Drawing Archaeology: Francisco Mujica and the Creation of a Modern Mexican Past

Daniel Schávelzon

University of Buenos Aires, CONICET

Ponencia presentada como: *Drawing Archaeology: Francisco Mujica and the creation of a modern mexican past*,en Dumbarton Oaks Research Center, 10 de octubre 2009, Washington.

Agradecimientos

Este trabajo ha sido posible gracias a Jorge Tomasi, Patricia Frazzi, Evangelina Villareal Matteo Goreti, Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales. La investigación fue financiada con un subsidio de FAMSI; el catálogo fue publicado por la Fundación CEPPA de Buenos Aires. Agradecemos al Museo Etnográfico de Buenos Aires el acceso a los documentos y el poder fotografiarlos y reproducirlos, las fotos son de José Luis Rodríguez.

El enorme conocimiento existente sobre el arte y la arqueología tanto de México como de Mesoamérica en general, hacen difícil el hallazgo de personalidades que dedicaron su vida al tema de los que nada supimos. Este es el caso de Francisco Mujica, un dibujante de muy alto valor que pasó la mayor parte de su vida en silencio, dibujando sitios y objetos arqueológicos día tras día hasta su muerte, sin publicar y viajando de país en país con sus miles de obras a cuestas, buscando un sitio en donde fuese reconocido y aceptado (Schávelzon y Tomasi 2005). Con peculiares ideas sobre el arte y la arquitectura, de moda hasta la década de 1920, se fue haciendo viejo persiguiendo los mismos ideales que lo dejaron solo y olvidado. Aún a los 73 años viajaba ocupando seis camarotes de un barco a España, buscando dónde dejar todo eso. El hallazgo de sus colecciones motiva este estudio porque desde el comienzo observé que casi no había información sobre él, unas pocas notas publicadas o inéditas (Mujica 1932, Sotomayor 1968 a, b y c), un enorme libro que poco tenía que ver con el tema de sus dibujos (Mujica 1928), y algunas referencias posteriores (Anónimo 1942, 1956). Es todo y era intrigante, ya que su obra era notablemente buena. De ahí el valor del archivo del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires, en perfecto estado de preservación y que consta de un par de centenares de láminas hechas con lápiz, tinta y algunas en color, numerosas fotos –tomadas por él y por terceros-, más de mil postales, cartas y documentos personales. Existen otros archivos de sus dibujos y papeles: uno menor en la Bancroft Library con cartas tardías, el otro mucho más completo en la Biblioteca Nacional de México en la sección reservada, que incluye buena documentación y fotografías familiares, y al parecer la donación final fue al Instituto de Cultura Hispánica en Madrid, que debería contener más de doce mil piezas, pero del que no he podido averiguar si realmente llegaron allí alguna vez.

Mujica fue un prolífico arquitecto y dibujante que superó los estándares habituales. Remedando los logros de Frederick Catherwood o Miguel Ángel Fernández, inició una obra sistemática para dibujar todo lo que era posible en la arqueología mesoamericana. Y si tomamos el paradigma del dibujante de la arqueología en México durante el siglo XX, Ignacio Marquina, veremos que ambos se deben mucho mutuamente pero que entre ellos hubo una *guerra sorda* que llevó a Mujica a tomar decisiones en su vida y obra. Pese a los cientos de dibujos y fotos que hizo, pero por motivos personales, su trabajo silencioso a lo largo de cincuenta años quedó guardado y olvidado (Marquina 1928 y 1951).

Mujica nació en México el 29 de junio de 1899. Su primera visita a Argentina fue en 1910 ya que su padre venía con un cargo diplomático asignado a Buenos Aires, desde Europa. Un nuevo cambio de destino del padre lo llevo en 1916 a Santiago de Chile, donde se recibió de arquitecto. En esos años dio los primeros pasos en el estudio de las culturas prehispánicas; el tema tenía trascendencia porque una fuerte polémica cruzaba las universidades: la ruptura con la tradición academicista afrancesada para incorporar elementos locales y americanos. En toda América Latina se recurría a recuperar elementos de las tradiciones prehispánicas e hispánicas, en el estilo y variantes estéticas llamadas Neocoloniales (Amaral 1994), Neoprehispánicas (Schávelzon 1988, Braun 1993, Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales 2000) e incluso Indigenistas (Gutiérrez Viñuales 2003). Pocos en esa época quedaron al margen de estas discusiones, las que cambiaron muchos puntos de vista en el quehacer de la arquitectura y del arte. Era enfrentar un continente al otro, contraponerlos en medio de la crisis de la Primera Guerra Mundial. Era la búsqueda de un camino diferente; paso previo a los grandes nacionalismos de la década siguiente en que Europa había sido dejada de lado como el gran modelo cultural.

En 1920 asistió al 1º Congreso Panamericano de Arquitectos, en Montevideo, donde obtuvo una medalla de oro con el proyecto de un Museo Azteca. Resulta insólito el tema para Uruguay, pero este tipo de trabajos americanistas se inscribían en el citado movimiento que buscaba un arte americano. Ese congreso se convirtió en una tribuna de discusión sobre lo americano; pasó en el viaje por Buenos Aires. Participó también en el 2º Congreso Panamericano en Santiago de Chile, en 1923, donde logró otra medalla de oro. En 1923 y por dos años regresó a México donde comenzó su práctica profesional; allí realizó sus primeras visitas arqueológicas. Sus trabajos podemos dividirlos en temas: 1) relevamientos en sitios arqueológicos, 2) reconstrucciones de las ruinas en el papel, 3) dibujos de objetos de museos y colecciones, y 4) proyectos adaptando las líneas y los elementos decorativos precolombinos dentro del estilo que él llamaría Renacimiento Americano. Fue su una única veta de pensamiento artístico, conjugando el conocimiento del arqueólogo y el arquitecto a la sensibilidad del artista. Hubo pocas personalidades similares en varios países, y en Argentina en esos mismos años fue Héctor Greslebin (Schávelzon y Patti 1992, 1993,1997), con quien debió conocerse ya que sus proyectos e ideas eran muy similares y viajaron a los mismos eventos, aunque no hay cartas entre ellos.

Es posible que en 1926 haya participado o intentado participar en las excavaciones que se estaban haciendo en Teotihuacan y Chichén Itza y es posible que en ambas tuviera problemas con quienes ya estaban allí haciendo trabajos similares. Si bien escribió en su currículum que participó en varios trabajos arqueológicos y que trabajó tanto para la Institución Carnegie como para "su amigo personal Manuel Gamio" como dice en su Curriculum Vitae; esas aseveraciones parecen no ser serias ya que no hay ningún dato concreto que lo pruebe por ninguna de ambas partes.

De México viajó a Europa, estuvo en París casi tres años y luego fue a Estados Unidos. Los datos acá son confusos ya que si la primera exposición de sus dibujos fue en 1926 en el Museo Nacional de Washington y luego en el Museo de Historia Natural de New York, su estadía en Europa cambia o las fechas están tergiversadas en sus autobiografías. La recepción de su trabajo fue auspiciosa; John Sloan, director de la Architectural League sostuvo que: "he sido fuertemente impresionado al conocer el trabajo profundo y constructivo que ha desarrollado en sus estudios de las pasadas civilizaciones del continente americano". El que Sloan haya escrito sobre él es curioso pero debió ser un fuerte espaldarazo. Desde 1918 presidía la Sociedad de Artistas Independientes, había dirigido la revista socialista *The Masses* donde tuvieron reconocimiento varios artistas mexicanos, luego sería presidente de la Architectural League y era uno de los conocidos pintores de Estados Unidos. Prologó el único libro escrito por Mujica, la *Historia del Rascacielos*, edición financiada por él a todo lujo.[1]

En esas exposiciones presentó su proyecto para un monumento público en forma de museo, el del congreso de Chile, que Sloan definió como: "un templo a la gloria del arte americano antiguo". Mujica continuó trabajando con el tipo de proyectos que le aseguraron las medallas de 1920 y 1923 bajo la teoría de la necesidad de aplicar lo hallado en las excavaciones arqueológicas en proyectos contemporáneos. Pero las láminas que presentaba tendían a repetirse ante auditorios diferentes, y el Templo a la Gloria o sus proyectos de rascacielos con toques precolombinos ya no eran casos únicos, muchos lo hacían. Fue durante la estancia europea cuando tuvo la oportunidad de exponer sus dibujos en el Salón Oficial de Bellas Artes de París y se publicó una crónica ilustrada en *L'Art Vivant*, donde Marcel Sauvage –conocido crítico de arte- destacó su trabajo (Sauvage 1927). Pero la exposición siguió la misma estructura de mostrar lo

[1] Hay diversas carpetas tituladas *Crítica sobre la obra de Mujica Diez de Bonilla*, una de cada país en que vivió o publicó, tanto en el Archivo Mujica del Museo Etnográfico en 0Buenos Aires como en la Biblioetca Nacional en México. Todas las citas de documentos y cartas provienen de esa fuente.

exótico y sus posibilidades de uso moderno. Paul Rivet, entonces presidente de la Sociedad de Americanistas de París tuvo palabras elogiosas: “hemos admirado el talento del arqueólogo y el gusto del arquitecto que aparecen en cada una de sus obras. Si fuera americano, mi divisa sería *ni indio ni español*; la verdadera originalidad del hombre de América Latina, es precisamente de reunir en su mentalidad, en sus aptitudes y en sus anhelos, algo de la raza indígena y algo de la raza castellana”.

En realidad ese tipo de arquitectura no era nuevo en el continente y había ejemplos importantes ya hechos desde la Exposición de París de 1889 en adelante, incluido Estados Unidos. Él le dio poca importancia a lo preexistente y asumió el tema casi como un descubrimiento propio. Las primeras reivindicaciones de arquitecturas que expresaran rasgos formales de lo prehispánico se hicieron en el siglo XIX. Tanto el monumento a Cuauthémoc en el Paseo de La Reforma en 1887 cuanto el pabellón de México para la Exposición de París de 1889, mostraban la aceptación de estos lenguajes en la arquitectura y el arte oficial. Esta arquitectura Neoprehispánica tenía un antecedente en la maqueta a escala natural del templo de Xochicalco realizada para la Exposición de París de 1867. En estos proyectos los autores tomaban lo fundamental de las ilustraciones de libros de arqueología; "¡Era tan fácil hurgar en libros y sacar de sus láminas sus motivos arquitectónicos! Porque no se crea que los señores arquitectos se molestaban en ir a estudiar las ruinas prehispánicas" (De la Maza 1965, Krause 2005). El mundo antiguo era en ellos más imaginario que real y nada o al menos muy poco tenían que ver con un proyecto de identidad nacional de la burguesía porfirista**.** En efecto, un artículo de 1899 bajo el seudónimo Tepoztecaconetzin Calquetzani (Álvarez 1900, Rodríguez Prampolini 1997: 377-380), atacaba la incorporación de elementos precolombinos en los edificios modernos pero lo aceptaba en monumentos públicos y funerarios, como los que él mismo construía.

Fuera de México también se dio este fenómeno: en 1893 en la World's Columbian Exposition en Chicago, la sección de antropología presentaba decoraciones mayas (Braun 1993). Para ese entonces la propia Ecole des Beaux Arts de Paris impondría la visión de un eclecticismo que recurría al repertorio de formas de cualquier momento histórico; el tratadista en 1891 nos hablaba de un Style Mexicain y un Style Peruvien que se ejemplificaría con las obras hechas a la par de la Torre Eiffel en 1889 en esos estilos.

Con el tiempo siguieron estas experiencias, incluso al cambiar de sentido tras la Revolución en México. En Mérida, en 1919 Manuel Amábilis diseñaba el Sanatorio

Rendón Peniche con reminiscencias mayas (Amábilis 1930 y 1956; Siller 1987, Toca Fernández 1987), y poco después hacía la obra más significativa del estilo: la Casa del Pueblo en 1926 en Mérida. Luego recurrió a las decoraciones mayas en la fuente en la glorieta Riviera en México de 1926, en el pabellón de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 y en la tardía fuente del Parque de las Américas de Mérida en 1945. Inmersos ya en los años treinta del siglo XX seguirían habiendo algunas obras aisladas en México, en Perú y en varios países, aunque cada vez menos.

No resulta casual que en Buenos Aires la ilustración del libro fundador de este tema de síntesis de razas y de artes, *Eurindia*, escrito por Ricardo Rojas y publicado en 1924 (Rojas 1993) en Buenos Aires, también tuviera también un Templo, dibujado por Alfredo Guido, en un arrebato de esculturas de Tiahuanaco, pilares mayas y símbolos copiados de libros diversos, en buena medida similar al de Mujica. Tampoco tiene nada que envidiarle el Mausoleo Americano que proyectaron Héctor Greslebin y Ángel Pascual (1920) y que fuera exhibido en los dos congresos en que estuvo Mujica, en Montevideo y en Santiago. En todo el continente esta vertiente indigenista se produjo masivamente con la crisis del modelo europeo durante la primera guerra mundial (Mariscal 1915). La aplicación de lo autóctono a las artes fue también apoyado por Ricardo Rojas, más tarde el apologeta de Mujica en Argentina, quien en 1930 contrapuso los artistas americanos con las realizaciones en Europa: "la última Exposición de Artes Industriales realizada en París, (…) ha comprobado que en aquel concurso cosmopolita de artistas revolucionarios que pugnan por crear formas nuevas, nada nuevo han creado, y sólo aciertan a buscar en la arqueología y el exotismo (…). Copien ellos a Asiria, Egipto, Indochina. Tomemos nosotros los americanos nuestra propia fuente de inspiración en América y daremos al mundo un arte nuevo" (Rojas 1930). En ese país la obra paradigmática del estilo fue la de él, hecha por Ángel Guido en 1927 y en donde planteó una fusión de lenguajes tomados desde Tiahuanaco hasta Arequipa, en una fusión cultural que pregonara activamente (Guido 1925).

Estas tendencias decorativistas primaron no sólo en México sino también en los lugares donde no existían fuertes antecedentes indígenas. Esto explica el éxito del Neomaya en Miami y en Los Ángeles y fue Frank Lloyd Wright quien impulsó la difusión del estilo. Con menos calidad se haría en 1926 el Hotel Monrovia Community con relieves cercanos a los de Chichén Itzá y el Teatro Maya de 1927 inspirado en Uxmal. Esta corriente llegó desde Cuba a Honduras o Chile, y también a países de larga tradición indígena como en Perú donde se abordaría la creación de un estilo Neoperuano,

en Bolivia habría viviendas como la de Posnansky, en Perú edificios públicos, fuentes y viviendas lo que se continuó en esos países hasta la década de 1940 como resabio de nacionalismo. En Estados Unidos hacia 1930 hubo una suerte de furor por lo maya con edificios como el Maya Building en la Chicago Century of Progress World's Fair de 1933, inspirado en el cuadrángulo de las monjas de Uxmal.

Su viaje a Estados Unidos permitió darle impulso a sus ideas de una arquitectura de inspiración prehispánica. Pero su admiración mayor eran los rascacielos, que sumados a la decoración prehispánica lo llevaron a publicar en 1929 su único libro, donde cruzó sus temáticas: calidad de dibujante, arte americano antiguo y rascacielos. Mujica aprovechó ese libro para expresar toda su teoría del arte americano, concluyendo en la necesidad de recuperar "el camino perdido", reflotando el espíritu esencialmente americano. Hacía falta para eso un estudio gráfico sistemático de los monumentos Precolombinos, pero no únicamente desde la mirada del arqueólogo. Sólo cuando se tuviera un conocimiento real de lo que fueron esos edificios se podrían extraer sus líneas para aplicarlas en proyectos modernos: "En la ciudad de Nueva York, cerca de la esquina de Broadway y Columbus Circle, se eleva un enorme rascacielos de ladrillo rojo (el Fisk Building). Al anochecer, cuando sólo su contorno es visible, uno tiene la sensación de estar en Papantla contemplando sus ruinas" (Mujica 1929:18). La *Historia del Rascacielos* tuvo cierta repercusión en los ámbitos arquitectónicos y hay una lista de artículos y críticos que lo alabaron de lo que él guardó, cuidadosamente, cada nota. Mucho más tarde participó en una exhibición colectiva sobre arte de América que se hizo en Washington en 1944 (Mujica, Keleman, Navarro y otros 1944); si bien era de difusión, participaban en él varios conocidos historiadores de la arquitectura del continente.

Podríamos decir que la publicación de la *Historia del Rascacielos* marcó el cierre de la primera etapa de su trabajo. Llegaba a sus treinta años habiendo recibido elogios y hecho exhibiciones, viajado por el mundo, con una formación internacional y todas las puertas abiertas. Debe haber sentido que tenía por delante un campo de trabajo donde podría desarrollarse sin límites, pero por algún motivo esto no sucedió y a partir de 1930 su carrera daría un giro inesperado.

Al volver a México comenzó a tener participación en cargos públicos en lo que consideramos su primer trabajo concreto. Nunca había tenido la necesidad de trabajar, pero la juventud triunfante llegaba a su fin. No dejó de lado su actividad arqueológica y veremos que sí participó de al menos una exploración en Tula en 1933. Pero su trabajo

se enfocó a temáticas de urbanismo y a sostener una familia. Desde 1934 hasta 1940 participó en planificación en el Primer Plan Sexenal del gobierno de Lázaro Cárdenas.

Según sus papeles, formó parte de una Comisión de Monumentos del Gobierno de México y debido a ese cargo en 1931 participó de las exploraciones en Chichen Itza. Asevera que colaboró con el estudio del Templo de los Guerreros donde abordó "el estudio arquitectónico de dicho Templo, estudio de carácter eminentemente gráfico que vino a completar los anteriormente hechos por esa Institución". Aquí hay algo extraño: el estudio de ese edificio se había hecho ya entre 1926 y 1928; los dos grandes volúmenes con toda la información, dibujos y planos eran de 1931 (Morris, Charlot y Morris 1931), aunque apenas completado hubo una publicación de la reconstrucción de la fachada hecha por Marquina (1928). Además el tema fue parte de libros y revistas. ¿Qué cosa nueva iba a estudiar Mujica si no era en el sitio y en el momento? Los dibujos, creemos entonces, fueron hechos en 1926 y con influencia de Miguel Ángel Fernández (12925a y 1925b). Nos resulta difícil pensar que sean de 1931. Aunque puede ser cierto que haya ido allí por el gobierno mexicano y que la Carnegie no reconoció su presencia y no se usaron sus dibujos o ni los tenía hechos para el momento de la edición o no los prestó.

En 1932 Mujica publicó uno de sus pocos textos detallados en una revista llamada *Nuestro México* en donde escribían Diego Rivera y todo el mundillo de la cultura mexicana de izquierda. Allí pudo desarrollar sus ideas sobre arqueología y arquitectura y en buena medida definirse a sí mismo y a su proyecto de vida. Es un artículo ampuloso y transparente en el que él mismo se describe con palabras altisonantes aunque no complejas. Es bueno para entender su personalidad y pone en evidencia una visión cargada de religiosidad, idealista, profundamente americanista y desligado de los grandes ejes del arte mexicano en su tiempo. En una época marcada por los revolucionarios del Partido Comunista como Rivera, Orozco o Siqueiros y en una revista politizada, su alegato es de derecha. El texto era parte del que había publicado en inglés en su libro sobre los rascacielos. Allí nos cuenta que "a principios de 1918 decidí consagrar todo mi esfuerzo a estudiar y tratar de resolver el problema de una reacción hacia lo nuestro" basada en la arquitectura prehispánica. En segundo lugar que el concreto armado y los rascacielos eran los elementos para realizar esas nuevas arquitecturas que rescataran la antigua porque ambos presentan "una analogía sorprendente".

Al año siguiente, 1933, hizo su primera exploración arqueológica en Tula. Este sería el único trabajo de campo del que tenemos pruebas; en adelante continuaría

dibujando pero serían reproducciones de sus trabajos anteriores, o basados en fotos o en dibujos conocidos. En Tula hizo un recorrido dibujando monumentos, esculturas y cerámicas. Resulta interesante que haya elegido ese sitio, el que presenta fuertes relaciones con Teotihuacan y Chichen Itza, sus dos sitios favoritos en los dibujos y estudios y que aun no había sido estudiado. Es evidente que notó las fuertes similitudes, si lo hubiera escrito hubiese precedido a Jorge Acosta en su observación de la cultura tolteca, en casi un decenio. Sabemos por la obra de Marquina que encontró tres estelas labradas y las trasladó al museo en México, aunque no sabemos cuáles sean.

De alguna manera pareciera que en esos años, salvo por lo de Tula, se distanció de su actividad arqueológica y artística. Si fue por interés o porque no tuvo cabida en la nueva organización de la arqueología mexicana, es poco claro. Pero es cierto que salvo a Gamio a quien cita confusamente no parece haber establecido contactos estables ni con los arqueólogos, ni con los artistas con afinidades comunes, ni siquiera con los arquitectos que exploraban los mismos caminos; Manuel Amábilis en México estaba en pleno apogeo por citar un ejemplo. Tampoco lo hizo con otros latinoamericanos y el caso de Héctor Greslebin es elocuente para sus años en Argentina ya que ni una carta entre ellos se ha podido ubicar.

En 1940 Mujica volvió a Argentina; él dice que “en calidad de Comisionado Personal del Presidente de México en una misión de confraternidad”, términos que no quieren decir nada. Posiblemente apoyado por los cargos diplomáticos de su padre logró abrirse algunas puertas y en esa visita se relacionó con personalidades del ámbito intelectual de Buenos Aires. Su regreso parecería más una búsqueda de trabajo que un periplo triunfal. A los cuarenta años se encontraba con que su arquitectura no era viable ni aceptada; su “arqueología reconstructiva” no tenía posibilidades y la única opción era ser un dibujante dentro de un proyectote otro. El único que pudo hacerse en México un espacio diferente, tal vez el que Mujica pretendía, fue Ignacio Marquina, pero ya no había lugar para alguien más. Obsesionado con la arquitectura no hacía obras de arte sino ilustraciones preciosistas, sin querer entrar en el mundo del arte. Quizás podría haberlo hecho pero no lo hizo.

En Buenos Aires encontró una situación que se parecía mucho a la de México en la década de 1920, en cuanto a la existencia de una arqueología en proceso de estructuración; se topó con un sistema rígido, verticalista en un país de dictaduras girando siempre hacia la derecha. Hizo una primera exposición en Los Amigos del Arte exhibiendo sus viejas “obras laureadas en el Salón de París”. Tuvo buena recepción en el

ámbito intelectual, especialmente de parte de Martín Noel quien estaba en la misma temática aunque desde la literatura. Y fue él quien, desde su posición de diputado nacional, presentó el 18 de septiembre de 1941 un proyecto de ley para la adquisición de la colección de todos sus dibujos para el Museo de La Plata. Poco más tarde hizo otra exposición, en la Sociedad Central de Arquitectos y Noel dijo al presentarlo:

> "Quien ha visto sus realizaciones, quien ha examinado sus trabajos, no puede menos que adherirse a este aplauso general. A través de los notables dibujos que realiza y de las conclusiones a que llega, nos expresa no sólo el carácter arqueológico de aquel arte, sino que nos lo hace comprender transmitiéndonos la vibración que sólo puede penetrar el artista merced a esa sensibilidad que va más allá de la ciencia pura. Es entonces cuando mejor se define al arquitecto Mujica en el sentido cabal de la expresión estética y de sus valorizaciones históricas, realizando el milagro de unir el pasado con el futuro en esa suerte de simpatía simbólica o proyección sentimental de lo pretérito".

Luego de esto viajó a Chile y Perú. Según sus palabras, a Perú fue invitado por el presidente y en Chile participó de reuniones de gabinete para exponer sus ideas en torno a la planificación además de dictar conferencias, escribir algunos artículos e ir a congresos. Gran parte de su familia aún vive en Chile, además de en México y Perú. Un artículo en Lima lo describe bien: "Al apreciar la enormidad de su obra y los miles de dibujos que ha hecho parece un milagro". Sólo fuera de México podía encontrar el reconocimiento que creía merecer.

En 1947 estaba nuevamente en Buenos Aires donde logró reunirse por instancia del embajador de México, con el Presidente de la Nación, Juan Domingo Perón. En esa entrevista tuvo la oportunidad de mostrarle sus trabajos y darle la idea de que el gobierno las comprara para que quedasen en la Argentina. No sólo consiguió el visto bueno para que se evaluara la compra sino que fue invitado a dar una conferencia en el Teatro Cervantes. La tarea de dar a evaluar el material le fue encomendada a José Imbelloni, por entonces director del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras, es decir que las cosas fueron tomadas seriamente; era una orden de Perón. La colección consistía en diez grupos de estudios: sus láminas, fotografías, proyectos y un grupo de material fotográfico sobre arquitectura colonial y moderna en México que no hemos ubicado. Fue evaluados por Imbelloni quien dijo que "tienen un valor científico incuestionable, (…)

difícilmente podría encontrarse otro ejemplo en toda la arqueología americana". Creía fundamental que se incorporaran trabajos sobre arqueología americana, pero también es posible que no pudiera dudar de una recomendación que llegaba de Perón. Se compró toda la colección para ser incorporada al Museo Etnográfico[2]. Un dato curioso es que cedió todos los derechos de publicación a la Universidad de Buenos Aires, salvo de los dibujos del Templo de los Guerreros. Mujica no sólo obtuvo la compra y la conferencia en el prestigiado teatro si no también un contrato en la Facultad de Filosofía y Letras para escribir durante cinco años, cinco tomos sobre arquitectura prehispánica. Luego se iría dos años a Chile para regresar en 1951 a Argentina. En 1949 había hecho una generosa donación de objetos al Museo Etnográfico incluyendo sus ciento ochenta y cuatro negativos fotográficos y mil ciento cincuenta y nueve postales y reproducciones fotográficas".

Efectivamente comenzó a trabajar en el Museo Etnográfico en Buenos Aires y allí comenzó una larga historia con su jefe, José Imbelloni, que terminarían un año más tarde con la rescisión del contrato. Las relaciones entre ambos eran pésimas y toda la situación de trabajo era igualmente mala. Mujica luego se quejaría de no tener sitio de trabajo, por lo que tuvo que pedir una oficina "pequeña y modesta" donde lo único indispensable era una conveniente iluminación natural debido a la circunstancia de que mi vista se encuentra en extremo fatigada, consecuencia de 35 años consagrados a minuciosos trabajos de dibujo", incluso cuenta que trabajaba en su casa porque no había lugar en el museo, pero da la sensación de que realmente no querían tenerlo allí. Las peleas eran constantes y llegaban a los insultos ya que su trabajo, era evidente, no les era útil para nada: "no estaba yo dispuesto a seguir trabajando, si ello significaba aceptar que el Doctor Imbelloni tenía el menor derecho para intervenir en la ejecución de mi trabajo". El hacía una y otra vez dibujos de arquitectura prehispánica de México.

Pero Mujica debía entregar anualmente un tomo del trabajo que tenía encargados, y cuando realizó la primera entrega se le solicitó a Imbelloni que lo evaluara. La respuesta fue contundente: no tenía rigor científico y era lo mismo que le había comprado el gobierno en 1948. Para él las ilustraciones deberían ser parte de un texto donde se desarrollan "conceptos y demostraciones", "no pudiéndose, en modo alguno, considerar como texto de la obra las ocho páginas que llevan el título de *Introducción*"; es más, ni siquiera citaba sus fuentes y "de la introducción se deduce que

[2] *Boletín Oficial* del 7 de agosto de 1948, decreto número 22452, valor: $ 300.000

los antecedentes parecen detenerse en una fecha relativamente lejana". Más allá de lo serio de la acusación, era verdad, y para sacárselo de encima propuso su pase a la Facultad de Arquitectura. Dos años más tarde se consideró que no había cumplido con su contrato. Mujica envió una respuesta donde sostiene que quienes lo juzgaron no sabían ni de arte ni de arquitectura, recordándoles que ellos mismos lo alabaron en la evaluación hecha en 1948. Pero las cosas habían cambiado: no había ni aumentado la colección, ni había escrito lo prometido; no había hecho su trabajo específico. Por supuesto se defendió apelando a la necesidad de interactuar entre arqueología y arquitectura, citando los trabajos de Teotihuacan y Chichen Itza y sus deficiencias ¿Acaso tenía la intención de completar esas deficiencias con los dibujos que estaba haciendo?, ¿realmente creía que con sus dibujos, hechos en el otro extremo del continente y veinte años después de publicado todo, iba a *completar* algo de alguna manera? Increíble pero cierto, su mejor opción hubiera sido profundizar la vertiente artística de su obra y que fuera juzgada no por arqueólogos si no por críticos de arte, pero estaba en un centro de arqueología. No tenía ninguna consistencia su apelación a que no tenía nada que escribir por el sólo hecho de que ya existía bibliografía sobre el tema, a la que sólo le faltaban los dibujos. O que la arquitectura se debía expresar con líneas, volúmenes, formas y colores y sus dibujos mostraban más que cualquier material escrito. Su trabajo, según él, era: "un estudio realizado con técnica de arquitecto, con criterio de arqueólogo, con alma de americano y con sentimiento de artista". Sus respuestas tienen un dejo de defensa del trabajo de su vida más que a las críticas que se le formulaban. Se empeñaba en demostrar que era un profesional reconocido en todo el mundo y que no merecía el trato que se le daba, pero nuevamente los testimonios a los que recurría en su defensa pertenecían a un pasado glorioso pero ido y lejano. Finalmente, y tras hojas y hojas de letanías antes de fin de año renunció a su puesto; pocos días después se le informó que su contrato estaba rescindido.

---.---

La obra de Mujica en Buenos Aires se centra en Teotihuacan y Chichen Itza con un conjunto menor sobre ruinas de México y Guatemala además de algunos mapas didácticos, fotos, documentos y postales.

El conjunto de Teotihuacan parece ser resultado de visitas al sitio entre 1926 y 1930: los relevamientos de *Los Subterráneos* y el de las *Excavaciones de 1917*; esos fueron hechos en persona e incluyen obras hechas durante la dirección de José Reygadas Vertiz entre 1926 y 1929; en ambos quien estuvo a cargo fue Ignacio Marquina. De La Ciudadela hizo cincuenta y un láminas, y si bien son dibujos finales y no hay borradores, no parecen un relevamiento. ¿Simplificó Mujica esos datos en los dibujos en aras de la clasicidad que lo caracterizó?, ¿o por la escala de esos edificios minimiza los detalles?, en ese caso ¿dónde están los borradores y relevamientos? No lo sabemos y pudo haber usado información de terceros. Las reconstrucciones del Templo de Quetzacoatl son similares a las del libro de Manuel Gamio (1922) y al de Marquina de 1928. Pero Mujica hizo la reconstrucción lateral mientras que Marquina (1951) publicó la fachada principal; un indicio más de la sorda polémica gráfica existente entre ellos. La reconstrucción está hecha en medio de un paisaje con vegetación y no con las construcciones que lo rodean; en ese sentido las vistas de Marquina se acercan más a lo que debió haber sido, Mujica siempre se olvidó del entorno. En cierta forma parecería como si uno completara lo que el otro hizo. ¿Se conocieron allí?, ¿se pelearon?, ¿Marquina alejó a Mújica, a quien le hubiera gustado ser el arquitecto del sitio?

Los dibujos del frente del Templo es el grupo mayor, por la obvia importancia de sus imponentes mascarones, lo que era un desafío a un dibujante. Hay catorce excelentes láminas sobre eso pero algunas parecen basadas en fotografías. Los puntos de vista son los de un fotógrafo, parciales y coinciden con lo que el obturador de la cámara puede captar desde el edificio sobrepuesto. Lo mismo sucede con otros dibujos de La Ciudadela donde ubica hombres vestidos de charro para dar escala y color local, pero las proporciones son las de una cámara fotográfica. De todas formas su maestría del manejo del lápiz es excepcional. Las vistas exteriores de La Ciudadela son magníficas y la de mayor tamaño es de lo mejor de su obra: una vista a vuelo de pájaro de todo el conjunto tal como estaba después de los trabajos de José Reygadas Vertiz entre 1925 y 1929 superando técnicamente los dibujos reconstructivos de la época de Gamio. Esta vista no tiene nada parecido en la obra de Marquina y es soberbia, el autor subió el punto de vista para darle mayor grandilocuencia a la imagen. Las dos láminas a color existentes son una planta del conjunto y una perspectiva aérea reconstructiva. La planta es un dibujo en tonos de verde y sepia en acuarela con veladas transparencias. Lo más notable es que el sector posterior de la pirámide de Quetzalcoatl, que se sabía que era una plataforma con construcciones, él la transforma en una plaza rehundida con “restos de

cuartos descubiertos". Primó la idea clasicista de simetría y composición académica, por lo que resolvió lo que no era más que un déficit de excavación borrando evidencias.

De la Pirámide del Sol hay cinco dibujos. Dos muestran el edificio tras las obras de Leopoldo Batres, aunque sabiamente no se indican las escaleras del tramo inferior y lo mismo sucede con el cuarto talud al que se lo muestra sin el tablero, que Marquina le incluyó en varios dibujos. Agregó a la parte superior un talud más, inferido de la masa de mampostería que quedó arriba. Estos detalles pueden hacer pensar que Mujica notó los errores de Batres y Marquina y los solucionó, quizás sin pruebas, pero con inteligencia. De la Pirámide de la Luna dibujó siete láminas, que se ocupó que fueran diferentes a las de Marquina.

Los Subterráneos: este grupo es de los más significativos por la información y por haberse conservado el conjunto completo de láminas. Había sido descubierto por Charnay y publicado en 1885, Batres liberó algunas construcciones y al notar edificios en un nivel inferior, hizo un acceso y sostuvo lo de arriba con columnas y vigas de hierro. Más tarde ampliaría el conjunto Manuel Gamio (Morelos García 1997 y 2000). Al parecer Francisco Rodríguez liberó entre 1924 y 1925 la totalidad del Templo Pintado, decorado con motivos entrelazados en el estilo del golfo de México (Sánchez 1991). En las láminas, el templo figura liberado aunque no restaurado tal como está en el libro de la Dirección de Arqueología hecho entre 1926 y 1927 (Reygadas Vertiz 1928: foto 7). Mújica hizo dos plantas, superior e inferior, mientras que Charnay y Gamio sólo publicaron la de arriba. Este fue un aporte al conocimiento del lugar aunque el haber rectificado ángulos le hace perder calidad. El conjunto tiene once láminas de detalles de medición del basamento en el lugar; hay otros seis dibujos, algunos en gran tamaño, con la reconstrucción de los motivos pictóricos. Al compararlas con lo publicado hay para Mujica un crédito notable. Del Templo de la Agricultura hay una acuarela color basada en Batres y la pintura de Luis Becerril (Miller 1973: 173-174). Mujica lo copió de Gamio pero mejoró detalles. También hay un dibujo en lápiz del búho pintado encontrado por Batres.

Las *Excavaciones de 1917*: de este poco conocido conjunto hubo durante los trabajos de Gamio obras de despeje que nunca fueron bien publicadas (Morelos García 1997 y 2000). Durante el proyecto de 1980-1982 fueron vueltas a excavar, quedando así como un grupo enfrentado a los Subterráneos y al Conjunto Plaza Oeste, a la vez que unido al Conjunto Plaza Este, siendo por tanto una de las zonas mejor conocidas de la ciudad. Lo hecho por Mujica son cuatro láminas y un plano sencillo, abstrayéndose

siempre de la realidad. Al compararlo con el plano publicado por Marquina y hecho por Carlos Margain y Pedro Armillas, resulta un poco simple, aunque el de Mujica es anterior y si no lo mapeó él mismo, usó información inédita. Hay dibujos de pinturas excavadas mostrando grecas coloreadas y un curioso dibujo aislado, un detalle del mural no. 2, del que sólo dibujó el perfil, demostrando que estuvo allí tomando las medidas. Hay otras láminas: una vista de la Casa de los Sacerdotes que tiene un punto de vista fotográfico, dos figuras de motivos pintados de Teopancalco y cinco láminas con esculturas copiadas del natural del antiguo museo de Batres y que en tiempos de Mujica aún estaban sin cambios.

Sobre Chichén Itza el conjunto más importante es el del Templo de los Guerreros**.** En este caso sabemos que Manuel Gamio decidió contratar a Miguel Ángel Fernández como dibujante y residente el sitio, primer paso para futuros trabajos. Es posible que tuviera en mente desarrollar allí otro proyecto como el de Teotihuacan. Fernández hizo una larga tarea de dibujo; en 1923 comenzó limpiando el Juego de Pelota, hizo los dibujos reconstructivos del Templo de los Jaguares, restauró varios edificios e inició las obras de El Castillo, liberó el Templo de los Jaguares y parte de la cancha de pelota y levantó los planos e hizo las reconstrucciones de cada edificio y relieve de ese grupo (Fernández 1925a y b, Moedano Koerdell 1946, Schávelzon 1986). Pero cuando la Institución Carnegie se hizo cargo del lugar, Earl Morris tomó la dirección del trabajo de excavación y restauración del Templo de los Guerreros y su esposa Ann fue designada dibujante junto al artista Jean Charlot y pese a que ninguno tenía experiencia (Mc Vicker 1994, Mc Vicker y Mc Vicker s/f) lo que significó expulsar a Fernández.

La excavación de ese edificio se hizo entre 1926 y 1928, pero mientras se trabajaba en un costado del basamento se produjo un derrumbe que dejó a la vista una columna esculpida en el basamento, lo que fue evidencia de una subestructura interior, así que se decidió abrir esa construcción y restaurarla dentro de la otra, dejándola accesible. El relevamiento del conjunto hecho por Mujica sólo muestra la construcción superior, no la inferior. Esto puede deberse a que nunca la vio -porque trabajó allí en 1926- o porque estas láminas son la de una etapa y hay otra parte que no conocemos. La firma y las letras son típicas de la década de 1920, plenamente Art Decó. El conjunto de láminas se divide en dos: relevamientos y reconstrucciones; hay una vista aérea del conjunto, una de la entrada al templo, una de la columnata digna de Tatiana Proskouriakoff (1946), las fachadas reconstruidas con sus bóvedas y planos de detalles.

Además hay otras pocas láminas, tanto del tipo relevamiento como otras muy idealizadas y en especial una del juego de pelota que pudo haber sido una obra magistral, pero la falta de contextualidad le quitó fuerza y realismo.

De Tula hay cincuenta y dos dibujos que dicen: "Exploración efectuada en el año 1933 por el arquitecto Francisco Mújica". Debió existir un texto explicativo que le diera sentido a esas figuras que de otra manera resultan inexplicables. Hay ocho láminas basadas en las ilustraciones de Désirée Charnay. Además existe un conjunto de dibujos de esculturas, cerámicas, estelas y relieves en piedra del sitio o lugares cercanos. En este caso las esculturas y relieves nunca fueron publicados. Son casi un centenar de objetos, desde grandes lápidas hasta pequeñas cabecitas de cerámica. El tercer grupo indica que son parte del "Estudio comparativo" con ocho láminas de objetos de piedra aztecas y de Teotihuacan, dos grupos de incensarios de Oaxaca, braseros del templo Mayor de Batres y dos atlantes de Chichen Itza. Y un relieve en un cerro cercano, único petroglifo en toda la colección. Quiero destacar una lámina con una vasija zapoteca del Período I hallada por él, interesante tanto si la encontró en Oaxaca como en Tula.

De otros sitios hizo tres láminas de Mitla que no poseen méritos: el Palacio de las Columnas, otra láminas mostrando diferentes tipos de grecas y la más interesante es la vista interior del Salón de las Grecas, que está techado. Sabemos que hubo propuestas de cubrirlo desde 1926, aunque el primer proyecto es de 1939 y hecho por Alfonso Caso, pero se concretó en 1951. Lo que Mujica dibujó no es el techo reconstruido si no una interpretación; queda abierta la pregunta de porqué le dio tan poca importancia a un sitio tan conocido y que, cuando él se formó como arquitecto, era considerado como el paradigma de la belleza Prehispánica (Schávelzon 2002).

Respecto a los asentamientos mayas es muy poco lo que hay, salvo por Chichen se reduce a esculturas y relieves como los dibujos copiados de Catherwood (Stephens 1841) y Waldeck (1996) de Palenque. De Tikal hay una sola lámina mostrando el Templo II basada en Teobert Maler, sin otros edificios cercanos, ya que siempre imaginaba los edificios en forma aislada de su entorno; pero Maler ubicaba el edificio frente a la plaza y rodeado de otras construcciones (Kutscher 1971). De Uxmal hay cinco láminas, la conocida escultura llamada la Dama de Uxmal, una de las bóvedas del Palacio del Gobernador y las otras del Grupo de las Monjas. Nuevamente usó fuentes bibliográficas anticuadas, a Dupaix a Catherwood, aunque les agregó cambios que si bien mejoran las imágenes no coinciden con lo que se conocía para esa época. Los otros sitios son Copán con tres láminas y Quiriguá con una. Finalmente hay un conjunto de

doce mapas de México con sentido pedagógico, que intentan mostrar la historia del período Prehispánico, de poca significación.

--- . ---

En las obras de Mújica hay tres tipos de fuentes documentales: lo copiado de la realidad, lo tomado de fotografías posiblemente suyas, y lo basado en publicaciones. Y siempre parecería que la mayoría de las láminas están en un diálogo incomprensible con la obra de Ignacio Marquina. Lo que queda claro es que Mujica, pese a sus múltiples viajes y el posible acceso a buenos libros, sus dibujos tuvieron muy pocas fuentes documentales, lo quitó importancia a su trabajo; valga el haber usado dibujos de Catherwood, superados y conocidos, pero que no pudo imitar. Es evidente que el libro más usado fue el primer tomo de Manuel Gamio sobre Teotihuacan de 1922 y su inspiración teórica el de Federico Mariscal (1928); y resulta la base de todo su trabajo ulterior. Es cierto que para ese sitio es lo mejor que se había hecho, pero había más información disponible. Para esa fecha –la de su estadía en Buenos Aires- es prácticamente imposible suponer que conocía el álbum de arquitectura maya de Proskouriakoff, pero de haberlo hecho se hubiera llevado una gran sorpresa. El que en 1951 Marquina haya publicado su obra monumental, como fue la que hizo superando su libro pionero de 1928, nos indica que sí había mucho de nuevo. Mujica y Marquina vivían uno en México y el otro daba vueltas por el continente con su carga a cuestas.

¿Consideraba Mujica que con esas láminas daba un panorama completo de los lugares? Posiblemente sí, que era suficiente, más aun al sostener una imagen de tradición clásica de edificios aislados como obras de arte; ni siquiera hizo planos de los lugares sobre los que trabajó.

Con las fuentes documentales parece suceder lo mismo: acude a Dupaix, Charnay, Waldeck o Maler, bibliografía ya anticuada y con poco valor para esos años casi de mitad del siglo XX. Es como si todo registro del pasado fuera igual, con el mismo valor, sin ser sometido a ninguna evaluación o crítica. Extraña personalidad la de este dibujante sin capacidad de analizar su objeto de estudio. Trabajaba en un universo propio, haciendo gala de perfección técnica sin recurrir a nueva bibliografía, dibujando sus mismas obras una y otra vez como si fuera el siglo XIX. Resulta interesante que el autor jamás haya hecho alguna referencia a sus predecesores locales; también en

Argentina hubo buenas obras gráficas para la arqueología. Los dibujos de los Wagner y los del suizo Adolf Methfessel, que además dejó una gran obra artística (Peñalver 1982), eran magníficos.

La arqueología sería impensable sin el dibujo y los dibujantes. Hasta que se descubrió la fotografía no había otra forma de representar la realidad, lo que luego se volcaba en grabados y litografías; más tarde cumplió un papel que la foto no pudo hacer en cuanto al detalle y al reconstruir objetos o edificios (Kubler 1990 y 1991, Mc Vicker 1994). El dibujo de arqueología inició con la Ilustración y se cerró con la fotografía digital y los sistemas de dibujo por computación. Si los iniciadores fueron el Padre Márquez, Antonio de León y Gama o Juan Antonio de Alzate y Ramírez, tras ellos se sistematizó con viajeros como Dupaix, Waldeck y Catherwood. Tras la irrupción de esta generación de dibujantes Ilustrados (Alcina Franch 1995) y de románticos después, hubo medio siglo de suspenso, de falta de avances por la suposición de que la fotografía reemplazaría al dibujo. Esta comenzaría a cambiar la mirada, la técnica y el arte, llevando a redefinir el papel del dibujo. Y en el centro de eso, en el momento de establecer las diferencias en las décadas de 1910 y 1920, fue cuando la arqueología se transformó en institucional. Allí es donde se encuentra Francisco Mujica, junto a Miguel Ángel Fernández e Ignacio Marquina haciendo sus primeros trabajos de dibujo.

Cuando los primeros viajeros se aventuraron no tenían conciencia de que el mundo de los dibujantes comenzaba a desaparecer. La fotografía transformó rápidamente al dibujante ya que su trabajo dejó de ser necesario. Catherwood usó fotos en sus últimos trabajos y luego Charnay las masificaría. Pero primero vendrían los años de grabados y litografías, que permitieron hacer consumibles por gran público lo duro de la foto, y eso llevó a descubrir que la mano permitía mostrar cosas que de otra manera no se puede: remarcar detalles, crear sombras, agregar lo faltante, imaginar lo destruido.

Le Plongeon tuvo dudas y optó por la fotografía; Waldeck también pero eligió el dibujo, Teobert Maler fue definitivamente excelente fotógrafo y malo en el dibujo. Esta crisis produjo un cambio en la función y la forma de dibujar: había que adaptarse a nuevas necesidades y a las técnicas estrictas del Positivismo. Sería William Holmes quien establecería las nuevas formas de ver el pasado en el dibujo. Era un cambio grande y si bien tomar una foto era toda una aventura por el equipo que había que trasladar, manejar placas de vidrio y reactivos en plena selva o desierto, lograron hacerlo (Davies 1981). A partir de ese momento el dibujo debió tener un nuevo sentido, si no

desaparecería. Charnay puso su retrato grabado en sus libros de fotos (Charnay 1862/3 y 1887).

Las nuevas formas de dibujar sitios arqueológicos la trajeron Alfred Maudslay y William Holmes; ambos hicieron obras extraordinarias aunque muy diferentes entre sí logrando cambiar la manera de dibujar al modernizar sus técnicas. Uno hizo lo más cercano a lo que una mentalidad Victoriana permitía, como Maudslay, quien tuvo a Annie Hunter, una dibujante excelente que logró las mejores imágenes de los estucos de Palenque que existen (Graham 1997 y 2002). Holmes fue desde joven un maestro de la línea, un profesional que había dibujado grandes *panoramas* de los accidentes geográficos del sur de Estados Unidos. Cada línea colocada fue de un rigor implacable: todo era exactamente así y es posible constatarlo una y otra vez. Pudo mostrar cosas imposibles de otra manera, vistas aéreas de las ruinas desde puntos de vista impensables, e instituyó una manera de mostrar los montículos como restos de arquitectura, al darles forma cuadrangular, insinuando lo que hay abajo.

Hay que recordar a un último ejemplo de la vieja escuela quien tuvo que acudir a una técnica pictórica para mostrar lo que quería mostrar: Adela Breton (Miller 1977) fue la empedernida viajera inglesa que hizo enormes y meticulosos relevamientos de los murales de Chichen Itza con acuarelas; en algunas de sus obras le ayudó Annie Hunter.

En México se estaba formando con el siglo XX la llamada Escuela Mexicana de Arqueología que iba a traer nuevas maneras de ver y dibujar los restos prehispánicos. Fue Federico Mariscal quien concretó el cambio. Recibido de arquitecto en 1903 rápidamente se plegó al nacionalismo mexicano, que implicaba el reconocimiento de las arquitecturas locales. Fue impulsor de los relevamientos de edificios coloniales publicados en forma de catálogos, los primeros de América Latina por cierto. En 1927 llegó a ser director de la Escuela de Arquitectura y de la Academia de Bellas Artes e hizo un recorrido por Yucatán. El viaje fue publicado en gran formato, y pese a las deficiencias que tiene estableció la validez universal de la arquitectura maya apoyándose en el método comparativo. La forma esquemática de dibujar le permitió establecer lo que él mismo negaba que existiera: los *órdenes* de la arquitectura maya, como si fueran monumentos de la antigüedad Clásica. La idea había sido propuesta por Manuel Amábilis (otro dibujante también) y Mariscal la consideraba equivocada, pero es obvio que eso logró; en el fondo Mariscal, Amábilis y Mujica tenían la misma formación académica afrancesada.

Más tarde surgió Miguel Ángel Fernández, un pintor poblano que había participado de la Revolución tras abandonar la Academia de Bellas Artes. En un viaje con Gamio 1922 comenzó a trabajar en Chichen hasta ser desplazado. No fue citado en los trabajos de la Institución Carnegie, pero sus dibujos fueron y son usados y no han sido superados. Estos están muy ligados a los de Mujica. Marquina en su libro de 1928 incluía una lámina de la fachada reconstruida del Templo de los Tigres y otra de una de las columnas de serpiente, ambas con su nombre, luego hay dos láminas desplegables con los relieves del edificio sur del Juego de Pelota que no van firmadas pero se nota su mano. En la edición de 1951 de Marquina, innumerables ilustraciones le pertenecen. De Chichen, Marquina incluyó once dibujos y los que no había citado en la edición de 1928 mostraron a Fernández como un eximio dibujante; también hay una reconstrucción del Templo de los Guerreros similar a la de Mujica. Su obra posterior mantuvo el mismo nivel aunque siempre formó parte de la segunda línea del INAH.

Ignacio Marquina fue el nombre más conocido de la arquitectura prehispánica de México (Villalobos 1985). Desde sus primeras colaboraciones con Gamio haciéndose cargo de la restauración en Teotihuacan y de sus planos y dibujos, mostró su capacidad de trabajo y técnicas resueltas en el dibujo. Cuando incluyó el Templo de los Guerreros en su obra de 1928, publicó primero el dibujo de Fernández y luego el suyo, en una claro caso de aceptación de superioridad del otro. Era parte de una polémica gráfica que resulta hoy interesante de observar. Fue formado en la generación de Mariscal con el método histórico comparativo y eso determinó sus dibujos. Tras él debemos citar a Tatiana Proskouriakoff, conocida por reconstruir sobre el papel el estado original de edificios prehispánicos, gracias a la claridad de sus dibujos. Su obra se inició con *An album of Maya architecture* ya citado. Era una dibujante que no competía con Marquina, no hacía plantas o fachadas sino perspectivas.

Regresando a Mujica nos preguntamos que pasó con él y sus dibujos. Su familia cree que el divorcio fue el detonante; el haberse ido de México por la vergüenza social que él no pudo aceptar. Su trabajo no tenía posibilidades de concretarse, su arquitectura era inviable, sus dibujos no tenían función alguna, sus ideas eran tan simples que no llamaban la atención y no hizo contactos para impulsar proyecto con otros que pensaban igual. Por lo que podemos vislumbrar su cambio de personalidad fue a inicios de la década de 1930. Intentó encontrar un lugar, un espacio, un trabajo en lo suyo y se encontró con algo impensado la arqueología de México no tenía espacio para personalidades independientes. Le tocó la consolidación de la arqueología, de la cual

Marquina fue en buena parte responsable, como un aparato del Estado, no como espacio para el arte, eso estaba en otro lado en donde jamás buscó. O se era un dibujante como empleado del Estado o nada. Fernández optó por aceptarlo, Mujica se quedó afuera. Y algo más había cambiado en México y en América Latina: los dibujantes ya no eran tan importantes, la fotografía había desdibujado su actividad.

Buenos Aires vivía una situación similar: una concentración de poder de las estructuras de la sociedad. Las luchas eran fuertes y hasta ese año se hicieron en democracia; después se perderían las reglas del juego con las dictaduras. Esta situación fue cerrando filas alrededor de un grupo de personas de poder en la arqueología que se terminó de amalgamar con europeos llegados con la Segunda Guerra, como el fascista Marcelo Bórmida, luego Osvaldo Menghín -secretario de cultura de Hitler en Austria- (Kohl y Pérez Gollán 2002), y con anterioridad el fascista italiano José Imbelloni y jefe de Mujica. Era gente ubicada en la extrema derecha que impuso un sistema vertical sin opciones (Politis s/f). Quedaron en el camino los que no entraban en lo que ellos querían, o simplemente no ajustaban bien; el final fue que Mujica en 1957 se fuera del país, regresaría a Chile, luego a México y ya de anciano a España, con sus papeles a cuestas, al país donde deseaba realmente que todo quedara.

Al revisar la obra de Mújica no podemos dejar de preguntarnos porqué siguió insistentemente caminos equivocados cuando lo que hacía lo hacía bien y hubiera tenido éxito en el arte en México. Pudo haber sido el gran ilustrador del mundo precolombino, como lo fue Miguel Covarrubias (Williams 1994), quien tuvo una vida similar en los comienzos pero supo insertarse en el mundo cultural mexicano. Quedan sus dibujos como obras de arte, como dibujos de artista. Un hombre que quedó enganchado en el pasado, en la década de 1920, que no entendió que el mundo cambiaba rápido y tuvo un golpe tras otro. Su obra, más clásica que técnica, más preciosista que útil, hecha en un país aunque trataba sobre otro, quedó guardada, olvidada.

Bibliografía

Anónimo
1942 Una arquitectura de esencia y espíritu americanos. *Revista Zigzag*, 8 de octubre, Santiago de Chile.
1956 Inaugurose en Plaza de Mayo una muestra de arte mexicano. *Clarín*, 8 de diciembre, Buenos Aires.

Alcina Franch, José
1995 *Arqueólogos o anticuarios, historia antigua de la arqueología en la América española*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

Álvarez, Manuel F.
1900 Creación de una arquitectura nacional, en: *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*: 273-282, México.

Amábilis, Manuel
1930 *El pabellón de México en Sevilla*. Edición del autor, México.
1956 *La arquitectura precolombina en México*. Edición del autor, México.

Amaral, Aracy (coord.)
1994 *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe y Estados Unidos*. Fondo de Cultura Económica, México.

Braun, Barbara
1993 *Precolumbian art and the postcolumbian world*. N. H. Abrams Publisher, New York.

Charnay, Désiré
1862/3 *Cités et ruines américanies: Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal, receuilles et photographies*. Gide Editeur, 2 vols, Paris.
1887 *The ancient cities of the New World: being voyages and exploration in Mexico and Central America from 1857-1882*. Harper & Brothers, New York.

Davies, Keith F.
1981 *Désiré Charnay, expeditionary photographer*. The University of New Mexico Press, Albuquerque.

De la Maza, Francisco
1965 La arquitectura nacional. En *Del neoclasicismo al art nouveau*, Sepsetentas, México.

Fernández, Miguel Ángel
1925a El templo de los Tigres. En: *Ethnos* 3ra. época 1y 2: 35-42.
1925b El juego de pelota de Chichén Itza, Yucatán. En: *Anales del Museo Nacional*, 3: 363-372.

Gamio, Manuel (editor)
1922 *La población del valle de Teotihuacan*. Secretaría de Educación Pública, 3 vols., México.

Graham, Ian
1977 Alfred Maudslay and the discovery of the Maya. En *Collectors and Collections*, The British Museum Yearbook 2: 137-155.

2002 *Alfred Maudslay and the Maya*. University of Oklahoma Press, Albuquerque.

Greslebin, Héctor y Ángel Pascual
1920 Un ensayo de arquitectura americana. En *El Arquitecto*1: 231-244.

Guido, Ángel
1925 *Fusión Hispano Indígena en la arquitectura colonial*. Universidad Nacional del Litoral, Rosario.

Gutiérrez, Ramón y Rodrigo Gutiérrez Viñuales
2000 Fuentes prehispánicas para la conformación de un nuevo arte en América. En: *Temas de la Academia*, Academia Nacional de Bellas Artes: 49-67.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo
2003 *Argentina y España: diálogos en el arte (1900-1930).* CEDODAL, Buenos Aires.

Holmes, William H.
1897 *Archaeological studies among the ancient cities of Mexico*. 2 vols., Field Columbian Museum, Chicago.

Krause, Enrique
2005 *La presencia del pasado*, Fondo de Cultura Económica, México.

Kohl, Philip y José Pérez Gollán
2002 Religion, Politics and Prehistory. *Current Anthropology* vol. 41, 4: 561-586.

Kubler, George
1990 Architectural historians before the fact. En *The Architectural Historian in America*, National Gallery of Art, Studies in the History of Art 15: 190-197, Washington.
1991 *Esthetic recognition of ancient Ameridian art*. Yale University Press, New Haven.

Kutscher, Gerdt
1971 *Teobert Maler: Bauten der Maya*. Monumenta Americana IV, Gebr. Mann Verlag, Berlin.

Mariscal, Federico
1915 *La Patria y la arquitectura nacional*. Edición del autor, México.
1928 *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas, Yucatán y Campeche*. Secretaría de Educación Pública, México.

Marquina, Ignacio
1928 *Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de México.* Secretaría de Educación Pública, México.

1951 *Arquitectura prehispánica*. Memorias del INAH, vol. I, INAH, México.

McVicker, Donald
1994 El pintor convertido en arqueólogo: Jean Charlot en Chichén Itzá. En: *México en la obra de Jean Charlot* (UNAM-CONACULTA): 58-72, México.

McVicker, Donald y Mary
s.f. *Forgotten documenter : artists and copysts at Chichen Itza, Mexico*. Trabajo presentado en el Simposio G. Willey titulado Unconventional Scholars: Making Archaeology Happen, de la Society for American Archaeology, Montreal., 2004.

Miller, Arthur G.
1973 *The mural painting of Teotihuacan*. Dumbarton Oaks, Washington.
1977 Captains of the Itza: unpublished mural evidence from Chichen Itza. En *Social process in Maya prehistory: studies in honour of Eric Thompson* (N. Hammond editor): 197-225, Academic Press, New York.

Moedano Koerdell, Hugo
1946 Miguel Ángel Fernández. En *Revista Mexicana de Antropología* VII: 133-136, México.

Morelos García, Noel
1997 Cien años de arqueología en el Complejo Calle de los Muertos de Teotihuacan. En *Homenaje al profesor César Sáenz:* 389-413, INAH, México.
2000 Visita a las excavaciones de 1917 de Manuel Gamio en Teotihuacan. En *Arqueología* 23: 127-143, México.

Morris, Earl H., Jean Charlot y Ann A. Morris
1931 *The Temple of the Warriors at Chichen Itza, Yucatan*. Carnegie Institution, 2 vols, Washington.

Mujica Diez de Bonilla, Francisco
1929 *History of Skycraper*. Archaeological and Architectural Press, Paris.
1932 Las teorías estético-arquitectónicas de Francisco Mújica. En: *Nuestro México* 2: 36-77, México.

Mujica, Francisco; Pal Keleman, J. G. Navarro y otros
1944 *Art of Latin America*. Unión Panamericana (2ª. Edición), Washington.

Peñalver, Ebe Julia
1982 *Adolf Methfessel (1836-1909.* Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Politis, Gustavo
s/f *Política nacional, arqueología y universidad en Argentina*, manuscrito inédito, Buenos Aires.

Proskouriakoff, Tatiana
1946 *An album of Maya architecture*. Carnegie Institution, Washington.

Reygadas Vértiz, José
1928 Teotihuacan. En: *Estado actual de los principales edificios arqueológicos de México* (Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Dirección de Arqueología): 65-73, México.

Rojas, Ricardo
1993 (1924) *Eurindia.* 2 vols, CEAL, Buenos Aires.
1930 *Silabario de la Decoración Americana*. Ediciones La Facultad, Buenos Aires.

Sánchez, Jesús Evaristo
1991 El conjunto arquitectónico de los Edificios Superpuestos: implicaciones sobre su funcionamiento. En: *Teotihuacan 1980-1982* (INAH): 61-91

Sauvage, Marcel
1927 Un exposition d´art precolombien. En: *L´Art Vivant* II: 570-573, París.

Schávelzon, Daniel

1986 Miguel Ángel Fernández y la arquitectura prehispánica (1890-1945). En *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* 8: 84-93, México.
1991 *La conservación del patrimonio cultural en América Latina*. Instituto de Arte Americano, Buenos Aires.
2002 Historia de la conservación en el valle de Oaxaca. En *Sociedad y patrimonio arqueológico en el valle de Oaxaca*, INAH: 19-32, México.

Schávelzon, Daniel (comp.)
1988 La polémica del arte nacional en México: 1850-1910. Fondo de Cultura Económica, México.

Schávelzon, Daniel y Beatriz Patti
1992 La búsqueda de un arte y una arquitectura americanas: Héctor Greslebin (1893-1971), *Cuadernos de Historia del Arte* no. 14, pp. 37-63, Mendoza.
1993 Los intentos por la creación de una estética nacional: la obra inicial de Héctor Greslebin (1915-1930), *Boletín de Arte* no. 10, pp. 12-23, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, La Plata.
1997 Lenguaje, arquitectura y arqueología: Héctor Greslebin en sus años tempranos, *Cuadernos de historia* no. 6, pp. 89-124, FADU, Buenos Aires.

Schávelzon, Daniel y Jorge Tomasi
2005 *La imagen de América: los dibujos de Francisco Mujica Diez de Bonilla*, FAMSI y Fundación Ceppa, Buenos Aires.

Siller, Juan Antonio
1987 La presencia prehispánica en la arquitectura neomaya de la península de Yucatán, *Cuadernos de la arquitectura mesoamericana*, no. 9, UNAM, México.

Sotomayor, Arturo.
1968a Presentación de un mexicano extraordinario, *México en la Cultura*, Suplemento de Novedades, 3 de noviembre, pp. 1 y 5, México.
1968b La obra de un mexicano excepcional. Pasión por lo trascendente de México, *México en la Cultura*, Suplemento de Novedades, 17 de noviembre, México.
1968c La obra de un mexicano excepcional. Visión del futuro de un notable urbanista, *México en la Cultura*, Suplemento de Novedades, 24 de noviembre, México.

Stephens, John Lloyd
1841 *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, John Murray and Co., Ney York, 2 vols.

Toca Fernández, Antonio
1987 Presencia prehispánica en la arquitectura moderna mexicana, en: *Cuadernos de la arquitectura mesoamericana*, nº 9, UNAM, México.

Villalobos, Alejandro
1985 Semblanza: Ignacio Marquina Barredo (1888-1981), *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* no. 4, pp. 91-93, México.

Waldeck, Federico de
1996 Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán, 1834 y 1836, CONACULTA, México.

Williams, Adriana
1994 *Covarrubias*, University of Texas Press, Austin.

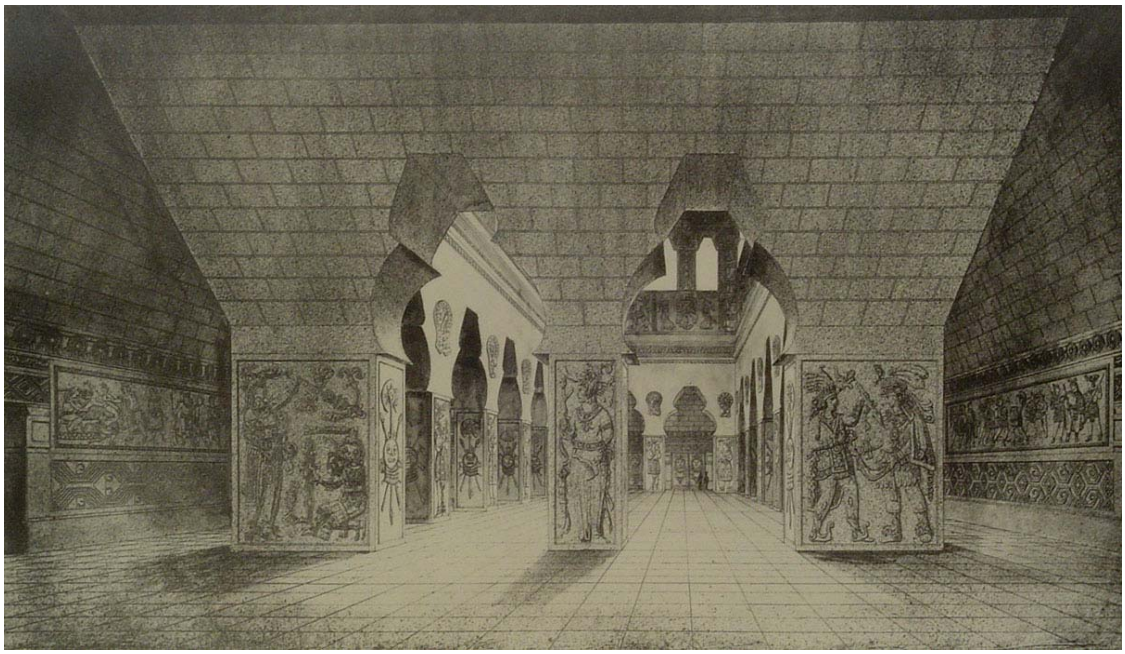


Figura 1: Interior del Templo proyectado por Francisco Mujica en su arquitectura Neoprehispánica de 1926 en base a motivos de diversas culturas (de: F. Mujica, *History of Skycrapers*, 1929).

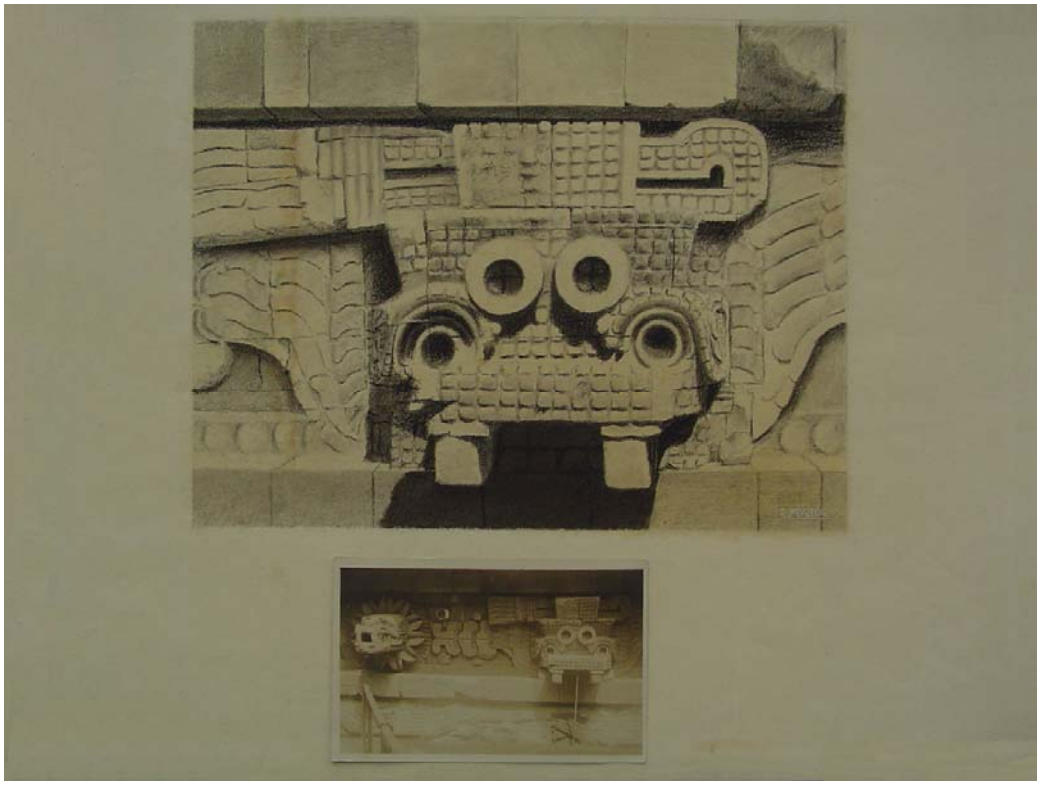


Foto 2: Detalle del frente de la subestructura del Templo de Quetzacoatl, el dibujo de Mujica y la fotografía de su colección que debió usar para terminar el dibujo (Cortesía Museo Etnográfico de Buenos Aires).

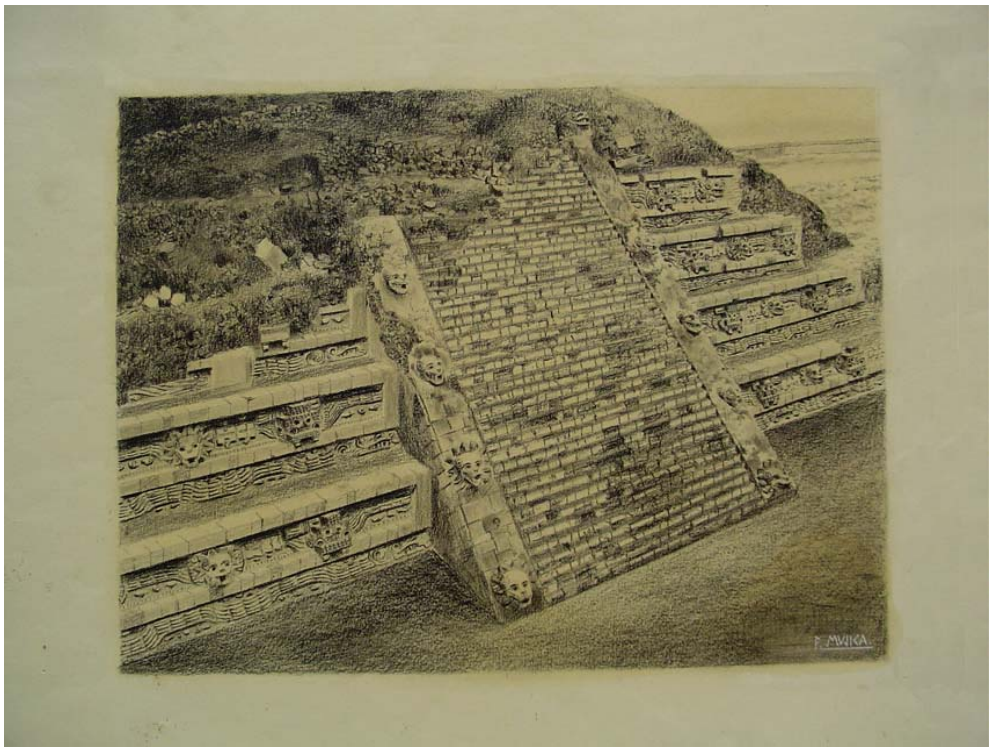


Foto 3: Vista general de la fachada del templo; la ilustración a lápiz nos indica que debió hacerse de una fotografía (Cortesía Museo Etnográfico de Buenos Aires).

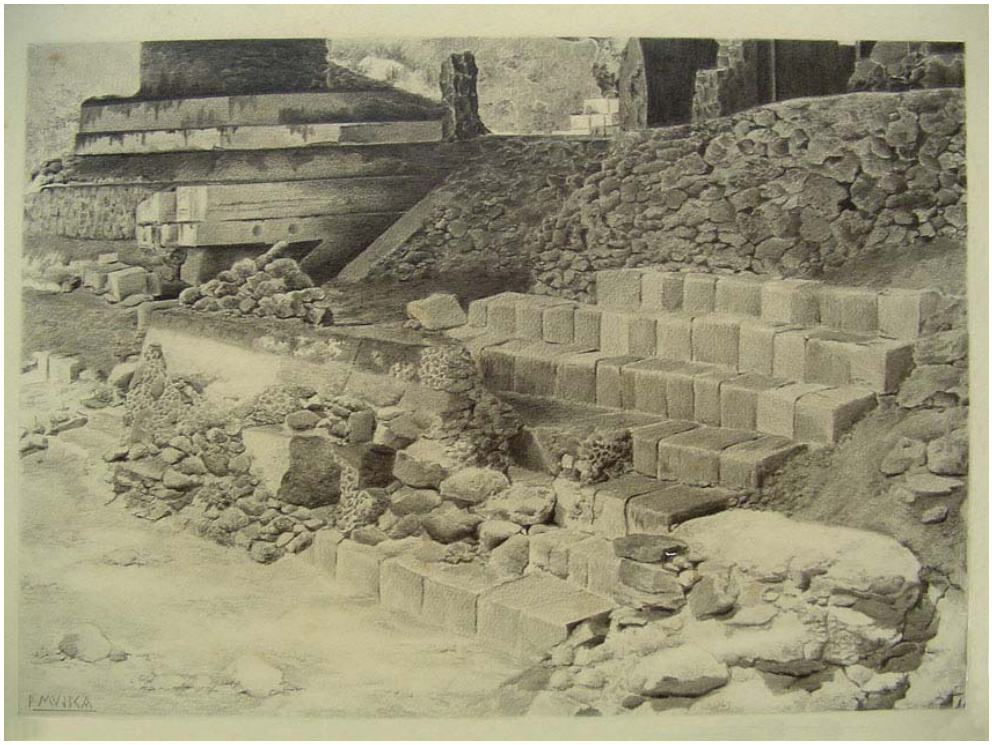


Foto 4: el hiper realismo de los dibujos de Mujica hechos a lápiz, en este caso el arranque de la escalera central de la Pirámide del Sol en Teotihuacan (Cortesía Museo Etnográfico de Buenos Aires).

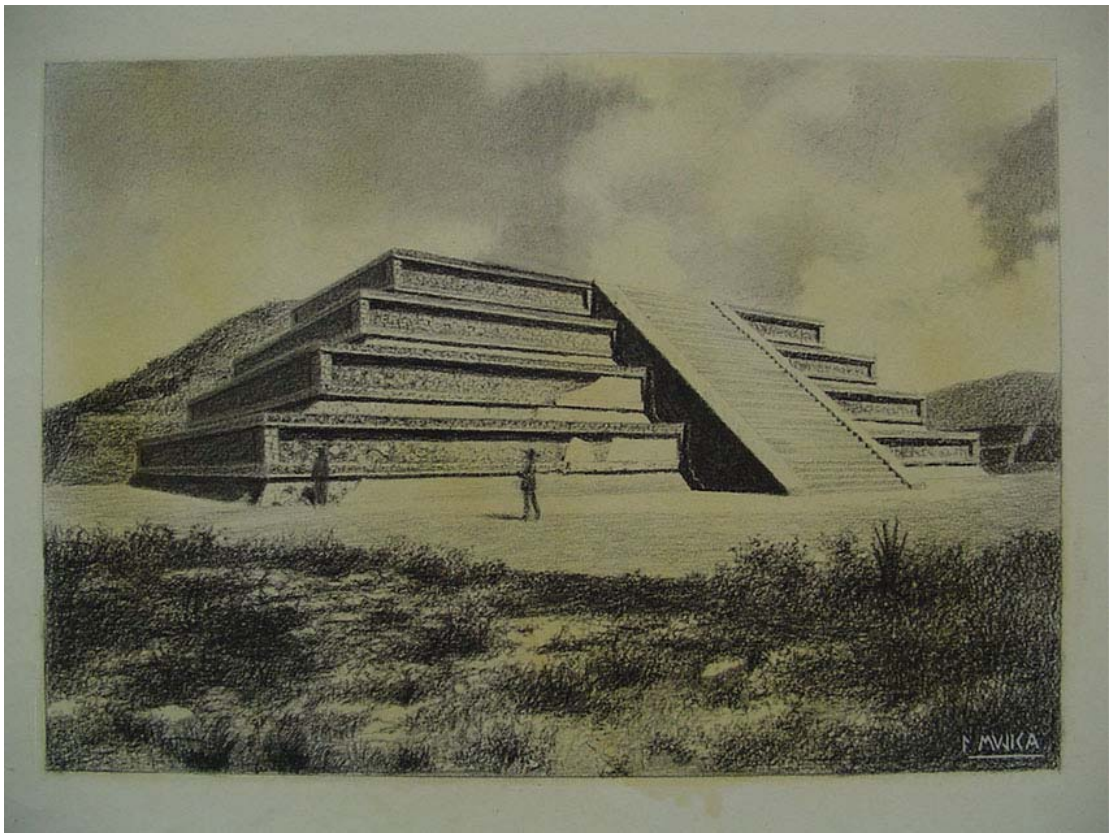


Foto 5: Estructura sobrepuesta de La Ciudadela, vista frontal (Cortesía Museo Etnográfico de Buenos Aires).

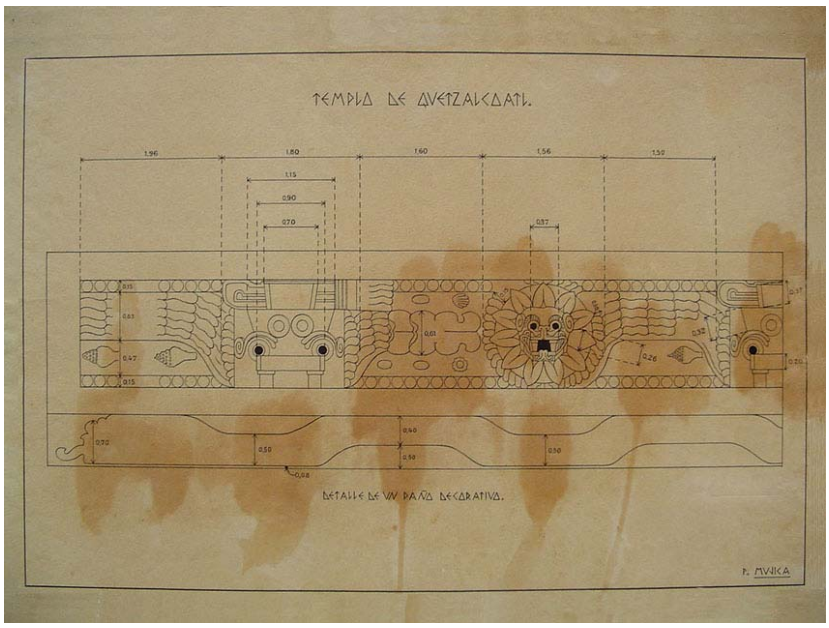


Foto 6: Relevamiento del tablero del templo con sus dimensiones (Cortesía Museo Etnográfico de Buenos Aires).

Foto 7: Tablero y escalinata de La Ciudadela, dibujo a lápiz (Cortesía Museo Etnográfico de Buenos Aires).

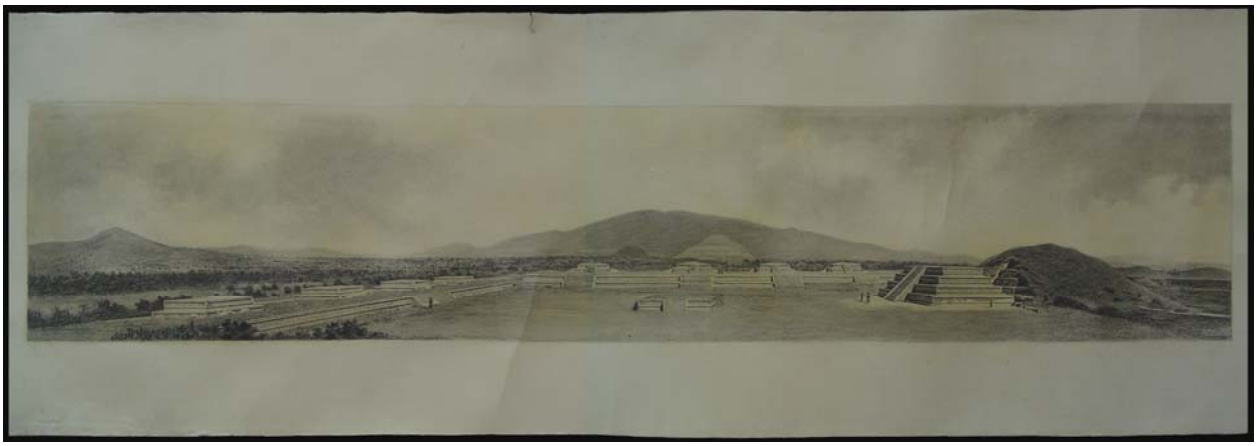


Foto 8: Dibujo a lápiz con una perspectiva general de La Ciudadela mirando hacia las pirámides después de la restauración de Manuel Gamio (Cortesía Museo Etnográfico de Buenos Aires).

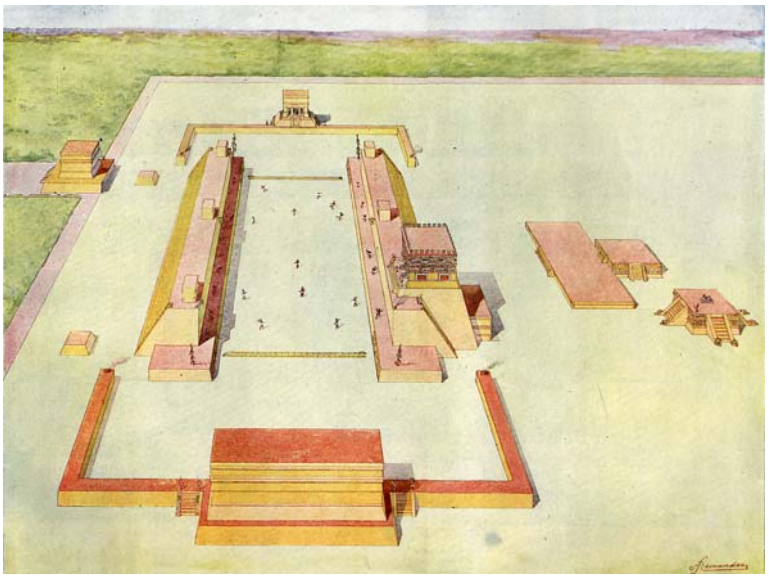


Foto 9: Reconstrucción del Juego de Pelota de Chichén Itzá hecho por Miguel Ángel Fernández en 1925 (de: Marquina 1928)

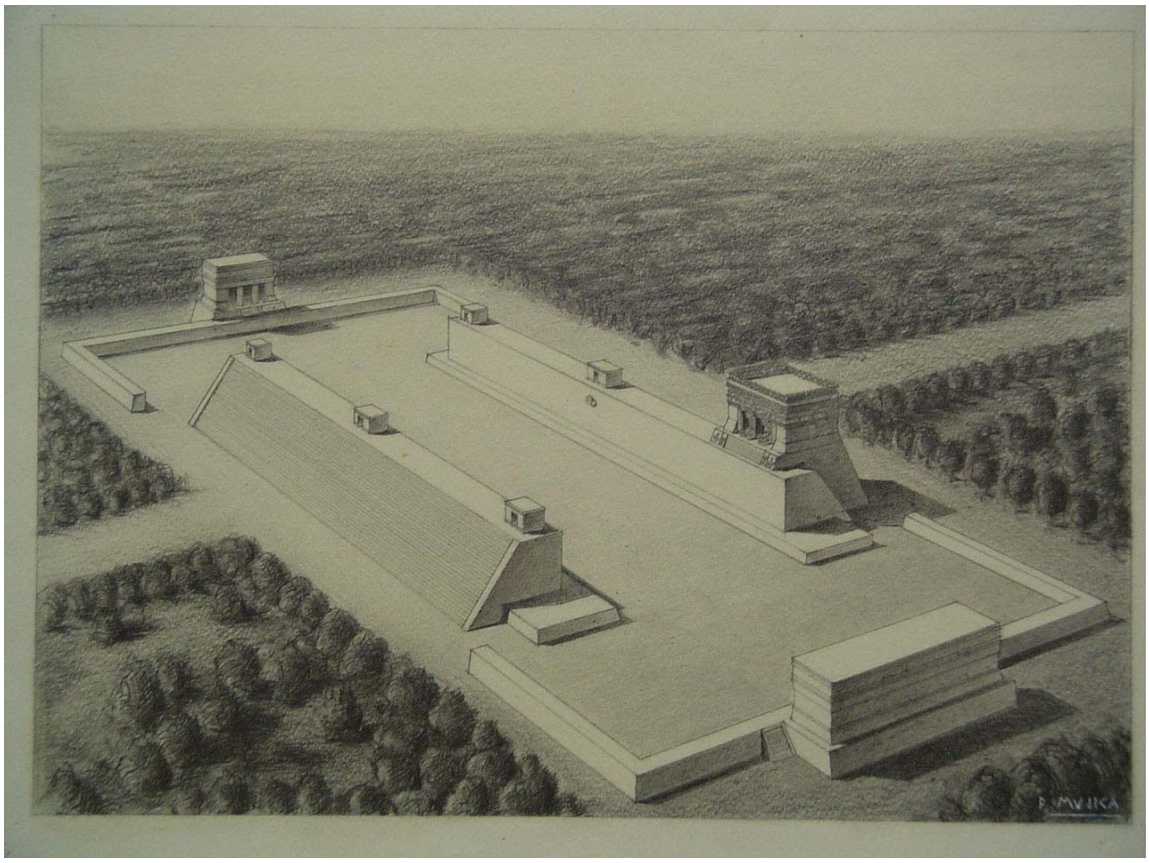
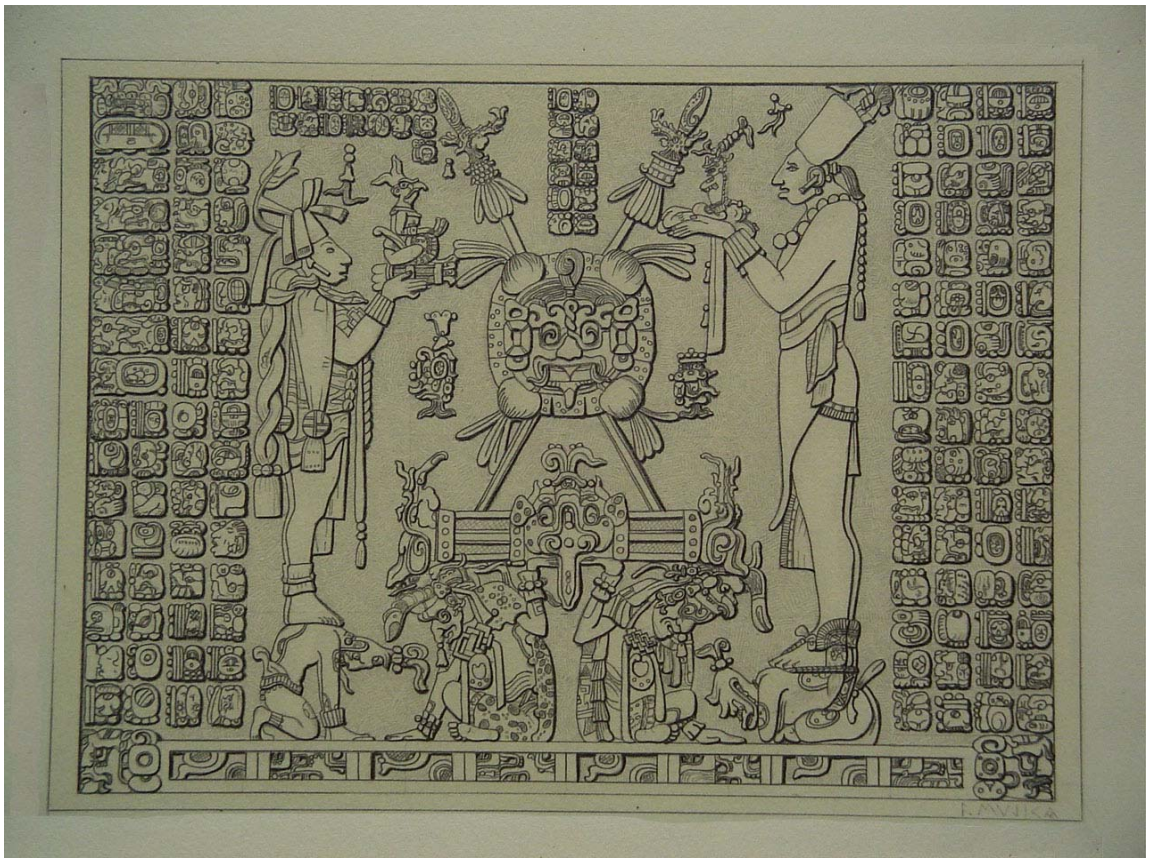


Foto 10: Reconstrucción del Juego de Pelota de Chichén Itzá hecho por Francisco Mujica, dibujo hecho con lápiz (Cortesía Museo Etnográfico de Buenos Aires).



Dibujo 11: Tablero de Palenque en el dibujo de Francisco Mujica basado en fuentes bibliográficas previas, tinta (Cortesía Museo Etnográfico de Buenos Aires).

Dibujo 12: Reconstrucción gráfica con delineado en tinta negra y coloreada con acuarela, del Templo de los Jaguares en Chichén Itzá hecho por Miguel Ángel Fernández en 1925 (de: Marquina 1928).

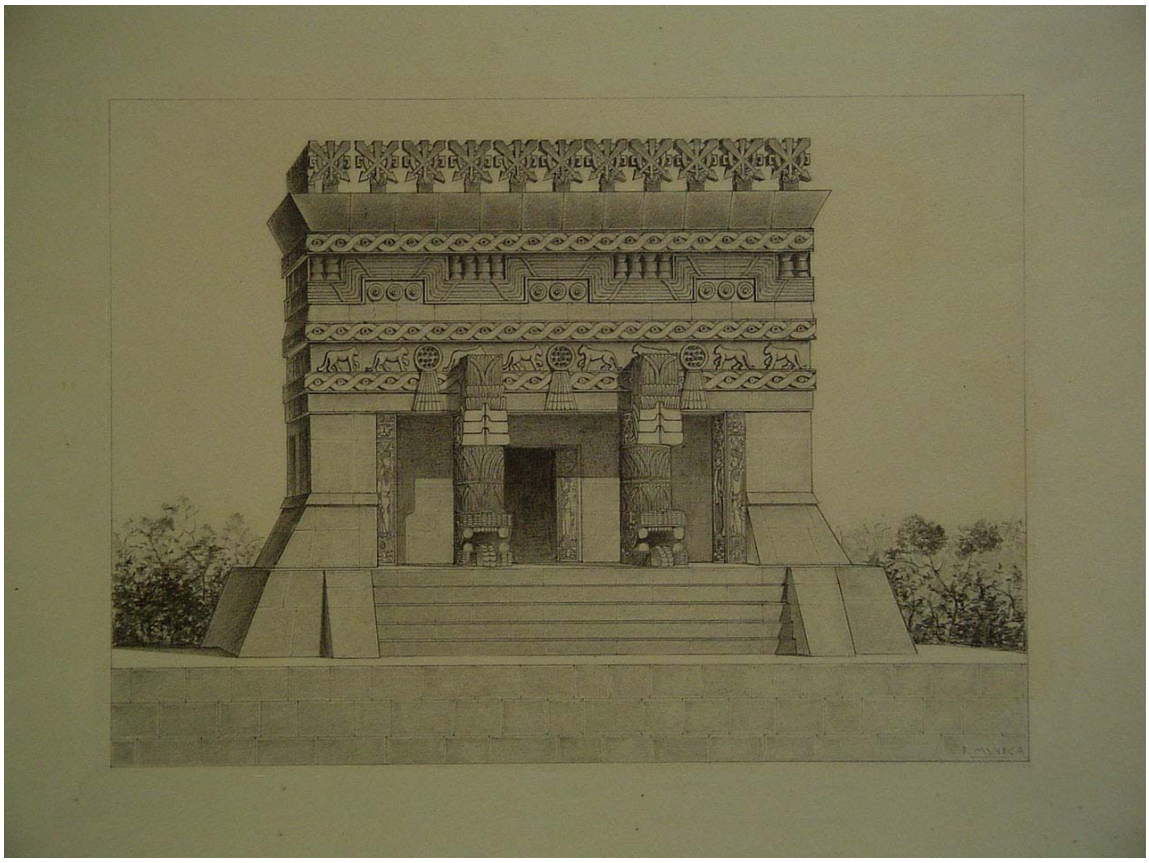
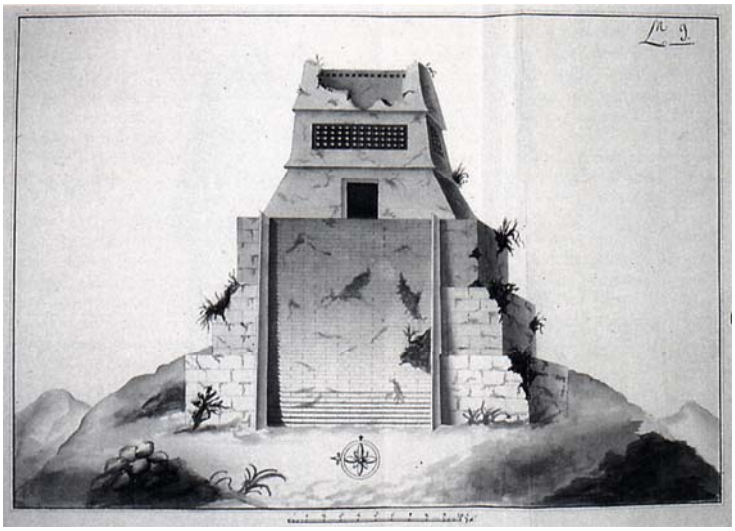


Foto 13: Templo de los Jaguares dibujado por Mujica en lápiz, nótese que falta la decoración inferior (Cortesía Museo Etnográfico de Buenos Aires).



Dibujo 14: Templo de Papantla según dibujo de Luciano Castañeda (de: Alcina Franch 1995).

Figura 15: templo de Papantla, reconstrucción gráfica hecha a partir del dibujo de Luciano Castañeda por Mujica (Cortesía Museo Etnográfico de Buenos Aires).