

Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz El Corcito

Rita Eder

Instituto de Investigaciones Estéticas

Universidad Nacional Autónoma de México

Primera edición, 2016

ISBN: 978-607-02-8461-8

343 pp.

Al ver en retrospectiva el arte mexicano producido en los primeros años posteriores a la Revolución, es normal recurrir al muralismo mexicano y las obras de artistas afines. Como una alternativa, este libro de la investigadora Rita Eder nos muestra con extraordinario detalle la riqueza de las obras de un autor contemporáneo a los maestros muralistas, que recurrió a una aproximación diferente a la de su época para trazar un camino un tanto más crítico y con una mirada un tanto menos amable hacia esas décadas amargas para México y los mexicanos.

A través del análisis de cuatro obras del pintor Antonio Ruiz, El Corcito (1892-1964), Eder reconstruye una imagen de México retratada en cuadros de pequeño formato, en claro contraste con las dimensiones del arte más conocido de la época, pero con la misma cantidad de simbolismos y referencias culturales al complejo mar de identidades que el gobierno posrevolucionario trataba de unificar como nación.

Licenciada en Historia por la UNAM, maestra en Historia del Arte por la Ohio State University, doctora en Historia del Arte por la UNAM y colaboradora del Instituto de Investigaciones Estéticas

desde 1975, Rita Eder escribe esta reinterpretación del México posrevolucionario, aprovechando su amplio conocimiento del arte moderno latinoamericano, del surrealismo y del realismo mágico tan latente en la época, así como sus trabajos previos sobre la obra de Antonio Ruiz.

Lejos de la biografía, el libro analiza cada una de las pinturas como una intersección espacio-temporal donde confluyen diversos hitos de la existencia del pintor. Poco se menciona de la vida de El Corcito más allá de los intereses personales que afectan a sus pinturas y de las circunstancias que determinaron el reducido número de su obra total, que abarca menos de cien pinturas. Los comentarios a su trabajo mural —el cual fue aún más escaso que sus obras al óleo o al fresco, pero no por eso irrelevante— se enfocan en *Ptolomeo* y *Copérnico*, a la cual se le dedica el último capítulo

En la parte introductoria, Eder no sólo presenta las características generales del libro; con muestras de saber dirigirse a un público más amplio que el de su especialidad, se toma la molestia de familiarizar al lector con los métodos de análisis a los que recurrirá en el texto. Aunque no trata la vida personal del pintor, sí revisa su contexto político, económico y social, así como el estado del arte plástico mexicano de su tiempo, intrínsecamente relacionado con aquéllos. Sin esta introducción, el resto del libro sería incomprensible. Previa una corta relación de cada una de las cuatro obras estudiadas, pasa sin más detalles a su análisis individual.

La primera, *1935*, hecha en el año que le da su nombre, contiene una suma de varios de los

conflictos y fenómenos sociales más significativos de los primeros años posteriores al fin oficial de la Revolución Mexicana. Más allá del progreso con el que busca identificarse el gobierno cardenista, *México 1935* expone, para Eder, las verdaderas motivaciones y fines de la población, que no necesariamente busca o requiere conformar una nación. Las migraciones campo-ciudad, los conflictos agrarios, la Guerra Cristera y la adopción de conceptos como el comunismo y el fascismo por parte de los diversos colectivos que hacían entonces una suerte de patria, se reflejan en la disposición de los actores distribuidos en un contexto que no es rural ni urbano. La mezcla de referencias a edificios de la ciudad y elementos rurales, como un piso de tierra, dan a entender que en ese momento, en 1935, el progreso cardenista no ha llegado a todos.

El segundo capítulo analiza *Verano* (1937), el retrato de una pareja, probablemente migrantes del campo llegados a la ciudad, que observan un aparador donde se despliega una vista a la playa. Eder aprovecha para mencionar brevemente la experiencia de El Corcito como escenógrafo y la influencia que ese oficio tuvo sobre sus obras. Después de revisar desde la ropa de los protagonistas hasta su posición y los materiales del edificio al que pertenece el aparador, Eder identifica uno por uno los elementos de los modelos de consumo estadounidenses que iban ingresando al país, mismos que hasta la fecha se imponen a los mexicanos: los cuerpos demasiado perfectos para ser reales, en una playa tan utópica que es totalmente falsa, lo cual produce un contraste inminente entre dos percepciones diametral-

mente opuestas del hombre, la mujer y el punto de vista de la vida misma.

La tercera obra, que podría ser la más significativa de las cuatro, es *El sueño de la Malinche* (1939). En esta pintura, El Corcito retrata a una mujer durmiente en una cama de herrajes, a cuyas espaldas se extiende un muro resquebrajado de color azul cielo, porque eso es. Una sábana de pliegues verdes se pega al cuerpo desnudo formando el relieve de un paisaje colonial y rural que recuerda a la Iglesia de los Remedios posada sobre la pirámide de Cholula, confundida bajo la sábana en las caderas de la mujer. El estudio de Eder es una reinterpretación del mestizaje, la conquista y el racismo, de los cuales parte la evolución de la sociedad y la identidad mexicanas, una identidad conflictiva que nunca ha logrado concretarse por la cantidad de intereses y actores que buscan conformarla. El uso de este personaje simbólico también permite una aproximación alternativa a la visión de la mujer y la femineidad en la época, cuando el esfuerzo multidireccional por hacer patria enaltecía a los héroes nacionales (hombres), al mostrar a esta mujer como una vasalla del patriarcado colonial. En este capítulo, Eder introduce el interés de El Corcito por la cartografía, pero realmente será en el siguiente y último, dedicado a *Ptolomeo y Copérnico* (1936), donde lo abarca más a fondo.

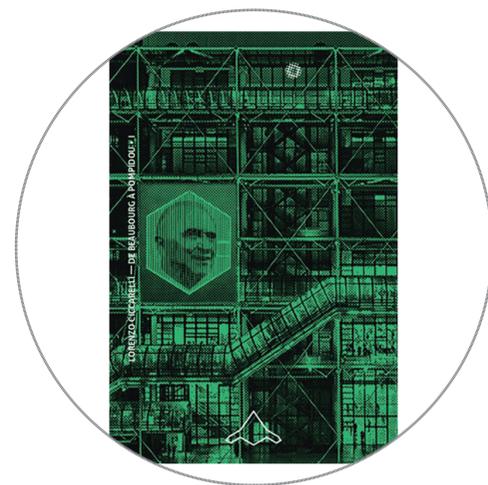
Esta obra, uno de sus pocos encargos y uno de sus pocos murales (de tan sólo 214 x 134 cm), muestra una particular similitud con el monumental mural para la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria de su amigo y discípulo Juan O’Gorman. Aunque comparten la misma composición, cada obra es en realidad un sistema iconográfico con simbolismos completamente independientes. Mientras la obra de O’Gorman es una representación bidimensional de la historia de México y la llegada de la modernidad, planeada para una exposición masiva y simbólica por su localización respecto al resto del cam-

pus central, el trabajo de El Corcito es más bien mágico, personal y religioso. Las diferencias trascendentales entre los medios de representación y la concepción espacial de cada autor son también aspectos vitales que le indican a Eder dos trabajos que sólo comparten nombres, pero de los cuales el más antiguo fue sin duda referencia para el segundo. El análisis de esta pintura hace evocaciones constantes a las motivaciones y simbolismos del mural de O’Gorman, lo que le resta protagonismo a un trabajo que sin duda carga con muchos más significados dignos de revisarse, como el resto de la obra de El Corcito.

Cada una de las obras cuenta, en sus respectivos capítulos, con las suficientes referencias visuales a obras y eventos de la época. A través de diagramas, fotografías, detalles y otras pinturas de Ruiz y sus contemporáneos, Eder ejemplifica qué es exactamente lo que ve. Sin embargo, a pesar de que el tamaño de las imágenes puede ser un homenaje a la preferencia del autor por el pequeño formato, y aunque no sea realmente necesario, hubiera sido una amabilidad al lector imágenes más grandes, por lo menos de las obras analizadas.

En conjunto, *Narraciones* es un tremendo trabajo de investigación y análisis por parte de la autora, y a pesar de la cantidad de información que maneja, jamás resulta una lectura cansada ni abrumadora. Esto mismo contribuye a que la metodología de análisis y la atención al detalle de Eder puedan ser asimiladas y reutilizadas por cualquier lector, para no volver a ver las obras de El Corcito ni de nadie más con los mismos ojos.

Mariana Bobadilla García



De Beaubourg à Pompidou I. Les architectes (1968-1971)

Lorenzo Ciccarelli

Éditions B2

Colección Documents

Primera edición, 2017

ISBN : 978-2-36509-066-7

128 pp.

Mucho se ha escrito respecto a la arquitectura del Centro Georges Pompidou –inaugurado el 31 de enero de 1977– y su impacto en la cultura arquitectónica contemporánea, aunque poco acerca de los años de formación de los arquitectos Richard Rogers (1933) y Renzo Piano (1937), ganadores –junto con Ove Arup & Partners– del célebre concurso de ideas cuyo sorpresivo resultado fue dado a conocer el 15 de julio de 1971 por Jean Prouvé, presidente del jurado internacional designado para tal fin.

Es por ello que *De Beaubourg à Pompidou I. Les architectes (1968-1971)*, de Lorenzo Ciccarelli, constituye un documento fundamental para entender aquel periodo decisivo que antecedió al momento de gloria que significó para los dos jóvenes arquitectos la selección de su proyecto para el denominado Plateau Beaubourg en el barrio Saint-Merri del distrito 4° de París. Este primer volumen de una trilogía publicada en 2017 por la siempre innovadora Éditions B2 –fundada y dirigida por el arquitecto Nikola Janković–, tuvo su origen en la investigación realizada por Ciccarelli en el marco



de su tesis doctoral en Historia de la Arquitectura sustentada en 2016 en la Università degli Studi di Roma “Tor Vergata: Renzo Piano prima di Renzo Piano. Gli anni della formazione, 1958-1971”.

Ciccarelli estructura el texto en cinco partes a las cuales integra una sexta que sirve como epílogo y, a la vez, como transición hacia el segundo volumen de la trilogía, *Le chantier (1971-1977)*, en el cual Nikola Jankovic aborda específicamente el periodo de construcción del Centro Pompidou. El tercer volumen, realizado por varios autores, se titula: *La machine (1977-2017)*.

En la primera y la tercera partes dedicadas a Rogers (“La formation de Richard Rogers: entre l’Italie, l’Angleterre et les États-Unis” y “Le Team 4 et Richard + Su Rogers: l’architecture pour l’industrie”), Ciccarelli enriquece la información sobre algunos acontecimientos ya conocidos de la infancia y la adolescencia de Rogers que explican su interés precoz por la arquitectura, como lo fueron las visitas en Milán a la agencia de arquitectura de su tío Ernesto Nathan Rogers, o sus caminatas en 1951 por Londres gracias a las cuales descubrió los pabellones del Festival of Britain. A ello se suma la exploración de otros episodios menos conocidos de su época de estudiante en la Architectural Association School entre 1954 y 1959 y de los años posteriores a la obtención del diploma, especialmente durante sus estudios en la Yale School of Architecture entre 1961 y 1963, en donde tuvo contacto con profesores como James Stirling y Vincent Scully, y con futuros colegas como Norman Foster. Igualmente, el autor expone algunos elementos que permiten comprender mejor el periodo de Rogers y Foster en el Team 4, la singular agencia en la cual trabajaron entre 1963 y 1967, cuyo proyecto insignia fue la casa Brumwell en Creek Veau –galardonada en 1969 por el RIBA.

En la segunda y la cuarta secciones dedicadas a Piano (“La formation de Renzo Piano: entre Flo-

rence et Milan,” y “L’agence Piano”), el autor aborda dos aspectos centrales: por un lado, explica las razones por las cuales el arquitecto genovés admiró desde sus años de estudio –primero en Florencia y luego en Milán– la obra de dos arquitectos-ingenieros-construtores de diferentes épocas que lo influenciaron profundamente: Filippo Brunelleschi y Pier Luigi Nervi. Por otro lado, analiza los principales desafíos y cuestionamientos a los cuales se enfrentó Piano tras sus experiencias en la agencia del reconocido arquitecto milanés Franco Albini, en la empresa familiar de construcción fundada por su padre en los años treinta, y más tarde en su primera agencia de arquitectura fundada en Génova en 1964.

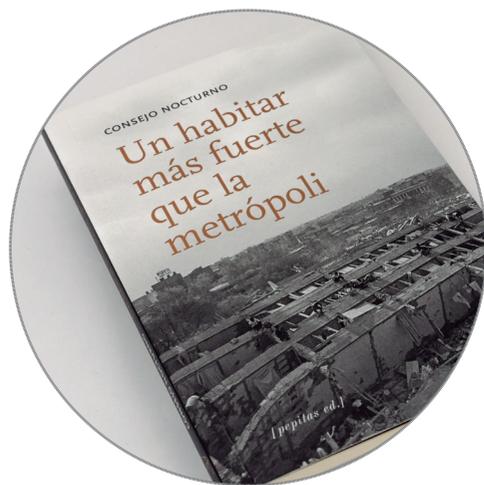
El encuentro de los dos arquitectos se relata en la quinta parte (“Piano et Rogers à Londres”), en la cual Ciccarelli contextualiza el retorno de Rogers a Londres en 1963 y los viajes cada vez más frecuentes de Piano a la capital británica atraído por el dinamismo de la ciudad. Londres se imponía en aquel momento como un extraordinario laboratorio creativo y experimental en todo lo relacionado con el cine, la música, la fotografía, la moda, el arte y, por supuesto, la arquitectura: con Alison y Peter Smithson, James Stirling, Cedric Price, Archigram y toda una efervescencia pedagógica en el seno de la Bartlett School of Architecture y de la Architectural Association. Justamente en esta última, Rogers y Piano entrarían en contacto en 1969: el primero instalado allí como profesor desde mediados de los años sesenta, y el segundo como profesor también, aunque únicamente durante los años académicos 1969-70 y 1970-71. Fundarían oficialmente Piano & Rogers en abril de 1971, tan sólo unos meses antes de cerrarse el plazo –15 de junio de 1971– para el envío de propuestas en el marco del concurso del Plateau Beaubourg.

La sexta parte, titulada simplemente “Beaubourg,” ofrece una síntesis sobre el contexto en el

cual el presidente Pompidou decidió promover la construcción de un centro para las artes y la cultura contemporánea en pleno corazón de París. Para ello se convocó a un concurso internacional cuyo jurado estaba presidido por Jean Prouvé, una figura que no provenía de la institucionalidad francesa y cuya presencia en la comisión evaluadora de las 681 propuestas recibidas tuvo mucho que ver con la decisión final.

Los documentos e imágenes que enriquecen enormemente la investigación de Ciccarelli provienen de los archivos de la Fondazione Renzo Piano en Génova, y de la Rogers Stirk Harbour + Partners en Londres. Ilustrado en total con una sesentena de imágenes, el libro ofrece al lector diez fotografías en donde aparecen Rogers o Piano, solos o en compañía de amigos o colegas; 20 planos y dibujos de proyectos realizados en aquella época; y 30 fotografías de exteriores e interiores de edificios proyectados por los dos arquitectos durante sus experiencias iniciales en otras agencias.

Andrés Ávila Gómez



Un habitar más fuerte que la metrópoli

Consejo Nocturno

Pepitas de calabaza

Primera edición, 2018

ISBN: 978-84-15862-63-5

128 pp.

Este libro, escrito de manera colaborativa, aborda el tema de la metrópoli y su impacto en el habitar humano, así como las posibilidades que pueden surgir de la resistencia a esta influencia. A partir de un especial énfasis en el urbanismo y la arquitectura, entendiéndolos como los elementos fundamentales en los cuales se condensa un orden de autoridad y gobierno, se estudia la metrópoli como su manifestación más terminada y efectiva, estructura que es aquí el manifiesto material del orden económico y político predominante. Paralelamente, la ciudad nos imposibilita, a través de las dinámicas que activa, el tener una verdadera experiencia del habitar y una auténtica relación con los otros. Mediante un diagnóstico de la metrópoli contemporánea, de las instituciones que la conforman y administran su poder, así como de los dispositivos que expanden su control, se entreteje una perspectiva que desmenuza los sucesos cotidianos en los que dicho control se expresa más claramente. De este modo son expuestas no sólo las lógicas mediante las cuales opera el poder, sino la imposibilidad misma de entender una verdadera política del habitar desde los polos de la izquierda o derecha del espectro político, así como desde el urbanismo moderno.

Como propuesta ante el desasosiego y la imposibilidad de seguir existiendo como seres plenos en la metrópoli, el Consejo Nocturno

retoma diversas figuras o conceptos clave, entre ellas la del ser nómada: una posibilidad de existir mediante una relación diferente con el territorio y el tiempo, capaz de anular las relaciones de poder que se hacen efectivas a través de la arquitectura y el urbanismo metropolitanos. Se propone también la arquitectura vernácula, entendida como axioma, como estructura de pensamiento capaz de facilitar un encuentro con el afuera, para así extender la posibilidad de empezar a habitar el entorno de manera afectiva y efectiva.

Este Consejo Nocturno, como se describe en la contraportada del libro, “no es un autor, colectivo u organización,” sino el encuentro contingente de individuos que han escogido reunirse y escribir a manera de intervención. Su libro se puede entender como una “acción reaccionaria,” que igual mina los campos de la filosofía y la política como el de la arquitectura y el urbanismo, estableciendo una dialéctica entre estas disciplinas. El contexto en el que se escribe es el del territorio delimitado como “México.” Su formación y trayectoria, aparte de lo que deja entrever el libro, en el que se pueden seguir las referencias de Kafka, Illich, Marx, Agamben, Deleuze, Guattari, queda en el campo de la especulación. Su manera de operar resulta, de cierta manera, consecuente con la naturaleza anónima de la arquitectura vernácula que retoman como metáfora, la cual, más que ser producto de un autor específico, es el trabajo de una comunidad que ha respondido a su entorno a partir de su sensibilidad y sus medios específicos.

Decía el escritor mexicano Guillermo Samperio que escribir sobre la Ciudad de México era una empresa destinada al fracaso. Para los autores del libro, la metrópoli es una estructura siempre en transformación: es una en la mañana y otra al final del día, o al menos esto es lo que se puede entender en el aspecto material y urbanístico. Cada hora algo distinto se construye o se demuele; más calles se pavimentan o terminan por agrietarse; colonias enteras sufren el paulatino pero seguro proceso de quedarse sin agua. Sin embargo, en este frenesí de cambio y transformación material, las relaciones de poder

y su influencia en la sociedad, entendida como Estado y capital, se mantienen y perfeccionan, casi como una constante que atraviesa y da sustento a todas las metrópolis del mundo, convirtiéndose en una especie de motor invisible ante la inexorable ruina del entorno. Así, si bien las ciudades globales existen en territorios diferentes, los métodos mediante los cuales se perpetúa el control que ejercen sobre las poblaciones se mantienen constantes, mismos que son tratados aquí como los mecanismos que sostienen y gobiernan al sistema.

Desde este punto de partida se empieza a desarrollar una crítica a dicha estructura metropolitana a partir de sus manifestaciones más certeras. En lugar de un análisis de los procesos urbanos y arquitectónicos, el libro se enfoca en las formas de existir y relacionarse en la metrópoli, en sus tensiones e imposibilidades, así como en la inexistencia del medio y el territorio en estas consideraciones y en cómo lo construido refuerza sus relaciones de poder.

A lo largo de las páginas se hilan conceptos que fundamentan la crítica y la especulación, como el habitar y su imposibilidad. ¿Habitamos, en el sentido pleno de la palabra, la metrópoli? Se apela al sentido que Heidegger le da al término, habitar como una cualidad de ser en el mundo, que se extiende desde la morada hasta el paisaje que la circunda, y que no puede entenderse sin su contexto, pues está en estrecha relación con él. Los autores contestan con una negativa absoluta a la pregunta sobre la habitabilidad en la metrópoli. No podemos habitar en los edificios en los que nos apilamos, tampoco durante los intervalos entre nuestras funciones obligadas como seres productivos, cuando somos administrados en términos de eficiencia y productividad; menos en los recorridos a los que nos vemos forzados a emprender cada día, desde nuestros hogares hacia los espacios de trabajo, pues estos medios de transporte nos depositan en nuestras fábricas-escuela o en nuestros trabajos-prisiones a través de un tiempo cíclico en un frenesí imparable. Nuestra subjetividad nos ha dejado de pertenecer, nuestra casa ha sido tomada.



Si ha sido tomado lo más fundamental de nuestra existencia, que es a la vez el punto de partida para ella, reconocer nuestra pertenencia conduce a ser conscientes del estado actual de las cosas, de la arquitectura, del urbanismo y de su profundo impacto en nuestras vidas. A su vez, habrá que entender estas disciplinas con la perspectiva más amplia posible, desde la cual el orden cartesiano que las estructura es también un orden político y social. Así, para el Consejo Nocturno, que desentraña a profundidad las implicaciones de nuestro devenir contemporáneo y sus consecuencias, pensar el habitar es pensar en las posibilidades que nos quedan en el mundo.

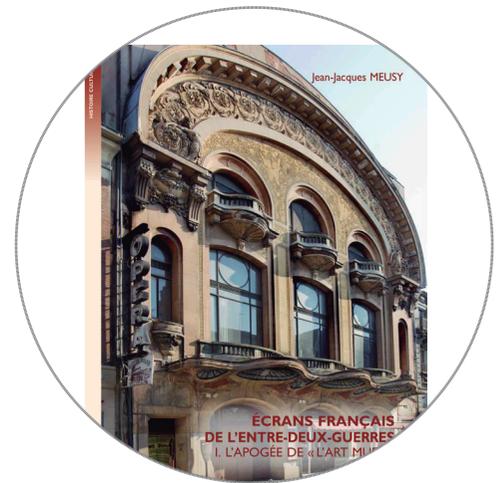
Estas posibilidades se consideran en la parte del libro que resulta más esperanzadora, asumiendo el grueso de la introducción y el desarrollo. Si entendemos la metrópoli como una estructura en constante tensión entre la ruina y la construcción, también podremos reconocer que en dicha tensión existen puntos de escape o fuga que nos permiten vislumbrar otras posibilidades. Como Guilles Clement afirma, “todo ordenamiento produce residuos,” o en nuestro caso, fracturas que permiten pasar hilos de luz. A partir de esto se proponen algunos axiomas que conceptualmente se anteponen a los que sostienen el dispositivo de la metrópoli, mismos que bien pueden ser entendidos como parámetros de diseño que pongan en jaque muchas concepciones que tenemos los arquitectos y urbanistas actualmente. La propuesta son los axiomas del juego, el encuentro y la imitación, que entre sí encierran los valores necesarios para prescindir de cualquier afán de autoritarismo en un sistema, optando por orientaciones más orgánicas y con miras a pensar la relación entre nosotros y con el entorno como eje fundamental para abolir las imposibilidades metropolitanas. Es digno de mencionar que para ilustrar estos axiomas se utilizan metáforas arquitectónicas que dejan ver una posibilidad formal, la de una arquitectura que pueda entenderse como política.

Se evoca, al final del libro, el sismo del 17 de septiembre en la Ciudad de México, en donde

paradójicamente el agrietamiento físico dio paso a una participación y organización ciudadana extraordinaria. Quizá los días que siguieron al desastre hayan sido algunos en los que la metrópoli más nos ha pertenecido, cuando la fuerza surgida desde la gran comunidad metropolitana hizo temblar a la estructura estatal.

Este libro dista de los libros convencionales de arquitectura. ¿Quién decide, al fin y al cabo, qué es la arquitectura y cuáles son los campos en los que se circunscribe la disciplina? Si no toda la arquitectura es construcción y no toda construcción es arquitectura, las posibilidades conceptuales para el replanteamiento de una disciplina que está actualmente en crisis no pueden carecer de importancia para nosotros. El libro ahonda en los resultados de nuestra práctica y sus implicaciones, proponiendo un fundamento conceptual que puede darle un sentido, hoy en día, olvidado o dado por hecho de antemano. Como hemos visto en múltiples ocasiones, cuando nuestra disciplina está desprovista de orientación, aquel fundamento que tenga más fuerza, ya sea económica o política, se impondrá como el sentido absoluto en la práctica, convirtiéndonos en catalizadores o propagadores más que en personas capaces de proponer acciones con un impacto positivo en la sociedad, como nuevas posibilidades para encontrar un habitar contemporáneo. Tenemos, entonces, la responsabilidad de pensar en sentidos más estrechamente vinculados con el mundo, que permitan imaginar más caminos de los planteados y asumidos; este libro tiene dentro de sí una posibilidad enorme para todo aquél que quiera cuestionar cuál es el sentido de nuestra práctica.

Diego García Rodríguez



Écrans français de l'entre-deux-guerres. I. L'apogée de "l'art muet"

Jean-Jacques Meusy

Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma

Primera edición, 2017

ISBN: 978-2-37029-016-8

355 pp.

Con la publicación del primer volumen de *Écrans français de l'entre-deux-guerres*, que lleva como subtítulo *L'apogée de "l'art muet,"* escrito por el historiador de cine Jean-Jacques Meusy, la AFRHC (Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, fundada en 1984) inaugura una colección dedicada a estudios centrados en la historia de una arquitectura largamente ignorada por la historiografía de la arquitectura del siglo xx, y cuyo rol para entender la historia del cine, en su doble dimensión de arte e industria, resulta fundamental. En esta línea, la AFRHC ha publicado también en 2017 el segundo volumen de *Écrans français de l'entre-deux-guerres*, que lleva como subtítulo *Les années sonores et parlantes*, seguido en 2018 de *Architecture des salles obscures. Paris, 1907-1939*, del historiador de la arquitectura Shahram Abadie.

La aproximación de Meusy al estudio de las salas de cine comprende diferentes perspectivas, desde la historia cultural y social hasta la historia empresarial, que el autor ha desarrollado en investigaciones y publicaciones anteriores, entre

las cuales sobresalen *Paris-Palaces ou le temps des cinémas, 1894-1918* (CNRS Éditions/AFRHC, 1995) y *Cinéma de France, 1894-1918. Une histoire en images* (Arcadia Éditions, 2009).

Los dos volúmenes de *Écrans français de l'entre-deux-guerres* recogen los resultados de una extensa investigación acerca de las salas de cine francesas del periodo de entreguerras, constituyendo una prolongación de las investigaciones del autor en torno a la historia de los edificios y espacios dedicados a la exhibición fílmica construidos en Francia durante el primer cuarto de siglo de su existencia. Cinemas modestos y cinemas lujosos son igualmente analizados por el autor, quien se apoya en el estudio de otros aspectos, como su emplazamiento y su importancia en el paisaje urbano; las relaciones tejidas entre propietarios y *concepteurs* de salas de cine; la identificación de profesionales que intervenían en los procesos de concepción y construcción; o la importancia de la programación cinematográfica de las salas para el reconocimiento por parte del público. Todo ello en una época de profundas mutaciones en la industria francesa y mundial del cine, que trajeron consigo su reconocimiento como arte; el nacimiento del cineclubismo; la aparición del cine sonoro, y el advenimiento de nuevas formas de distribución y de exhibición que desplazaron aquellas desarrolladas antes de la década de 1920.

En este primer volumen, el autor aborda tres temas organizados en igual número de partes: la situación del parque cinematográfico francés en la inmediata posguerra (“L’endemain de guerre”); las principales características arquitectónicas, espaciales y técnicas de los cinemas construidos o adaptados durante los años veinte (“Nouveaux cinémas”), y la incidencia de las nuevas prácticas puestas en marcha por los propietarios de salas para atraer nuevos públicos (“Nouvelles pratiques”).

La primera parte propone una corta introducción en la cual Meusy describe el panorama general de la industria cinematográfica francesa y de la construcción de cinemas “sedentarios” en algunas

de las principales ciudades durante los últimos años de la Gran Guerra. Se describen también los principales cambios ocurridos en la estructura de las funciones cinematográficas que giraban en torno a la proyección de un “*grand film*.”

La segunda parte se centra en el aspecto material de las salas. Meusy enfatiza la idea del nacimiento de una verdadera arquitectura para la exhibición cinematográfica, cuyos ejemplos más visibles eran aquellos “palacios” del cine –como el Montrouge Palace, el Danton Palace, el Cinéma Sèvres, el Gambetta Palace y el Louxor, todos ellos en el París intramuros– que con su apariencia exterior y su decoración interior buscaban atraer una clientela que frecuentaba los teatros. El autor indaga además en la constitución de una nueva especialidad en la profesión: el “arquitecto de salas de cine,” un profesional dedicado a la concepción de cinemas que aparece durante los años veinte para responder a la demanda creciente de expertos en el diseño de salas que ofrecieran las mejores condiciones técnicas posibles cumpliendo además con las exigencias que este programa arquitectónico moderno requería. Meusy identifica una serie de arquitectos cuyos proyectos fueron objeto de una importante difusión, principalmente a través de las revistas de arquitectura, entre quienes sobresalieron: Eugène Vergnes, Marcel Oudin, Henri Belloc, Germain Faure y Jules Lavirotte, quienes constituyeron una primera generación de “arquitectos especializados” reconocidos en el medio francés.

La tercera parte expone múltiples aspectos relacionados con los usos dados a las arquitecturas para el cine, derivados de la polivalencia en su diseño, misma que los propietarios demandaban a los arquitectos para rentabilizar al máximo y competir comercialmente en un medio cada vez más concurrido, aún no revolucionado por la aparición del cine sonoro. Meusy examina ejemplos que dan fe de la desbordante creatividad de los empresarios franceses en la elaboración de los programas para las funciones y las dinámicas con las cuales se llevaban a cabo, enriquecidas entonces con la aparición en 1920 de los tráilers y de los

anuncios publicitarios proyectados en la pantalla. Igualmente, el autor analiza el desarrollo de los *ciné-clubs* –bajo el impulso de Louis Delluc y Ricciotto Canudo–, principalmente en París, lo cual trajo consigo la aparición de salas especializadas, como el Théâtre du Vieux Colombier, primera sala consagrada a la proyección de filmes vanguardistas que incluían cortometrajes documentales y científicos.

Ampliamente ilustrado, el primer volumen reúne 403 imágenes (fotografías, dibujos y planos), de las cuales 260 muestran la arquitectura exterior e interior de cinemas construidos o transformados durante los años veinte. La mayor parte de estas imágenes fueron tomadas de revistas de arquitectura, de la prensa generalista y de cartas postales de la época –contrastadas en algunos pocos casos con fotografías recientes–, que dan cuenta de la vasta labor de investigación efectuada por el autor en numerosos archivos públicos y privados, y en bibliotecas, mediatecas y filmotecas que guardan testimonios aun inexplorados de esta arquitectura, de sus usos y transformaciones, de sus propietarios y creadores.

Andrés Ávila Gómez

