ya estaba despierta y deslizaba una de sus manos por mi cuerpo. Attendía mi cara con una curiosidad excesiva que me produjo malestar. Tocaba mis senos y yo le di la espalda para que los dejara. Quise lastimarla y le hablé de León. Me levanté y corrí al espejo del baño. De pronto me sentí eufórica y traviesa: deslavé aún más la pintura de los ojos y fingí

un mareo. Claudia fue hacia mí e intenté un vómito que se hizo cierto, para decirle enseguida: "Me das asco, quiero morir, todo me da asco". Y comenzó mi risa.

22 de junio

Otra vez sábado ¡qué fastidio! León traerá visitas a cenar por la noche y yo arreglo la casa. No aguanto más este encierro. No me gusta viajar con él porque de todos modos siento como si me quedara enclaustrada en no sé dónde, aunque vayamos a otros países o visitemos el mar. Necesito salir, pero ¿salir de dónde?

Esto se lo diré hoy mismo: "No me siento bien, todo el día aquí encerrada. Yo creo que debería trabajar, quizá sólo por las mañanas. Ándale, consígueme algo". Ya él sabrá qué hacer.



26 de junio

Después de la infancia, unas maduran y otras envejecen. Lo veo en Claudia. Ella no esconde la cara, siempre mira hacia adelante, sus ojos verdes no son feos y cuando el sol los irradia toman nuevas coloraciones. Camina con soltura, viste elegantemente y sabe reír cuando está contenta. Me dice que tiene muchos pretendientes, todos igual de estúpidos.

Y yo me siento cansada. Mi cara es triste. ¿Por qué, si somos de la misma edad, mi vejez no es la suya? Ya sé lo que dirían en mi familia: el matrimonio.

29 de junio

Mi madre se divorció joven, pero nunca ha estado sola. Primero nos cuidaba a nosotras y después comenzó a tener "maridos". El otro día fui a verla y me sorprendió su vitalidad. La acompañé al supermercado y ahí me fue relatando su última aventura amorosa. Sucedió todo muy bien hasta que llegaron al departamento; ella se puso una bata y el hombre comenzaba a desnudarse cuando tocaron a la puerta: era mi hermana, que no entendió o no quiso entender lo que sucedía sino hasta muy tarde.

¿Y si alguna vez puedo traer a un amante a la casa? ¡El escándalo!

Son fantasías. He engordado y no creo poder gustarle a nadie.

6 de julio

León no durmió en casa. Son las diez de la mañana y casi no he dormido. Estoy preocupada, hace mucho que él no. . . ¿Por qué ahora? No pienso hablarle a mi madre pues me diría la misma cantaleta regañona de siempre. Quisiera llorar, pero no puedo hacerlo. Y Claudia. . . a ella no le gusta saber de mis pleitos, sólo busca andar conmigo cuando las dos estamos alegres. Tengo sueño. Mi cara se ve horrible.

7 de julio

Llegó a media tarde del sábado. No dijo nada y yo no quise preguntar. Estuvo viendo la televisión hasta que me acerqué a él, me tendí en la alfombra y recargué mi cabeza en sus piernas.

Hoy iré a visitar a mi madre.

12 de julio

Nada ocurre. Todo está en blanco. Sólo ese rostro vacío que mira desde el espejo. ♦

Libros

LA LITERATURA
DE AUGUSTO
MONTERROSO

ARTÍFICE DE LA ENTRELÍNEA

Sergio Monsalvo

De un poliedro que no sabía si era ilusión óptica

Una vez que fue dibujado en el cartoncillo y su línea de puntos bien definida, las tijeras comenzaron a recortar al poliedro lentamente, tris, tras, tris, tras, como se supone que recortan las tijeras, tris, tras, tris, tras.

Pegado con harina y agua caliente, o sea engrudo, sintió, de pronto, una fuerte comezón en la espalda y trató de aliviarse mediante los rasquidos de quien lo hiciera para exhibirlo al mundo, pero éste nunca supo exactamente en cuál de sus lados se encontraba la columna vertebral.

Una pequeña fábula para ilustrar lo que sucede con la literatura de Augusto Monterroso. Quien lo lee siempre le anexará una nueva cara, una nueva dimensión, pero jamás acertará a descubrir en él al verdadero Monterroso que en el género por el cual se mueva parecerá contar con el rarísimo don de la efectiva ubicuidad literaria.

En *La literatura de Augusto Monterroso*, el libro, se reúnen los comentarios y análisis de críticos, autores y discípulos del escritor. Éste es visto desde diversos ángulos: como el maestro, el erudito, el escritor lúdico, el amigo, el observador de la naturaleza humana, el humorista, el imaginativo, el literato sorpresivo, etcétera. Todo un caleidoscopio que habla de un solo hombre y los distintos reflejos que produce en los otros, en quienes lo rodean y lo leen. El Tito Monterroso de cada uno se plasma en tantos conceptos y adjetivos que enlistarlos llevaría más cuartillas que las que él mismo ha escrito. La conclusión tan sólo puede ser una: Monterroso es la auténtica personalidad compene-

trada de inteligencia y talento ganada para la literatura.

Efectivamente, como escribe Marco A. Campos en la introducción del libro, Monterroso es un "artífice de la línea y de la entrelínea", tiene ese "algo que permite a la frase decir siempre algo nuevo al ser leída". Es un estilista cuya esencia cualitativa consiste en añadir a un pensamiento dado (en cuento, fábula, biografía, ensayo o entrevista) todas las circunstancias calculadas para crear de lleno el efecto que este pensamiento debe producir. Estilo con Augusto Monterroso significa esa individualidad de expresión gracias a la cual lo podemos reconocer a pesar de la cantidad de elementos que intervienen en sus textos. En él hay esa peculiaridad personal, la técnica de exposición y la aplicación de todo ello entendido como la más alta conquista de la literatura: la sugestión plástica y emotiva de las palabras reducida al mínimo.

Sabemos que con este escritor, como lo confirma Agustín Monsreal dentro del libro, siempre debemos esperar el "verbo incanjeable, el adverbio justo", y que por lo mismo a Monterroso "no se le puede conocer y menos leer impunemente". Para los efectos de contraste entre lo imaginativo y la realidad, entre la afectación y la humorada que hace Monterroso en sus textos se requiere de la exactitud en el lenguaje, y una de sus cualidades reside precisamente en la exactitud con que expresa las percepciones referidas; ambas se dan simultáneamente en cualquiera de sus libros; de *Obras completas* a *Movimiento perpetuo*, de *La oveja negra* a *Lo demás es silencio* o *Viaje al centro de la fábula*.

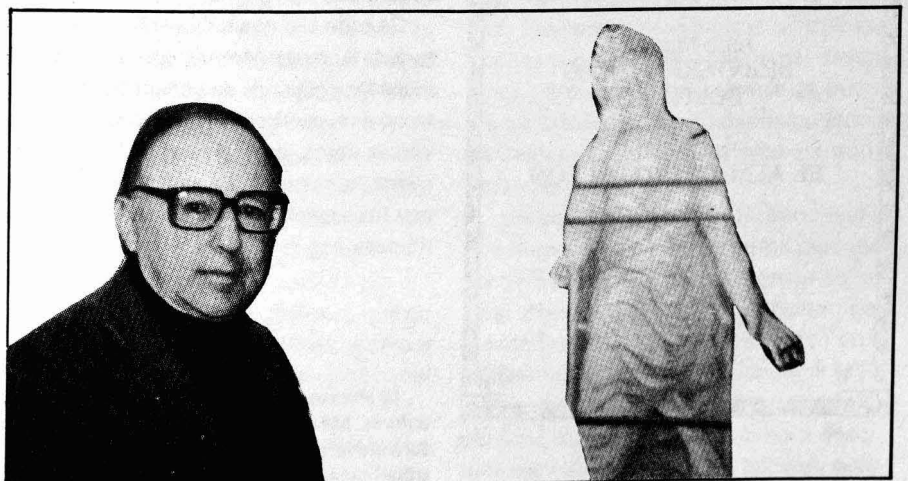
Una gran obra literaria, como la de Augusto Monterroso, no es tanto un triunfo del lenguaje, como una victoria sobre el lenguaje. El escritor trata continuamente

de obligar a la palabra a que implique más de lo que quizá pueda soportar. Su motivo real para hacerlo así, supongo, es encontrar una expresión precisa a su contenido; se halla empeñado en un juego puramente personal, que involucra a todo aquel que lo lee; pero su victoria no es ciertamente una victoria del lenguaje, sino una victoria por el lenguaje. "Formular las palabras propiciatorias —como escribe Julieta Campos en su participación— y poner las cosas en su lugar: entonces sabemos, por fin, que todo lo que creíamos real es imaginario y todo lo que habíamos supuesto imaginario es lo verdaderamente real."

El frecuentemente citado Jorge Luis Borges, quien con el lenguaje responde a una de sus inquietudes constantes, el problema de la identidad, también es reasumido por Monterroso en su obra. Borges, como fuera su costumbre, relacionó el mundo del relato con su propia vida porque "al fin y al cabo —escribió—, al recordarse en la literatura, no hay persona que no se encuentre consigo misma".

Franz Kafka, la otra piedra de toque monterroseana, en vida sólo publicó algunos pequeños volúmenes en los que se recogían relatos cortos de gran originalidad temática y perfección lingüística, por lo que el autor fue apreciado y elogiado como maestro del formato breve y creador de fantásticos arabescos; igualmente la obra de Monterroso constituye en su conjunto un tesoro único e inapreciable en el que cada palabra es como un regalo valioso y sorprendente, para aquel que llega a vislumbrar el secreto de dicha obra, porque lo mismo que toda obra de arte auténtica los libros de Monterroso, como los de Kafka, se han de interpretar no a uno sino a varios niveles.

Monterroso no se ha dejado arrastrar por lo descriptivo. De aquí la necesidad in-



Augusto Monterroso

A 200 AÑOS DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA

Edmund Burke
TEXTOS POLÍTICOS
REFLEXIONES SOBRE LA
REVOLUCIÓN FRANCESA

- Una exposición de aquellas ideas por las que Burke contendió con vigor en la arena política.
- La necesidad de los partidos en un régimen de libertad.
- El carácter imprescindible de la unidad de criterio en el gabinete.

Otros títulos sobre el tema:

Bernhard Groethuysen
• LA FORMACIÓN DE LA
CONCIENCIA BURGUESA
EN FRANCIA DURANTE EL
SIGLO XVIII
• J.-J. ROUSSEAU

François Marie Arouet de
Voltaire
EL SIGLO DE LUIS XIV

Ernst Cassirer
FILOSOFÍA DE LA
ILUSTRACIÓN

Georges Lefebvre
LA RÉVOLUTION
FRANCAISE Y EL IMPERIO

Mary Susan Alsop
ALEGRÍA Y ESCÁNDALO
EN UN CONGRESO
Viena 1814-1815

Julio Mazarino
BREVIARIO DE LOS
POLÍTICOS

Léon Bloy
EL ALMA DE NAPOLEÓN



saciable de expresión, de aquí la interminable interpretación de circunstancias nimias y de incidentes banales que, pese a todo, cobran siempre formato de narración auténticamente poética, pues en sus obras nuestro mundo se extingue para alumbrar una soslayada significación. Este "realismo llevado hasta sus últimas consecuencias", como bien lo apunta en el mismo libro Jorge von Ziegler, "gozó de otra vertiente no menos celebrada: esa suerte de sátira donde Monterroso se refiere a situaciones conocidas no sin encubrirlas con ilusiones y alegres alegorías".

El sentimiento de indignación es fundamental en el satírico Monterroso y no hay razón para que esta perturbación de su ser emotivo no se exprese en forma poética. Ciertamente, si la palabra es expresión natural de los más violentos modos de emoción personal, es seguro el vehículo natural de la indignación. Pero la indignación personal de esta clase contra la humanidad misma, aunque sea la base de la sátira, no basta para la verdadera actitud satírica. La sátira no es cuestión de resentimiento personal, sino de condenación impersonal.

Al satírico verdadero como Monterroso, le está vedado el arrebatado del pasquero o del predicador fulminante, porque a lo que se dirige es a la parte racional del hombre, y su finalidad es disponer los hechos de tal manera que sus lectores, a pesar de sí, se vean obligados a referirlos a sí mismos. Tal efecto es propio de la naturaleza monterrosea y depende de una absoluta economía de exposición, de tal modo que provoque el uso de la razón brindando placer estético.

Desde sus *Obras completas y otros cuentos*, publicadas hace 30 años, Augusto Monterroso ha construido un humor frío y crítico que, sustentado en una literatura de riquísima manufactura, se ha mantenido en el más alto nivel y sigue tan campante.

De todo ello nos habla el libro *La literatura de Augusto Monterroso*, un libro que reúne las opiniones de variados autores en torno a un escritor del que conocemos diversas caras, pero al cual cada lector reciente le descubrirá una nueva y no menos insospechada. Augusto Monterroso da para eso y más. ♦

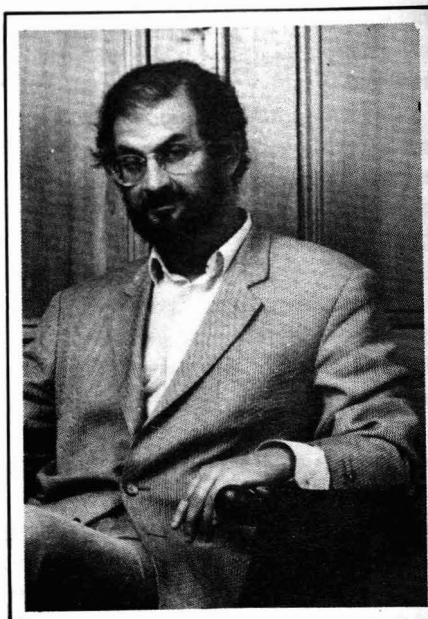
La literatura de Augusto Monterroso. Varios autores, México, No. 48 de la Colección de cultura universitaria, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, 175 pp.

LOS VERSÍCULOS SATÁNICOS

UNA MIRADA A LO INVISIBLE

Jorge Ruiz Esparza

Empieza a amanecer sobre el Canal de la Mancha. Es invierno y las costas británicas están cubiertas de nieve. Escuchamos los motores de un avión secuestrado que se aproxima en la penumbra. No se le permite aterrizar en parte alguna, así que la jefa del grupo terrorista que se apoderó de él toma una decisión desesperada: hacerlo estallar. Hacia el mar descienden fragmentos de cuerpos, de bebidas, butacas y recuerdos. Allá van también, en caída libre, dos actores, dos máscaras, dos personajes: Gibreel Farishta, estrella de la pantalla cuya especialidad es representar dioses hindúes y héroes musulmanes (y que ha dejado atrás a una suicida), y Saladin Chamcha, el hombre de las mil y una voces, casado con una inglesa y adorador de Inglaterra (y que viene huyendo de una mujer que lo tortura y lo ama). Caen los dos, agarrado uno al otro, y los gritos que emiten se convierten en salmos y contra-salmos, en una rivalidad que los une y los hace diferentes y que se convertirá en la fuerza motora de esta novela. Milagrosamente, Gibreel y Saladin llegan vivos al mar, y el mar los deposita en la playa. Pero se trata de un milagro de dos filos, pues



Salman Rushdie



ambos hombres se transforman. A Gibreel le sale un halo, y comienza a creer que tiene una misión, o tal vez enloquece y su locura toma la forma de una misión por cumplir. Saladin se hace más y más peludo, adquiere pezuñas de cabra y le empiezan a salir un par de protuberancias en las sienes. Así principia el trayecto que los ha de llevar a la confrontación final que sellará su destino. Para llegar ahí pasarán por los infiernos de la metamorfosis, el sueño, los celos y la traición; sumergirán sus almas en el pantano de la historia, la religión y lo posible. Con ellos conoceremos a Allie Cone, la mujer de pies planos a quien un fantasma hostiga para que ascienda sola al Everest; a Jumpy, amigo de Saladin, quien consuela a su esposa por su "pérdida irreparable" y se convierte en su amante; a Ayesha, visionaria fría y cubierta de mariposas que conduce a todo un pueblo en una peregrinación imposible; a Rosa Diamond, quien vivió para el amor en las Pampas argentinas; a los seres que pueblan Londres (Ellowen Deeowen), la ciudad "visible pero no vista"; a Azraeel, la trompeta justiciera que incendia una vez más la urbe; a Mahound, el profeta de la ciudad de arena, a quien se le manifiesta un ángel cuyas revelaciones contienen algunos versículos satánicos; a Baal, el poeta, que se casa con doce prostitutas que son el espejo profano de las esposas de Mahound; a Zeendy, la mujer que siempre exige algo difícil. . .

Por ese itinerario delirante, Gibreel y Saladin se acercan al encuentro que romperá la doble máscara que los mantiene unidos durante cientos de páginas. A pesar de las apariencias, no estamos ante un libro estructurado a base de oposiciones, sino desde una serie de tensiones entre centros de gravedad históricos, religiosos, culturales e individuales. La cultura colonizada y subdesarrollada de Bombay y el deslumbramiento de la metrópolis en decadencia son dos pulsiones contradictorias entre las cuales titubea el alma de los protagonistas. La fe y lo racional son subvertidos primero, luego explorados como dos planos diferentes (pero no siempre opuestos). El hombre se mueve en estos

planos, los habita, está sujeto a ellos. Debe decidir entre ambos, pero su decisión no necesariamente afecta el mundo externo, aunque siempre afecta a los otros.

El tema de la elección es central a este libro. ¿Quién eligió a los protagonistas?, para empezar. ¿Quién escoge después a los lectores? En parte, sus enemigos mismos y el cuestionamiento que representa han contribuido a crearle un espacio cuyas coordenadas escapan a la sola literatura. En el centro de este territorio que el texto marca con valor, con humor y con una buena dosis de insolencia, se encuentra la divinidad o su idea. ¿Existe Dios? No lo sabemos, ni el texto ni yo, pero el autor es esa misma duda hecha dinámica, exploración, ensayo de múltiples respuestas. En cada página, el miedo y la ignorancia trabajan arduamente, y de la mano de Gibreel y Saladin vamos por un mundo cuyo único sistema de señales es la mujer; un mundo que siempre saca ventaja de nosotros y nos engaña con contratos jugosos, con el encanto de la fama. Es ahí donde los personajes ganan y pierden. Tal el terreno, tales las marcas. Al borde de todo ello, en la lectura, nuestra participación ávida se vuelve complicidad y elección. A lo largo y a lo ancho de una novela ancha y larga presentimos nuestro papel como una actividad nacida del contagio. Nosotros, aquí mismo, vivimos en un mundo parecido a ese mundo, y nuestras decisiones también son importantes.

Oriente y Occidente son las dos caras de una misma prisión: el mundo como una serie de marcos de referencia excluyentes. Contra esta idea, contra esta determinación se mueve el texto sacando hilos nuevos para deshacer un viejo nudo: la lucha entre el Bien y el Mal. Ante la inevitabilidad de caer en esa dicotomía, *Los versículos satánicos* le hace frente y se introduce en ella para tratar de romperla desde adentro. El libro concluye con una lámpara maravillosa y con un genio en forma humana. Esta aparente contradicción es la fórmula misma del texto: lo maravilloso y lo humano se generan mutuamente. Al final, una supervivencia y nuestra lectura (nuestra supervivencia en una lectura —reflejos a ambos lados del delirio—) son el fruto único pero indeterminable de esta novela que debe leerse no contra o por encima, sino a través de la polémica que ha despertado, y que es, ella misma, testimonio de su singular poder: la literatura como redefinición del alma. ♦

Salman Rushdie. *Los versículos satánicos*. Gran Bretaña, Viking (Penguin Group); 1988, 547 pp.

Artes Plásticas

EL LABERINTO DE MARTÍN RAMÍREZ

Antonio Marquet

La característica más evidente de la colección de dibujos de Martín Ramírez (1885-1960) que se expone en el Centro Cultural Arte Contemporáneo, es la repetición. En efecto, en los trescientos cuadros que se conservan del pintor predomina una disposición teatral en cuyo centro aparecen sus personajes preferidos —siempre en posición frontal o de perfil— que se reducen a algunos animales (cierros, conejos, caballos), la Virgen, y hombres que permanecen inmovilizados en una atmósfera recóndita, iluminada con tonos en los que predomina el amarillo del papel que nunca llega a ser totalmente recubierto por el color.

Con este limitado número de elementos cromáticos y temáticos, y una técnica sencilla, Ramírez crea un estilo muy personal. Sus cuadros, hechos en los quince últimos años de su vida, sorprenden porque muestran tenazmente una interioridad que no deja de plantear enigmas al espectador.

Los laberintos de Ramírez, fabricados con líneas perpendiculares o curvas que se multiplican simétricamente, no esconden Minotauro alguno. Son más bien un espacio protector, contruido una y otra vez, para servir de refugio a un mensaje impuesto por el inconsciente del artista, quien permaneció durante más de treinta años internado en hospitales psiquiátricos de California: era un catatónico que sufría paranoia esquizofrénica.

¿Es sorpresa, temor, o desconcierto lo que muestran los rostros de los personajes de Ramírez? Su actitud parece defensiva: algunos hombres se presentan con las manos entrelazadas y los brazos en el pecho; los animales, con la cabeza recogida en actitud defensiva. Muchos de los personajes, con ojos casi siempre desorbitados, más que inmóviles parecen para-

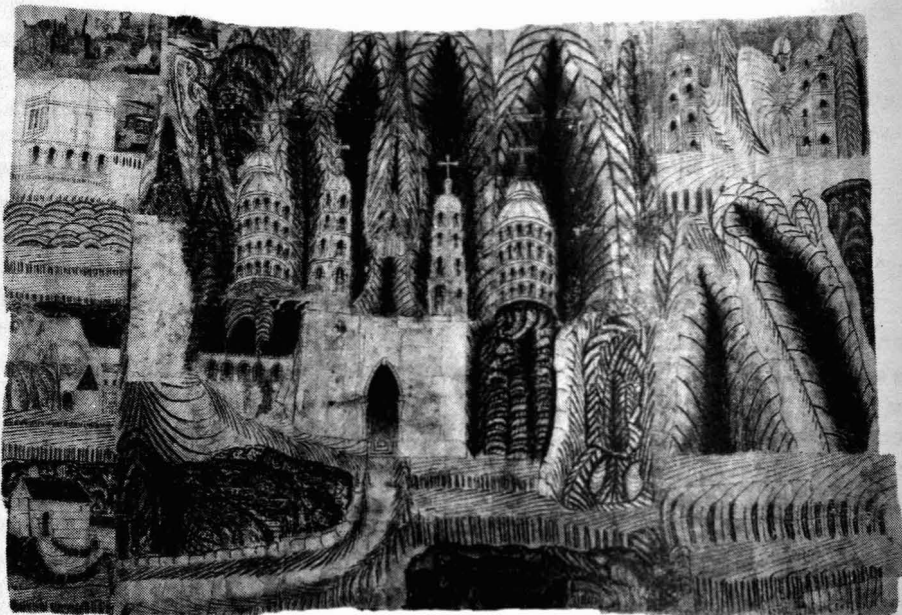
lizados por emociones ante las cuales no pueden reaccionar. Ramírez incluso llega a representar a un hombre de espaldas en el centro de su laberinto o al tigre que se dirige hacia el fondo de su guarida.

Pacientemente trazados, en sus escenarios no existe el rumor del público. Las historias elementales suceden en el más completo silencio: el espectador tiene la impresión de que las máquinas atraviesan los desolados paisajes sin perturbarlos con su silbido.

Es preciso insistir en el inmovilismo de los personajes de Ramírez: algunos son transportados en extrañas góndolas, otros se muestran paralizados en un escenario; los animales se encuentran en reposo o en una actitud expectativa. Las coordenadas temporales, por su parte, también han desaparecido: sería difícil determinar si es noche o día en sus atmósferas. Sus cuadros están en un presente cristalizado, iluminado por una misma luz cenital que ahuyenta a las sombras, privando a los personajes de profundidad, de volumen: uno de ellos parecería que flota.

El trabajo de Ramírez se concentra obsesivamente en la línea que inmediatamente se multiplica y cuya fuerza proviene del hecho de que es un sustituto integral de la palabra y de que quizá la repetición de líneas sea un ritual obsesivo que de alguna manera lo reconforta. Ramírez dejó de hablar en 1925 y hasta el momento de su muerte, en 1960, se refugió en un prolongado mutismo sólo "interrumpido" por los dibujos que ofreció al doctor Tarmo Pasto a mediados de los años cuarenta. Su línea firme, clara, trazada con una gran seguridad, construye espacios simétricos que aíslan y protegen al mismo tiempo a un hombre enfermo en un país extraño con una lengua y costumbres muy diferentes.

La pintura de Martín Ramírez es una manifestación de los temas que trabajan su inconsciente. Sus cuadros son proyecciones de sus temores, deseos o recuerdos inmediatos (recuérdese el dibujo del concierto o del sacerdote oficiando misa que seguramente son evocaciones de los acontecimientos de su vida en el hospital). No es un paisajista o un retratista, puesto que estos pintores tienen un modelo en la realidad. Ramírez se ha fugado del universo social y dibuja un mundo interior que no puede ser verbalizado. Resulta excesivo y hasta ridículo hacer de este pintor un crítico del sistema educativo, o afirmar que sus ciudades son una visión de la Jerusalén celestial o que refleja una tradición medieval porque ilumina iniciales



(Bowman) o suponer que se volvió loco porque vio frustrado su talento plástico (Smith). La obra de Ramírez se presta a todo tipo de elucubraciones: los escasos datos de la vida del pintor con que se cuenta así como las dramáticas circunstancias de su vida y sobre toda la fuerza de su pintura, dan pábulo a ello.

Es innegable, sin embargo, que el universo de Martín Ramírez está fuertemente sexualizado: incluso se podría interpretar su alternancia de líneas curvas y rectas como una forma de expresar su sexualidad. Éstas, que generalmente tienden hacia arriba, representarían la dimensión masculina; la línea curva, la femenina. Más transparente, su sexualidad se encuentra en esa tendencia a representar flores campaniformes, túneles, balcones, góndolas, vulvas, puertas, torres, los trenes que penetran túneles, jinetes apuntando a mujeres sacadas de revistas de la época.

Sin llegar a ser opresivo, en sus dibujos aparece un universo cerrado protegido por sinuosos caminos. Cortinajes, escenografías, cercas, túneles, volutas incontables hay que traspasar antes de acceder a personajes que se encuentran siempre en cimas de pirámides o colinas, en el fondo de túneles o abismos, en el centro de reducidos escenarios.

Muchos de sus cuadros son proyecciones de sus deseos: débil, enfermo, internado,¹ sueña con la libertad del jinete que recorre caminos y sobre un caballo blanco su pistola en un despliegue de fuerza. Ese deseo de evasión es visible también en el jinete que en la cima de la montaña

salta hacia el vacío en un intento por alcanzar algo situado más allá del cuadro.

Aunque sus cuadros no pueden ser interpretados de manera unívoca, se transparenta un deseo por exhibirse, por ser el centro de atención a través de esa obsesiva representación de un pequeño escenario ocupado en su totalidad por un personaje, que de esta forma se ve magnificado.

Sus cuadros que muestran a un ser inerte, frágil (a pesar de que representa tigres o jinetes armados apuntando, no existe agresividad alguna) ponen en evidencia su pasividad, su estupor, el inmovilismo de su catatonía y sobre todo un mundo desarticulado: los personajes están aislados. Si acaso hay más personajes a su alrededor éstos no perciben a los demás. Esos universos simétricos fascinantes, lúdicos y *naifs* (adjetivos utilizados por la crítica para calificarlo), se presentan como un sustituto de un mundo que él ha abandonado.

Sus cuadros revelan su deseo de regresar al claustro materno. La cara de felicidad, así como el colorido del vestuario del personaje que se encuentra metido en una vulva es prueba de ello. Por otro lado, las Madonas de Ramírez se encuentran siempre con los brazos abiertos y en una actitud de calidez maternal: son mujeres omnipotentes capaces de aplastar al Mal y proteger al pintor.

Una de las figuras más representativas de Ramírez es el tren cuyo paso se realiza siempre por zonas accidentadas: de un lado se eleva la montaña, por el otro hay un abismo. El tren recorre caminos sinuosos que quizá sean símbolo de su propio y único modo de expresión. Una comunicación que se encuentra entre el vacío o la barrera infranqueable, pero que a pesar de todo se abre paso para expresar su estado de derelicción y esbozar sus paraísos imaginarios.

A pesar de su limitado vocabulario, los cuadros de Ramírez tienen una gran fuerza expresiva: son producto de un esfuerzo para traspasar los innumerables muros que existen entre él y el mundo. Son manifestación de una voluntad e incluso de una necesidad expresiva. Para lograrlo, Ramírez estaba dispuesto a pintar sobre cualquier pedazo de papel y a unirlo incluso con los más insólitos adhesivos (están ensamblados con saliva y papa, que debió ser parte de su monótona dieta del hospital). ♦

MESA DE NOVEDADES

Tres visitas a López Velarde y un álbum fotográfico

Consumida la "galana pólvora de los fuegos de artificio" del homenaje centenario a Ramón López Velarde, el brillo del poeta continúa provocando las pasiones críticas más diversas. Así lo demuestra la revista *Vuelta*, en su número de mayo, con ensayos de José Luis Martínez, Guillermo Sheridan y Tomás Segovia, dedicados al poeta jerezano. Fiel a la minuciosidad que caracteriza las *Obras* de López Velarde, una de las ediciones críticas ejemplares que se han publicado en México, en este artículo Martínez invita a asomarnos al taller poético de López Velarde: una primera versión manuscrita de la *Suave patria*, confrontada con la definitiva, nos lleva a comprobar la autocrítica del poeta durante la composición de un poema que se ha salvado —por méritos propios— de los embates de declamadores profesionales y maestros de civismo.

El análisis que Sheridan hace de un poema olvidado de López Velarde, "Del suelo nativo", invita aún más a la lectura de su libro *Un corazón adicto: la vida de Ra-*

món López Velarde. Si con *Los Contemporáneos ayer*, Sheridan hizo leer con otros ojos a la generación de poetas mexicanos, su López Velarde ilumina nuevas zonas sobre uno de los casos más fascinantes de la literatura mexicana. Crónica que es crítica literaria, biografía que se transforma en novela, narración de aventuras que deviene historia.

Por su parte, Tomás Segovia propone una nueva lectura del lugar común del López Velarde crucificado entre la castidad y la pasión. Segovia demuestra que resulta más inquietante y verosímil un López Velarde activo, provocador y torturado, que el santo inocente, pasivo y a merced de los demonios. El texto de Segovia se relaciona, en el trazo de este mapa que persigue una "poética del amor", con su prólogo a la reedición de las *Cartas a Clementina Otero* de Gilberto Owen, por la Universidad Autónoma Metropolitana. Segovia analiza cómo al seductor le importa más la seducción que la conquista. De tal modo, añade Segovia, la gesta del seductor, desde Laclos a Foucault, es la del Narciso enamorado de la imagen que su pasión ha creado. El epistolario de Owen —una de las obras mayores dentro de una obra "toda ella mejor"— es un material literario y humano —de primer orden— para el conocimiento de un poeta que día con día gana admiradores de primera fila, es decir, lectores.

La contribución central de nuestra Casa de Estudios al centenario lopezvelardeano la constituye el *Álbum* López Velarde preparado por Elisa García Barragán y Luis Mario Schneider bajo el sello del Instituto de Investigaciones Estéticas. El diseño de Ricardo Noriega, el seguimiento del poeta en sus tiempos y espacios, permite dos lecturas: una, la del texto propiamente dicho; otra, la biografía que las imágenes arman con elocuencia. Nos desilusiona no encontrar una fotografía de la enigmática prima Águeda; más nos hubiera desilusionado saber que era de carne y hueso. En cambio, por primera vez aparecen las otras mujeres del universo amoroso de nuestro poeta: notables sobre todo son las de María Puente, la probable musa de Venado, así como la excelente muestra iconográfica de los sitios lopezvelardeanos. En su reconstrucción gráfica del tiempo y el espacio de López Velarde, Elisa García Barragán y Luis Mario Schneider emprendieron un trabajo —literalmente— de campo. Su *Álbum* demuestra que la peregrinación, cuando se hace con intención crítica, es un método de trabajo próximo a la novela de aventuras intelectuales.



Ramón López Velarde

¹ El doctor Pasto lo describe de la siguiente manera: "es de constitución magra, sumamente delgado, y padeció tuberculosis."

El Seminario de Crítica que desde hace muchos años Sergio Fernández imparte en la división de estudios superiores de la Facultad de Filosofía y Letras demuestra sus frutos tangibles a través de la nueva época de la Biblioteca de Letras, de nuestra Casa de Estudios, colección dirigida por el propio Fernández. Al estudio de Cristina Múgica sobre los sonetos de Jorge Cuesta y al trabajo de Edelmira Ramírez sobre la Inquisición, se suman ahora cuatro nuevos títulos que, no obstante su diversa intención crítica y su temática variada, demuestran una de las mejores lecciones de Sergio Fernández: la crítica creativa que no excluye el rigor académico ni la posibilidad de llegar a un público no especializado. Los cuatro nuevos títulos de la colección son: *Balcón barroco* de Noé Jitrik; Alberto Paredes emprende un análisis exhaustivo de la poética de Julio Cortázar a través de sus cuentos en *Laberintos de papel*; por su parte, Hernán Lara Zavala ofrece un análisis sobre *Las novelas en el Quijote*, y *Multiplificación de los Contemporáneos* incluye ensayos de diversos autores y orientaciones sobre una generación literaria que continúa demostrando su influencia.

Tiempo de ballenas

Doblemente hermosa la separata de *Casa del tiempo* correspondiente al mes de abril. Jorge Ruiz Dueñas —quien bien pudiera ser digno presidente del Club de Corazones Solitarios del sargento Herman Melville— cristaliza sus obsesiones cetáceas en *Tiempo de ballenas*, recorrido a través de las mitologías de una creatura cuya realidad supera todas las ficciones: "Veo —escribe el autor— en la ballena un secreto reflejo del hombre, la sombra de un poder mágico cuya morada planetaria se antoja más a la medida de un sueño que de la evidencia." Escrito en espléndido estilo, imaginativo y documentado, el ensayo de Ruiz Dueñas cumple con creces el objetivo del autor, esto es, "buscar en la tierra firme otros amigos secretos del cetáceo."

V.Q.



Al filo de las hojas

Más que un compendio de reseñas, anotaciones y ensayos cortos que el autor publicó a lo largo de varios años en diversas revistas y suplementos, este libro es un muestrario de las distintas ortodoxias y heterodoxias de la literatura del siglo XX que va desde la prosa de intensidades de Martínez Sotomayor, Owen y Villaurrutia hasta las controvertidas obras de Maurice Blanchot y Roland Barthes. Es una especie de carnaval en que se dan cita los "fantasmas fugaces" de Franz Kafka y el ritmo vital de Saint-John Perse; la historia hecha poesía por Marguerite Yourcenar y la ironía histórica de Milan Kundera. Donde conviven el erotismo y la crítica marxista, el misticismo de Oriente y los extravíos de la pasión. Todo esto sin de-

trimento de ningún género o estilo; sin caer en comparaciones innecesarias ni dogmatismos de cualquier índole que sólo entorpecen la tarea fundamental del crítico: acercar al lector a ciertas obras, a ciertos autores que merecen, por su calidad y aportaciones, ser tomados en cuenta.

Y tal vez sea la calidad el hilo que une a tan variados textos, el que permite conformar este libro como unidad coherente y no sólo como un intento más (siempre loable) por rescatar el trabajo periodístico de su presencia efímera.

Al filo de las hojas, de Alberto Ruy Sánchez. México, SEP / Plaza y Valdés.

A.P.

Silvio Zavala y la historia del trabajo en México

Bajo el sello editorial de El Colegio de México, Elías Trabulse hace una edición de estudios de Silvio Zavala con tres pequeños ensayos sobre él, como homenaje del Colegio de México a Silvio Zavala en sus setenta y cinco años de edad.

De los ensayos, el primero es de Luis González: "Silvio Zavala historiador"; le sigue "Amplitud y constancia histórica en Silvio Zavala" de Ernesto de la Torre Villar y "Silvio Zavala: una breve semblanza intelectual" del propio Elías Trabulse.

"Ha solidado pensarse que la etapa colonial de la historia de Hispanoamérica se caracteriza por una gran tranquilidad" dice Zavala, lo cual se debe al interés en la historia política; sin embargo, al enfrentarnos a los problemas sociales vemos "un espectáculo de problemas continuos en la estructura misma del sistema de trabajo, un fenómeno de manifiesto interés."

Supongo que todo historiador serio lleva una doble vida, la de él y la de sus libros. Silvio Zavala, autor de cincuenta y cuatro títulos, es el más indicado para iniciar al lector en otra vida, la de la historia, que no se debe ver como cosa juzgada sino como fuente de descubrimientos y "cambios continuos". ♦

N.H.L.





SUSCRIBASE A

TOPODRILO

SOCIEDAD
CIENCIA
ARTE



Nombre
Dirección
Población
País C.P.
Deseo suscribirme a TOPODRILO por un año
(cuatro números):
En México: \$12,000 M.N.
U.S.A., Canadá, Centroamérica
y Sudamérica: \$24 USD.
Europa: \$28 USD.

El importe lo haré efectivo con:
Adjunto Cheque ☐ Giro ☐

Universidad Autónoma Metropolitana
Iztapalapa (UAM-I)

A.P. 55-536, Edificio H-003,
Av. Michoacán y Purísima, Col. Vicentina,
Iztapalapa, México, D.F., C.P. 09340.
Tels. 686 03 22 y 686 16 11, Ext. 412.

CUADERNOS AMERICANOS 13

José Guilherme Merquior El otro Occidente (Un poco de filosofía de la historia desde Latinoamérica). Marcos Winocur Cuba 1959. La Revolución y la Burguesía.
Jorge López Páez Vino del Sur. Relato a varias voces.

DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO

Leopoldo Zea El proyecto de Sarmiento y su vigencia. Félix Weinberg La antítesis sarmientina "Civilización-Barbarie" y su percepción coetánea en el Río de la Plata. Fernando Ainsa Argilópolis Raíces históricas de una utopía. María Elena Rodríguez Ozán Conflictos y armonías de Sarmiento. Oscar R. Martí Sarmiento y el positivismo. Ana Carolina Ibarra La contribución de Sarmiento al liberalismo argentino.

POR LOS CAMINOS DE NUESTRA AMERICA

Manuel Malaver. Final de viaje y principio de una nueva aventura.

DESEO SUSCRIBIRME A CUADERNOS AMERICANOS

SUSCRIPCION DURANTE 1989

NOMBRE

6 NUMEROS

UN EJEMPLAR

DOMICILIO

LOCALIDAD

México

\$ 28,000

\$ 6,000

Otros países

Via marítima o terrestre

Via aérea

85.00 DLLS.

95.00 DLLS.

17.00 DLLS.

20.00 DLLS.

CODIGO POSTAL

PAIS

TELEFONO

CHEQUE

BANCO

GIRO

SUCURSAL

IMPORTE

REDACCION Y ADMINISTRACION 06000 MEXICO 1, D. F.
ENVIAR CHEQUE O GIRO AL APARTADO POSTAL 965



FOMENTO EDITORIAL

SISTEMA DE LIBRERIAS DE LA UNAM

LIBRERIA CENTRAL CU

corredor de zona comercial ciudad universitaria
04510 méxico, d.f. tel. 550-5378

LIBRERIA JULIO TORRI

centro cultural universitario ciudad universitaria
tels. 655-1344 y 65-6511 ext. 7098

LIBRERIA PALACIO DE MINERIA

tacuba no. 5 méxico, d.f. centro tel. 518-1315

LIBRERIA JUSTO SIERRA

san ildefonso no. 43 centro
tels. 542-0909, 522-4703, 5224150 y ext. 225

LIBRERIA ENEP ACATLAN

av. alcanfores y san juan totoltepec, san mateo
naucalpan 532540 edo. de méxico

LIBRERIA ENEP ARAGON

av. central y rancho seco, san juan de aragón,
edo. de méxico 57170. cd. netzahualcóyotl
tel. 796-0488 ext. 152

LIBRERIA ENEP IZTACALA

san juan iztacala, fracc. los reyes tlalnepantla
54160 edo. de méxico

LIBRERIA ENEP ZARAGOZA

col. ejército de oriente deleg. iztapalapa
09230 méxico d.f.

LIBRERIA FES CUAUTITLAN

rancho almaraz, campo 4

LIBRERIA CCH AZCAPOTZALCO

av. parque vía (av. lazaró cárdenas) 2060 unidad...
el rosario azcapotzalco 02110 méxico, d.f.

LIBRERIA CCH ORIENTE

sur 24 esq. canal san juan, col. agrícola oriental
deleg. iztacalco 08500 méxico d.f.

LIBRERIA CCH VALLEJO

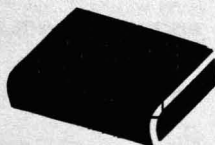
av. de los cien metros esq. fortuna

LIBRERIA CCH SUR

boulevard de las cataratas y llanura pedregal
deleg. contreras, 10720 méxico, d.f.

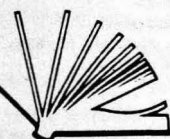
CASA UNIVERSITARIA DEL LIBRO

orizaba y puebla col. roma tel. 511-4468



COORDINACION DE HUMANIDADES

Av. del Imán No. 5 Ciudad Universitaria
C. P. 04510 Tels. 550-7473 y 550-5320



Mexico and Latin America are changing day by day.
What do you know about these changes?

Voices of Mexico

is a space for current opinion
and reflection.

Political and economic analysis

Special Reports

Interviews with Mexican leaders

Science and Culture



VOICES

Mexico: What Lies Ahead?

A discussion with the Press on the Elections



Quarterly magazine of the Mexican National Autonomous University

All publicity or subscriptions should be sent to:

Hispanic Books Distributors, INC
1665 West Grant Road
Tucson, Arizona 85745
Phone (602) 882-9484

Revista Voices of Mexico
Filosofía y Letras No. 88
Colonia Copilco-Universidad
C.P. 04360
México, D.F.
Tels: (905) 6-58-58-53
6-58-72-79

GACETA UNAM



Información universitaria

Publicaciones

Entrevistas

Ciencia

Arte

Cultura



Dirección General
de Información

Se distribuye
lunes y jueves
550-59-06

ediciones era

AUGUSTO MONTERROSO



EDICIONES ERA / AVENA 102 / 09810 MÉXICO, D.F. ☎ 581-77-44
■ GUADALAJARA ☎ 12-80-37

RADIO UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO Y EL CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD

presentan

NUESTRA UNIVERSIDAD EN EL TIEMPO

Una descripción panorámica del desenvolvimiento histórico de la Máxima Casa de Estudios. Lunes, miércoles y viernes, a las 19 horas a partir del mes de junio.

Amplitud modulada 860 khz.

Textos de: Lourdes Alvarado, Francisco Arce Gurza, Raúl Domínguez, Javier Garciadiego, Lía García Verástegui, Manuel González Oropeza, Victoria Lerner, Lorenzo Luna, Alfonso de María y Campos, Renato Marsiske, María del Refugio González y Beatriz Urías Horcasitas.

Voces de: Ana Ofelia Murguía y Sergio de Alva.

Realización: Teresa Solorio.

Grabación: José Gutiérrez.



presenta

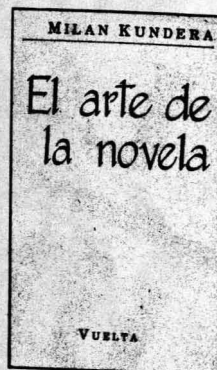
LA MÚSICA SINFÓNICA HISPANOAMERICANA: UNA VISIÓN DE EDUARDO MATA

Muestras de la obra de Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez, Alberto Ginastera, Antonio Estevez y la nueva generación de compositores, en una serie realizada por el maestro Mata, miembro de El Colegio Nacional.

6 domingos a las 15 horas
a partir del 4 de junio

Amplitud modulada 860 khz ■ Frecuencia modulada 96.1 mhz

* Vuelta



"una meditación sobre el oficio del novelista que no intenta construir una teoría y se despliega en cambio, a la vez fiel y aventurera, sobre el terreno de la experiencia misma, como la reflexión de un autor preocupado por el sentido de su tarea."
A. Asiain

Editorial Vuelta S.A. de C.V.
Av. Contreras 516, 3er piso, Col. San Jerónimo Lídice
10200 México D.F.

De venta en librerías, Sanborn's, Vips, Librerías de Cristal

Abasto y Distribución de Alimentos en las Grandes Metrópolis

Fernando Rello
Demetrio Sodi

¿Qué canales existen para hacer llegar a 18 millones de personas una variada oferta de alimentos?

Este libro despeja las interrogantes acerca de los sistemas y mecanismos para que en la ciudad de México y otras Megalópolis los alimentos estén al alcance de sus habitantes.

NUEVA IMAGEN/CIEG

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

*Literatura • política
música • teatro • cine*

*Cultura
como recreación humana*

*Cultura
como expresión universitaria*

*Cultura
como opción democrática*

Edificio Anexo de la antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales Primer Piso. Ciudad Universitaria.
Apartado Postal 70288, C. P. 04510, México, D. F. Tel. 550-55-59 y 548-43-52

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

☐ Suscripción ☐ Renovación

Adjunto cheque por la cantidad de 90 Dlls.
(cuota para el extranjero) U.S. Cy.

☐ Adjunto cheque o giro postal por la cantidad
de \$25 000.00 (veinticinco mil pesos)

nombre

dirección

colonia

ciudad

estado

país

teléfono

La crítica literaria en México



*Ensayos críticos
de escritores mexicanos fundamentales*

L U I S B A R R A G A N
arquitecto

Fotografías de
Armando Salas Portugal

Palacio de Bellas Artes

Sala Justino Fernández

Av. Juárez y Eje Central

Del 4 de julio al 4 de agosto



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

MUSEO NACIONAL DE ARQUITECTURA



Instituto Nacional
de
Bellas Artes

PEMEX AVANZA...



EN TODOS SENTIDOS

Para apoyar a la economía nacional...

Cuenta con 21 complejos petroquímicos, 9 refinерías, 10 centros de tratamiento industrial y casi 53 mil km de ductos; abastece al mercado nacional en todas sus necesidades de energéticos, da empleo a 180 mil trabajadores y exporta más de un millón 300 mil barriles de crudo cada día.

En la moderna petroquímica...

Produce derivados que son base para cientos de productos que permiten disfrutar más y mejor la vida cotidiana... Los productos del petróleo están en los alimentos, la moda, la música, la televisión, la higiene, la salud, el transporte... PEMEX está con nosotros.

Cuidar el petróleo es básico para vivir mejor!



PEMEX

ORGULLO Y FORTALEZA DE MEXICO