

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Carl William Clewlow, Jr. *A Stylistic and Chronological Study of Monumental Olmec Sculpture*. Contributions of the University of California, núm. 19. Enero, 1974. Archaeological Research Facility, University of California, Berkeley.

La publicación más reciente acerca de la escultura olmeca es de un discípulo de Robert F. Heizer: William Clewlow, quien ha demostrado su interés por el arte y la cultura olmeca en varios estudios realizados durante los últimos años (Clewlow, 1968, 1970. Clewlow *et al.* 1967, 1968). Ahora nos proporciona un tratado en que analiza cuidadosamente doscientas once esculturas procedentes de la "zona nuclear", en la costa del Golfo, y de otros lugares donde se advierte la presencia del estilo olmeca. La monografía que publica la Universidad de California es la versión revisada de la tesis doctoral del autor, de noviembre de 1972.

Clewlow organiza su material de estudio de acuerdo con la clasificación tradicional donde las esculturas se ordenan en las siguientes categorías: Cabezas Colosales, Figuras Sentadas, Figuras de Pie, Figuras en Cópula, Cabezas Pequeñas, Gatos y otros animales, Cajas, Recipientes y Cilindros, Altares, Paneles en Bajo Relieve, y Monumentos Varios. La clasificación no es novedosa y obedece a un mismo criterio, si exceptuamos la Categoría de Paneles en Bajo Relieve que se refiere a las obras fabricadas con una técnica particular y no a lo que representan, como ocurre con todas las otras categorías. La desigualdad de criterios resulta más evidente, ya que no se ocupa en un apartado especial en las esculturas tridimensionales. Llama la atención igualmente que a los siempre considerados *felinos, jaguares o monstruos jaguares* los designe simplemente "gatos", cuando ciertamente no es eso lo que representan.

Como es de rigor, en la introducción atiende a la historiografía de los estudios olmecas, señalando que se conoce más acerca de la historia de dichos estudios que de la prehistoria olmeca. Su breve, pero completa reseña historiográfica se inicia con el descubrimiento de la Cabeza de Hueyapan por José Melgar en 1862, continúa relatando los descubrimientos de Stirling y cómo a partir de ellos "fue propuesta la primera definición auténtica de la cultura olmeca en términos del estilo del arte monumental" (p. 3); más adelante asienta que gracias a los estudios de Drucker y Heizer, efectuados en La Venta en 1955, los olmecas se convirtieron de "simplemente un estilo artístico en una cultura arqueológica" (p. 3). Desde entonces, concluye, se han hecho estudios arqueológicos científicos y nuestro conocimiento de la cultura olmeca está en proceso de expansión; sin embargo, han interesado los problemas de la cronología, se han acumulado los datos de sitios particulares y se han buscado modelos que expliquen la dinámica cultural; pero la mayor evidencia que tenemos, los grandes monumentos, han sido relegados. Su postura arqueológica es evidente, com-

prende la importancia del análisis de los monumentos y se propone realizar ese trabajo desde su plataforma científica.

Más adelante, en la propia introducción, al referirse a las posibles Aproximaciones al Estudio de la Escultura Olmeca, evita definir su criterio y posición personal respecto al estilo, y dice que “establecer la existencia de un estilo artístico y definirlo adecuadamente en términos de unidades o de segmentos fácilmente identificables, es una tarea empírica...” (p. 4). Acepta como suya la definición de estilo olmeca propuesta por Coe en 1965, con lo cual incurre en el mismo error que el distinguido olmequista al postular premisas generales a todas las obras en las que impresionistamente se encuentran semejanzas en elementos, en formas y en temas representados.

El autor define claramente sus propósitos, a saber: 1, establecer una terminología descriptiva adecuada y 2, proponer una secuencia temporal apoyada en lo que él supone que es un análisis de estilo.

La metodología que sigue, aplicada en los capítulos iv a xiv, consiste en separar los monumentos en unidades, describirlos de manera estandarizada en forma tal que sea posible la fácil comparación de sus rasgos esenciales, y establecer grupos que a su vez son nuevamente comparados en las distintas categorías. Con base en tales comparaciones se puede arreglar el orden temporal. Cuando es necesario, se ayuda de la información arqueológica para mostrar cómo el ordenamiento de los monumentos se adecúa a la cronología cultural. Cada capítulo va complementado por cuadros sinópticos de distintos órdenes; en unos se incluyen los rasgos o unidades identificables de los monumentos de determinada categoría; otros son cuadros sumarios de ubicación estilística y cronológica, en los cuales se señalan secuencias temporales.

He dicho antes que una de las finalidades del estudio de Clewlow es la de establecer una terminología adecuada y funcional para designar las unidades —los elementos— que en los monumentos se observan.

A ese aspecto dedica el capítulo ii en donde enumera y explica los términos que propone; para las partes del tocado (por ejemplo, *headgear*, entrecejo); para los ornamentos (por ejemplo, *chest plaque*, pectoral) y para el vestuario (por ejemplo, *abdomen wrap*, ceñidor). Usa también palabras especiales para indicar el tipo de mutilación a que estuvo sujeta la obra (por ejemplo, *sharpening grooves*, acanaladuras). Este aspecto, que nada tiene que ver con el estilo artístico, es repetidamente tratado por el autor, y así considera que la sociedad olmeca “estaba absolutamente obsesionada con el arte monumental tanto para fabricarlo como para destruirlo” (p. 11); más adelante asevera que “la tecnología de la destrucción de monumentos se aproxima, entre los olmecas, a una categoría artística” (p. 41).

A partir del capítulo iv, el de las Cabezas Colosales, se advierte con claridad el método y la orientación del autor. Una muy somera descripción técnica va seguida de comentarios en los cuales se incluyen estadísticas y comparaciones. En lo relativo a las Cabezas, reconoce que revelan estilos diferentes que no sabe explicar cronológicamente, y opta por colocar como las más antiguas a las de Laguna de los Cerros basándose en factores técnicos de mala fabri-

cación y sugiriendo que se trata de obras transitorias entre la escultura en madera y la escultura en piedra. Las otras Cabezas Colosales de San Lorenzo, de La Venta y de Tres Zapotes son posteriores.

El mayor volumen del texto se dedica a las Figuras Sentadas, la categoría más abundante de acuerdo con las estadísticas de Clewlow.

Como se ocupa de las posturas y no de lo que las obras representan, incluye en el mismo grupo las figuras humanas, las parcialmente humanas y las felinas. Señala, en estadísticas generales y parciales, la frecuencia de elementos, y procura, con fundamento en sus unidades, establecer las características de las tres grandes escuelas de escultura: Laguna de los Cerros, San Lorenzo y La Venta. Concluye diciendo que hay mucha variación en los monumentos, que la destrucción de las piezas se debe en mayor grado a la mutilación intencional que a la erosión, y que al comparar los monumentos de las tres escuelas citadas se aprecia cómo comparten una serie de rasgos las esculturas de Laguna de los Cerros con las de San Lorenzo y las esculturas de San Lorenzo con las de La Venta. De lo anterior deduce que San Lorenzo guarda una posición cronológica central, la antecede Laguna de los Cerros por su "carácter experimental", y la sucede La Venta tal y como lo indican las fechas de radiocarbono. La evidencia arqueológica y la seriación estilística son compatibles.

Dentro del mismo capítulo se encuentran estudiadas en incisos aparte las tallas que en alto y bajo relieve conservan la postura sedente.

El autor continúa analizando las varias categorías y aplica su método invariable, escueta descripción y comentarios acerca de la evolución, de la frecuencia — o ausencia— de elementos, y búsqueda de datos estadísticos. Su labor, es evidente, consistió en clasificar, enumerar rasgos, designar elementos, proporcionar estadísticas y establecer secuencias; la cumple cabalmente. Pero no responde una parte del título de la obra, ya que lo dicho no es suficiente y en parte resulta ajeno a la definición de estilo artístico. Otros factores importantes como los derivados del estudio de las formas, de la composición y de los temas mismos que deben ser considerados al pretender definir un estilo, fueron omitidos. No pongo en duda, y merece mi respeto, el esfuerzo y el rigorismo del autor al ocuparse en detalle de estudiar los doscientos once monumentos; su plataforma arqueológica determinó los resultados de su trabajo. El estilo artístico es para Clewlow algo que se puede mostrar objetivamente, con rasgos concretos que es posible nombrar, comparar y distribuir temporalmente.

Por otra parte, el método que utiliza Clewlow aparenta ser inductivo, como si a partir del análisis particular de cada obra se alcanzaran postulados generales; pero se apoya en realidad en premisas *a priori* establecidas por otros autores, M. D. Coe y R. Heizer principalmente, y acepta sin discusión como olmecas todas aquellas esculturas que se han designado impresionistamente como tales.

El interés primordial, ya lo dije, consiste en proponer una secuencia cronológica con base en el estudio del estilo, y así, repito, postula como los monumentos más antiguos a los de Laguna de los Cerros, los siguen en el tiempo los de San Lorenzo, y los más recientes resultan ser los de La Venta. Los mo-

numentos más remotos son simples y pequeños, en tanto que los grandes y complejos se consideran de factura más tardía; en los bajo relieves hay una creciente complejidad a través del tiempo, y hacia el fin de la cultura olmeca se encuentran las composiciones más elaboradas. Carecemos ahora de argumentos sólidos para apoyar o rechazar la proposición de Clewlow, y en alguna parte hubiera sido deseable que no desvirtuara la seriedad de su investigación al sugerir conclusiones de cierta importancia que se apoyan en endebles especulaciones. Me refiero, por ejemplo, a cuando menciona que Laguna de los Cerros es la más antigua ciudad olmeca por el solo hecho de ser la más cercana a las montañas de los Tuxtlas y ya Heizer, anteriormente, había considerado que es precisamente en esas montañas en donde se pueden encontrar las más antiguas fases de la cultura olmeca.

Me parece, en conclusión, que el estudio de Clewlow es una investigación seria, meticulosa, realizada con visión y metodología arqueológica que nos permite un nuevo y mayor acercamiento a la escultura monumental olmeca.

B. de la F.

Katzman, Israel. *Arquitectura del siglo XIX en México*. CIA, UNAM. México, 1973

Esta excelente obra ha venido a llenar un vacío casi total en el conocimiento de la arquitectura mexicana de la centuria pasada, ya que, salvo breves trabajos que no profundizaron en esta importante rama del arte mexicano, su estudio había sido menos que soslayado.

El autor en el prólogo señala que su labor fue principalmente la de "recopilar, clasificar, deducir y cuantificar". Sus investigaciones las realizó a través de libros, prensa periódica, archivos y mapotecas, e insiste en la importancia de sus pesquisas hechas por medio de las fuentes orales, pues pudo conversar con "inquilinos o propietarios, familiares de arquitectos, párrocos y ancianos de algunos pueblos", información ésta que de no haberla adquirido, se habría perdido.

Al respecto, al valorizar esta obra, Francisco de la Maza cuyo juicio aparece en la solapa del libro, resume su calidad al apuntar "nadie ha hecho lo que usted, es decir, viajar, fotografiar, indagar en cada sitio en libros, periódicos y archivos la historia aún no escrita de esa arquitectura que nadie conoce y que ahora se presenta por primera vez en un libro de historia, de crítica y de arte".

En efecto se trata de una investigación casi exhaustiva, hecha entre otras cosas con el interés de difundir los valores de la arquitectura de nuestro pasado inmediato que han sido tan severamente tratados por el juicio estético actual, lo que ha traído como resultado el que magníficos ejemplos de construcciones de la época hayan sido derruidos despiadadamente.

Agrega Katzman que éste es el primer volumen de una serie: en el que trata especialmente del medio cultural en que se desenvuelve la arquitectura del

siglo XIX, el pensamiento de los arquitectos, las técnicas de construcción y los estilos "en referencia a lo que se ha denominado plástica arquitectónica"; en otros volúmenes se detendrá en el análisis del espacio en la arquitectura.

Después de aportar algunas de las novedades culturales habidas en México en el siglo pasado, y su influencia en el apogeo o depresión del trabajo arquitectónico, pasa a hablar en el segundo capítulo del crecimiento de la ciudad de México en esa época. Con una gran erudición que aligera su prosa muy amena, nos lleva de la mano a recorrer las nuevas obras y ensanchamiento de nuestra ciudad; así asistimos a la apertura de nuevas calles, inauguración de centros artísticos, de casas habitación, de mercados, escuelas, etcétera y conocemos que a partir de 1880 se construyen casas de campo en el recién inaugurado Paseo de la Reforma.

La parte más jugosa del estudio, se encuentra en los capítulos en los que se refiere a la enseñanza de la arquitectura y la transformación estética de la misma, que complementa, aparte de las magníficas ilustraciones, con dibujos arquitectónicos que dan cabal idea de los cambios sufridos por la arquitectura del siglo XIX y de principios de este siglo, enmarcando en fechas más o menos precisas los estilos más gustados en el lapso de 1790 a 1920 y que señalan verdaderos cambios, siguiendo un orden cuantitativo, dentro del eclecticismo característico de la arquitectura decimonónica.

En el capítulo relativo a la teoría arquitectónica resulta de gran interés el conocer las ideas de Lorenzo de la Hidalga, el arquitecto español que trajo nueva vida a la arquitectura mexicana del segundo tercio del siglo pasado, pues nos permite conocer los principios estéticos y funcionales introducidos por De la Hidalga, ya que el propio Katzman afirma que fueron pocos los arquitectos que escribieron sobre los conocimientos y teorías de arquitectura de esa época tan sugerente.

Otro de los motivos de elogio para este libro, y de gran utilidad para los estudiosos de nuestro siglo romántico, lo constituyen la serie de biografías de los arquitectos más destacados, así como la lista de las obras que ejecutaron, capítulo con el que finaliza esta obra de primera importancia que, en opinión del arquitecto Manuel Sánchez Santoveña, "ofrece una imagen completa de las actividades arquitectónicas entre 1790 y 1920 y presenta los aspectos estéticos, utilitarios, técnicos, teóricos y pedagógicos con un rigor desconocido hasta ahora".

Es seguro que este libro de bello formato e ilustrado profusamente con excelentes fotografías tomadas por el propio autor, verdaderos documentos históricos, abrirá camino para otros estudios sobre ese apasionante tema y además nos hace pensar que los próximos volúmenes prometidos por Katzman, proporcionarán una amplia y más profunda visión de la arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX, y llevarán a una mejor comprensión de este arte y ojalá que con este conocimiento se frene la destrucción de los monumentos de esa época de filosofía comtiana, representativa del arte y la cultura de nuestro país.

E. G. B.

Bayón, Damián. *Arte de ruptura*. Cuadernos de Joaquín Mortiz. México 1973.

Según palabras expresadas en las primeras páginas del libro, a Damián Bayón le interesa el fenómeno de "la larga duración", la visión de los periodos históricos o artísticos desde la perspectiva del tiempo interpretados en base a su concatenación interna tal y como propone Braudel. Por esto resulta en cierta forma contradictorio que el escritor argentino dedique este estudio a las manifestaciones plásticas ocurridas de quince años a la fecha. Sin poner en duda la utilidad que tal intento representa, la lectura comprensiva del libro deja de primera mano la impresión de soluciones momentáneas, que ayudan por lo pronto a conocer relativamente lo sucedido en el lapso del tiempo mencionado; pero las nuevas corrientes y manifestaciones señaladas por Bayón necesitan, como él mismo lo reconoce, aglutinar lo que en ellas hay de trascendente a través de una diferenciación entre lo que puede ser verdaderamente un valor auténtico y lo que sólo llega a ser una moda pasajera. Es probable que el propio Bayón sea consciente de que su *Arte de ruptura*, constituye una de esas obras que apenas concluidas presentan ya la necesidad de ser revisadas. Como quiera que sea, él se sitúa con este libro entre el grupo de críticos e historiadores que habrán de presentar el panorama de la vida artística en el arte occidental de la segunda mitad del siglo.

Expone sus conceptos sobre el arte de vanguardia dividiendo las tendencias en dos grupos principales: uno que denomina "irracional" y que es el que propiamente constituye la ruptura y otro que le es paralelo, aunque de signo contrario y que queda dentro de lo racional. Este ordenamiento se relaciona con etapas anteriores en que se ha dado la misma división por grupos de posiciones aparentemente antitéticas: los abstractos y los figurativos de hace veinticinco años o los románticos y los clásicos del siglo pasado.

En la corriente irracional queda incluido el expresionismo abstracto, sobre todo el *Action painting* norteamericano y el *Pop art* en sus dos manifestaciones: "severa y agresiva". También los *Environments*, los *Happenings* y la reciente *Arte povera* italiana se incluyen aquí. En la línea racional coloca en primer lugar el cinetismo, "cuyo antepasado inmediato es Vasarely", sin que le dé calificativo de artista de vanguardia, y "a su mejor representante" Julio Le Parc. El *Op art*, las llamadas estructuras primarias y toda tendencia que se relacione con la integración plástica de las artes decorativas y la arquitectura se sitúan en este grupo. En cuanto al arte conceptual expresa "que supera a ambas concepciones", dado que remite al lector (no puede hablarse propiamente de espectador) a un programa, a una especie de idea o proyecto que se refiere a una obra inexistente y que es más bien una referencia de orden intelectual. Desafortunadamente Bayón no profundiza en esta manifestación ni analiza sus fuentes, no se pregunta tampoco si el arte conceptual debe situarse dentro de las artes plásticas o como un nuevo género de semántica. Cuando dice que "al no realizarse concretamente la obra, ésta se reduce a mero concepto, y las ideas plásticas, da la maldita casualidad, sólo se nos revelan en su

visualidad absoluta", da cabida a una interpretación quizás aún no lo suficientemente estudiada.

A pesar de que Pollok, Kline y De Kooning quedan situados dentro de la tendencia irracional, Bayón piensa "que estamos con ellos aun dentro de la pintura tradicional con todos sus prestigios", frase que resulta demasiado categórica; tal parecería que las expresiones plásticas que causan cierto placer estético están condenadas a ser tradicionales por revolucionarias que sean. Rauschenberg y Jasper Jones constituyen el puente verdadero que lleva de la pintura-pintura al florecimiento total del *Pop art*. Ambos provienen del dadaísmo, pero ambos son "estetizantes" y por lo tanto "artistas chapados a la antigua". El *Pop* más agresivo se encuentra en las expresiones de Lichstein, Segal, Oldenburg, Warhol, Rosenquist y Jim Dine. En cuanto al *Happening*, "es una especie de acto purgatorio", donde artistas y espectadores hacen catarsis de sus complejos y pasiones. Por medio de esas agrupaciones colectivas y descontroladas, el hombre moderno se desfoga luchando contra la represión, o sea que *Happening* y *Group therapy* para Bayón son cosas muy similares. Sobre el *Environment* hace una reflexión en torno al *Museo imaginario* de Malraux, quien ya había saludado el advenimiento de lo que permitiera una cultura total donde el objeto estuviese rodeado de su marco correspondiente. Sin embargo, el *Environment* supone un intento de desvalorizar la historia del arte como tal y no de integrar una síntesis cultural como quiere Malraux.

Muy acertadamente, Bayón pone de manifiesto el efecto que ha causado en los movimientos artísticos actuales la reproducción masiva de las obras maestras del pasado. Contra esto luchan pintores como Oldenburg, Kaprow, Kienholz, cuya intención está dirigida a destruir esos clisés mediante la proliferación de lo feo, de lo cotidiano o al menos de lo inocuo. Hace una penetrante observación: el ciclo de nuestra sociedad de consumo propende a la explotación casi inmediata de las obras "de denuncia", que pasan a ser aceptadas y requeridas por la propia sociedad en cuestión que las recupera con todo y la denuncia, para enriquecerse aún más. Este ciclo, desde un punto de vista propio presenta, además de lo que menciona Bayón, otro tipo de problemática. Las obras de denuncia, al representar un impacto y una novedad, ponen en juego el esnobismo inherente a una parte considerable del público que aplaude siempre el fenómeno con visos de vanguardismo. Esta aceptación de lo que impacta, independientemente de que valga o no, quita a la obra su carácter de denuncia y en muchos casos la convierte simplemente en objeto feo, aunque novedoso, que por lo mismo será reproducido y dado a conocer como "obra de arte", lo cual no crea otra cosa que confusión. Así el mercado artístico, si cabe la expresión, se viene a saturar de producciones que en un breve momento tuvieron su razón de ser al originar una reacción de asombro. Pero tal momento que se sintetiza en la acción de *épater le bourgeois* no justifica su supervivencia inevitable y de aquí vienen las derivaciones, las malas imitaciones, los intentos nefastos, carentes de originalidad y de humor, que vienen a plantear un serio problema de diferenciación entre lo que tuvo en su momento algún valor y lo que no lleva en sí justificación alguna. El moderno aspirante a artista de vanguardia que sigue esta actitud, lo hace con el espíritu de "a ver si pega" y en algunos casos da el

golpe sin mérito alguno y con desventajas considerables tanto para el público como para personalidades menos audaces pero más conscientes y con mayor talento. Bayón se da cuenta de esto y por ello afirma que es difícil decir con certeza quienes son y quienes no son importantes, porque siempre se habla del que hace más escándalo, pero precisamente quizás él mismo favorece tal cosa, al ocuparse excesivamente de este, que muchas veces no es "de ruptura".

El propósito de Damián Bayón fue realizar una obra "de discusión polémica". En este sentido su intención no está plenamente lograda porque no hay una labor de síntesis lo suficientemente clara y comprensible, no ya para el lector común, sino ni siquiera para el interesado y estudioso del fenómeno estético contemporáneo. Sus ideas denotan brillante espíritu crítico y sobre todo gran capacidad de observación, pero la estructuración adolece de falta de cohesión y el ordenamiento de los capítulos que conforman la segunda parte es dispersa en cuanto a temas. Parece ser que el autor escribió lo correspondiente al arte de ruptura y luego le pareció conveniente ampliar el libro, que de otro modo hubiera resultado demasiado breve, lo cual no hubiera sido en todo caso un defecto. Las consideraciones sobre lo que es arte, los géneros artísticos, el contagio del mundo de las máquinas, y conceptos similares, probablemente provienen de estudios no relacionados directamente con el esquema del libro y por lo tanto resultan algo artificiosos, aunque en sí contengan expresiones muy afortunadas. Es singular que Bayón, admirador ferviente de Pierre Francastel se muestre en cierto modo como su polo opuesto, en cuanto al método de integración de este libro, que carece de la fluidez y claridad de integración siempre presentes en el famoso historiador y sociólogo francés.

Si la creación artística, "que nace de las manos y de la reflexión, como ha sido el buen arte hasta ahora, lleva implícita una especie de alegría, la marca de la espontaneidad", no menos cierto es que la exposición crítica nace asimismo de un espíritu sensible, espontáneo, capaz de asombro, como el que demuestra el autor en muchos pasajes, pero también de una honda y cuidadosa reflexión que en el caso particular de este libro no siempre parece estar presente.

Teresa del Conde.

Boyd G. Carter, Mary Eileen Carter. *Manuel Gutiérrez Nájera. Escritos inéditos de sabor satírico Plato del día*. University of Missouri, Columbia, Missouri, 1972.

La obra de Manuel Gutiérrez Nájera estudiada tan a fondo y amorosamente en los excelentes doce artículos y tres libros de Boyd G. Carter se enriquece más aún con la publicación de "Plato del día", de Boyd G. Carter y Eileen Carter.

Esta publicación fue señalada por American Assn of University Press como "la mejor realización de libros académicos desde el punto de vista de diseño y producción". Tal galardón es del todo merecido.

La edición, estudio, y notas de los doctores Carter hacen posible saborear esos ensayos —doscientos sesenta y cuatro— que Gutiérrez Nájera llamó intencionalmente “Plato del día”, por desenvolver temas de actualidad, destinados a un lector —dice Carter— “listo, conocedor y de exquisito paladar”.

La laboriosa investigación de reunir los ensayos “Plato del día” fue llevada a cabo en el periódico *El Universal* y abarca del 8 de abril de 1893 al 10 de enero de 1895.

En el erudito y a la vez ágil estudio preliminar, Boyd G. Carter se detiene en el juego de los seudónimos de Gutiérrez Nájera aclarándonos el de *Recamier*. Analiza los recursos estilísticos de “Plato del día” para destacar la gracia, “la sorpresa y el encanto”, y la naturaleza del humorismo del *Duque Job*. Además, examina la estructura y la pluralidad de los temas, subraya aquellos que más preocuparon a Gutiérrez Nájera: la política, la sociedad, la educación, la libertad, temas en los que recargó su crítica humorística y que hacen de Gutiérrez Nájera un escritor “comprometido”.

No escapa a Carter la originalidad de la serie “Plato del día” y su significación dentro de la obra de Gutiérrez Nájera, así como las influencias recibidas.

Uno de los aspectos más interesantes del estudio, es el que se ocupa del acercamiento de Gutiérrez Nájera a las fuentes nacionales en las que Carter encuentra la verdadera inspiración del humorismo de “Plato del día”, esa literatura satírica que arranca del Pensador Mexicano, se fortalece en Morales, Prieto, Ramírez, Riva Palacio, y se vuelca incontenible en la prensa de oposición y cuya crítica se torna a veces más agresiva en el lápiz de sus dibujantes.

Carter advierte que, ahondando en ese venero nacional, el *francesismo*, sambenito que todavía lleva Gutiérrez Nájera, tendrá que olvidarse para ser considerado como lo que siempre fue: “un excelso escritor nacional y espíritu cosmopolita”.

Debemos a los doctores Carter el que esta copiosa colaboración “Plato del día” se reúna por primera vez en su totalidad, y que gracias a su esfuerzo podamos disfrutar y adentrarnos en esa taraceada visión najeriana de la vida social, política y de la cultura de México.

C. D. y de O.